Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

124-125 | 2011

Les rapports de sexe sont-ils solubles dans le genre ?

Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine

Gender Games in Contemporary Dance

Hélène Marquié

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/5853>

DOI : 10.4000/jda.5853

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2011

Pagination : 287-309

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Hélène Marquié, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues* [En ligne], 124-125 | 2011, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/5853> ; DOI : 10.4000/jda.5853

JEUX DE GENRE(S) DANS LA DANSE CONTEMPORAINE

Hélène MARQUIÉ*

Au tournant de l'an 2000, la question des genres et des sexualités est devenue une thématique récurrente pour une fraction de la danse contemporaine. « C'est bien ancré dans l'air du temps : les jeux de genre font partie de notre quotidien » écrit la critique de danse Rosita Boisseau (2004a : 78). Je voudrais ici exposer les problèmes posés par l'utilisation discursive et performative du mot et du concept de genre, tant par les artistes que par celles et ceux – critiques, chercheuses et chercheurs, intellectuel-le-s – qui étudient leurs productions¹.

Mon étude porte sur le petit groupe de chorégraphes qui revendiquent explicitement une réflexion sur le genre dans leur travail. Il s'agit d'une communauté particulièrement homogène quant aux références invoquées sur le sujet, comme du point de vue des choix de son traitement esthétique ; homogène également quant aux conditions de production, de diffusion, de réception critique et de réception par un milieu artistique et intellectuel, enfin au niveau

* Université de Paris8 Vincennes-Saint-Denis, EA 1559
2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis cedex
Courriel : h.marquie@free.fr

¹ Il n'y a pas de réelle frontière entre les deux groupes, les chorégraphes produisant souvent des analyses de leurs œuvres, tandis que certain-e-s intellectuel-le-s sont partie prenante dans des créations.

du public. La plupart appartiennent à la même génération, ont travaillé comme danseuses/danseurs dans les mêmes compagnies dans les années 1980-1990, et se réfèrent souvent les uns aux autres. Consacrés comme chorégraphes à la fin des années 1990, ils sont présentés comme une avant-garde de la danse contemporaine actuelle légitimée par les institutions, notamment en terme de subventions. Leurs créations font l'objet de nombreux commentaires dans des médias qui leur assurent une autre forme de légitimité, d'ordre intellectuel (*Mouvement*, *Art Press* ou France-Culture) ; elles font aussi l'objet de commentaires universitaires. On peut les voir dans des lieux à connotation avant-gardiste, souvent parisiens, tels le Centre Pompidou, le Théâtre de la Bastille, le Théâtre de la Ville. Ces lieux attirent un public *a priori* composé d'« initiés », qui connaît les œuvres des uns quand il va voir celles des autres, et dont l'horizon d'attente est à la fois très précis et très restreint. Le groupe est largement mixte. Ces chorégraphes ont encore en commun de se revendiquer d'un art conceptuel, des productions artistiques et des théories postmodernes. D'une façon générale, on note une volonté de rupture avec la génération précédente des chorégraphes ayant émergé dans les années 1980, entre autres sur la question du genre, et une volonté de se définir comme « post- ». Ainsi, Yvane Chapuis (2002 : 14), dans l'introduction du numéro spécial d'*Art Press* consacré à la danse (c'est-à-dire, pour le journal, presque exclusivement à la forme de danse dont il est ici question), en parle comme d'une danse « post-conceptuelle », « post-minimale » et « post-pop ».

Contexte et références

Revendications identitaires

La question du genre a surgi en France dans un contexte de revendications identitaires portant sur la masculinité, la féminité ou l'homosexualité masculine. Les chorégraphes de la mouvance « genre » se positionnent souvent en rupture générationnelle avec la danse des années 1980, jugée trop androgyne. Cette androgynie, en réalité une illusion rétrospective, est présentée de façon paradoxale.

Pour les uns, elle aurait été « le support de la féminité », selon l'expression du chercheur Pascal Roland (2000 : 45), et elle aurait suscité une vague d'interrogations sur la masculinité chez les hommes. Les chorégraphies sur le thème se sont multipliées. « Mâles dans leur peau – Chorégraphes et danseurs à la recherche de l'identité masculine » titrait *Télérama* (Boisseau, 2002 : 74). Dans *L'Homme qui danse*, un film réalisé par Rosita Boisseau et diffusé sur ARTE, une voix *off* informait en introduction que « dans le monde de la danse contemporaine et une société qui se féminise, l'homme qui danse joue sa peau d'homme à chaque fois qu'il monte sur un plateau »². Interrogation identitaire ou ontologique du masculin au travers de la danse, ou encore affirmation d'une identité homosexuelle, ces recherches mettent en avant la volonté de redéfinir et de déployer un masculin en réaction à une féminisation exagérée de la société, et/ou de la danse.

Pour d'autres chorégraphes, l'androgynie supposée de la danse des années 1980 traduisait à l'inverse une perte de féminité. Jean-Pierre Thomas écrit ainsi : « Il semble que la danse contemporaine aille dans ce mouvement de virilisation, utilisant des corps phalliques [...] » (1992 : 141), et, dans le même article, la chorégraphe Cécile Proust exprime sa crainte : « La femme a de plus en plus un corps d'homme, pas de forme, pas de poitrine. » (*ibid.*) Ailleurs, elle explique : « On vit de plus en plus dans la négation d'un corps sexué. Et l'emploi privilégié des jeunes dans les compagnies de danse tend à accentuer ce caractère androgyne. J'aime voir les hommes et les femmes danser différemment. »

Au final, il apparaît que le reproche adressé à la génération précédente est d'avoir semé la confusion entre les sexes, d'avoir brouillé les genres ; ce qui permet de justifier la réaffirmation actuelle des stéréotypes. Pourtant, la plupart des chorégraphes étudié-e-s ici se réclament des théories postmodernes et *queer*, et aurait donc dû se réjouir de ce brouillage.

² *L'Homme qui danse*, réalisé par Rosita Boisseau et Valérie Urréa, ARTE/Les films Pénélope.

Références queer

La notion de genre a été mise en avant au travers d'un courant *queer* lié aux avant-gardes et diffusé notamment par Beatriz Preciado, qui intervient souvent dans le contexte de la danse contemporaine :

Le temps où les corps étaient dociles est révolu. Le moment est venu [...] de promouvoir des interventions *queers* dans l'enseignement de la danse, les pratiques chorégraphiques et les performances, afin de permettre des publics *queers* alternatifs et la création d'un espace où puisse danser le corps *queer* (2003 : 15).

Ainsi, le Festival Visu 2004 pour Dieppe Scène Nationale, regroupait spectacles, expositions, performances, films, conférences et ateliers autour de la question du corps et du *queer*. On pouvait lire sur le programme : « VISU 04 donne la parole à un point de vue radical et dérangeant : celui du mouvement "queer". » Le *queer* était ensuite ainsi défini :

Remettant en question de manière radicale et subversive l'ordre des genres sexuels, la bipolarité traditionnelle féminin/masculin mais aussi hétéro/homosexuel, les thèses soutenues par ses défenseurs bousculent les ordres établis de la politique, de la sociologie, de la psychanalyse et suscitent des débats tout en s'appuyant sur des travaux de penseurs... français, dont Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, etc.³

Plusieurs éléments sont à noter dans cette introduction : l'expression « genres sexuels », qui rabat le genre sur la sexualité – une confusion récurrente dans l'espace « genre » de la danse ; l'insistance sur les notions de subversivité, de radicalité, qui deviennent des mots-clés et des arguments de légitimation (voire des arguments publicitaires) dans un certain secteur de diffusion ; la caution d'intellectuels (masculins) cités également de façon récurrente dans les programmes, mais dont la pertinence par rapport au concept de genre est discutable. Enfin, la programmation de VISU 2004, basée pour l'essentiel sur des représentations iconiques des genres féminin et masculin, sous forme de parodies,

³ Festival Visu du 19 au 28 mars 2004, Scène Nationale de Dieppe, <http://www.dsn.asso.fr>, consulté le 20 mars 2004.

travestissements, ateliers *drag queen* et *drag king*, etc., était particulièrement représentative de la mouvance étudiée.

Et le féminisme ?

Si les références au *queer* et à des auteurs de la postmodernité abondent, on constate un rejet explicite ou implicite du féminisme, présenté comme un combat d'arrière-garde, dépassé et/ou profondément essentialiste. Cet antiféminisme est diffusé dans la danse par certains courants *queer*, qui mettent en avant les questions sexuelles et dissocient la construction des identités genrées de la question des rapports sociaux de sexe. Ainsi, Beatriz Preciado affirme-t-elle dans le bulletin trimestriel du Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne que :

Les études *queer* viennent démasquer le caractère conformiste constitutif du féminisme durant les années 70, et son exclusion des modes déviants de la production de la féminité, telles que la féminité non blanche, les prostituées, les camionneuses, la masculinité trans. [...] Leur effet au sein du féminisme a conduit à remettre en cause le fait que les « femmes » fussent le sujet unique et essentiel du féminisme (Preciado, 2006 : NP).

De telles dérives ont été relevées par Judith Butler, qui affirme être « une théoricienne féministe, avant d'être une théoricienne *queer* ou gay et lesbienne » (2006 : 13), et ajoute :

Il me semble qu'il y a dans la théorie *queer* un certain antiféminisme. De plus, je suis très opposée à ceux de ses représentants qui voudraient radicalement séparer l'analyse de la sexualité de celle du genre (*ibid.* : 14-15).

Les textes sur la danse assimilent souvent féminisme et glorification du féminin, confondant l'affirmation essentialiste d'une identité de sexe (affirmation qui n'inclut pas nécessairement une contestation de la hiérarchie entre les sexes et les genres) et la contestation des rapports sociaux de sexe. Ainsi, quand le chercheur Pascal Roland écrit :

Car il s'agit en fait d'émanciper les êtres humains, les personnes et non plus particulièrement la femme ainsi que le suggère Pina Bausch. Les images des genres présentes en danse contemporaine s'inscrivent dès lors davantage dans la relativisation réciproque des sexes que dans l'affirmation d'une identité sexuelle (*op. cit.* 50).

Il oppose ce qui serait une lutte restreinte (émanciper « la » femme), à une visée universelle plus large, émanciper « les êtres humains », et assimile l'émancipation des femmes à « l'affirmation d'une identité sexuelle », qui est sans doute plutôt à comprendre comme « identité sexuée », mais n'en demeure pas moins une vision bien restrictive et peu conforme à l'histoire de cette émancipation.

Le féminisme est aussi souvent présenté comme un terrorisme, la fameuse guerre des sexes. La critique Yvane Chapuis évoque une conscience féministe chez Claudia Triozzi (à propos de *Park*, 1998), pour aussitôt ajouter :

Le travail de Claudia Triozzi ne participe cependant d'aucune forme de revendication, et c'est en cela d'ailleurs qu'il se distingue de l'art féministe des années 70. Aucune provocation chez Adina, aucune violence non plus si ce n'est celle d'une tension interne (1999 : 86).

Et quand la chorégraphe Cécile Proust se revendique du féminisme, c'est dans une perspective essentialiste, opposant « la séduction archaïque de la femme qui danse » à cette pseudo-androgynie de la danse des années 1980 :

Il régnait alors une sorte d'indifférenciation sexuelle, qui ne me comblait pas. J'ai cherché ailleurs, du côté de l'érotisme, pour tenter de faire jaillir la séduction archaïque de la femme qui danse (*Le Monde*, 7 août 2004).

Elle est une des rares à s'affirmer féministe :

Pendant des siècles, on nous a cantonnées dans le rôle de gentilles et douces. Je revendique d'être un sujet et non un objet (*ibid.*).

Mais de façon parfois problématique :

Certains acquis sont menacés et les femmes en subissent le contrecoup. Il est urgent de continuer le travail en donnant aux femmes leur place de sujet et non d'objet. Que le genre cesse de faire profil bas dans ce milieu ! (Citée par Boisseau, 2004a : 79).

Demander que « le genre cesse de faire profil bas », n'est-ce pas réclamer une accentuation des normes, en rabattant le sexe sur le genre, en identifiant l'identité des femmes avec le genre, essentialisé ? L'ambiguïté, voire la confusion, augmente, lorsque l'on constate que Cécile Proust est l'une de celles qui font le plus

souvent référence au *queer* et à la déconstruction des genres, citant abondamment Beatriz Preciado.

Affirmant que les « chorégraphes femmes font aussi voler les clichés féminins en éclats » (Boisseau, 2004a : 78), Rosita Boisseau écrit encore :

Plus récemment, c'était au tour des femmes de se révolter contre l'image de la danseuse androgyne et de relancer le débat féministe (Mathilde Monnier, Laure Bonicel, Cécile Proust). Les *drags shows* se multiplient (Boisseau, 2004b : 64).

La nouvelle forme du débat féministe est-elle dans les *drags shows* ? Et l'exacerbation des stéréotypes est-elle une façon de faire voler les clichés en éclats ?

Il faut voir dans ces contradictions les effets pervers d'une méconnaissance de la pensée féministe, liée au peu de liens historiques entre le milieu chorégraphique et le féminisme en France (Marquié, 2009), une pensée éludée sous la prolifération de discours sur les genres et les sexualités qui dressent un leurre discursif. Sous couvert de subversion, de déconstruction des normes et de proliférations des identités, ils occultent les aspects fondamentaux du genre, tel que nous l'entendrons dans la suite de cette étude : un processus de construction de la différence des sexes et de catégorisation, hiérarchisant, dont l'analyse est indissociable de celle des rapports de pouvoir. Ici, l'usage discursif et performatif du genre fait disparaître la notion politique de sexe social, et de rapports sociaux de sexes.

À quels genres joue-t-on ?

Une culture de groupe

Les chorégraphes « genre » interviennent dans les mêmes lieux et se réfèrent les un-e-s aux autres. Ils forment une communauté relativement homogène au niveau des contraintes relatives à la création, des modalités de diffusion, de la réception critique et des modes d'analyse, enfin au niveau du public ; un public sélectionné par les lieux de diffusion, aux références et aux horizons d'attente ciblés. Enfin, et surtout, le groupe offre une conception similaire quant aux représentations et discours sur le(s)

genre(s) qu'il véhicule et dont il fait l'objet. Quelles que soient les motivations premières avancées, quêtes identitaires, revendications homosexuelles (presque exclusivement masculines), ou de façon beaucoup plus rare un certain féminisme, la production apparaît très homogène, d'un point de vue spectaculaire et discursif :

- surexposition des stéréotypes et surtout de ceux concernant la féminité,

- focalisation sur la sexualité – homosexualité masculine mais hétérosexualité féminine,

- dissymétrie entre les sexes et les genres, qui n'est toutefois jamais relevée.

Il semble que nous soyons dans le cas de figure décrit par Nicole-Claude Mathieu, d'un mode de conceptualisation des rapports du sexe et du genre, où l'identité est marquée par « la prédominance du "genre" sur le sexe » (1991 : 244). Elle évoque une « féminité ou masculinité "à accomplir", à parfaire ou à révéler [...] avec la référence à une "culture de groupe" où le "genre est ressenti comme une sorte de mode de vie collectif" » (*ibid.* 239-240). Elle relève enfin que le travestissement semble typique de ce mode de conceptualisation du genre, et souligne « l'importance de l'homosexualité comme culture de groupe fondatrice de l'identité sexuée » (*ibid.* 244). C'est en effet à une culture de groupe, fondée sur les apparences et liée aux questions d'homosexualité masculine que le sociologue Roland Huesca fait référence, évoquant de la « *queer* attitude » (2004 : 141) d'une certaine danse contemporaine actuelle, dans un article précisément intitulé : « Homme, danse et homosexualité ».

Cache-cache

« L'époque n'est plus à la dénonciation sociale et politique mais à l'énonciation des représentations symboliques que la culture utilise pour désigner les genres féminins et masculins » (Baudelot, 2004), pouvait-on lire dans la revue *Mouvement*. « Énonciation de représentations symboliques », « *queer* attitude » : nous sommes dans les registres de l'image, du signe et du discours. Les mises en scène récurrentes de stéréotypes, et les jeux de discours qui

biaisent, en amont comme en aval, la réception de ce qui est donné à voir, constituent un double dispositif qui masque à la fois l'absence de jeu réel (au sens de circulation, d'écart, voire de ludique), l'absence de questionnement politique sur les rapports sociaux de sexe (comme d'ailleurs sur les relations sociales en général), et la persistance des dissymétries. Ainsi la performance spectaculaire et la performativité du discours se conjuguent pour créer l'illusion d'une subversion des normes.

Sur scène, « l'énonciation symbolique des genres » sert d'écran à l'absence de travail sur et dans les corps, sur les relations entre les corps, entre les genres, entre les interprètes. Par exemple, lorsque Jennifer Lacey monte un spectacle sur la pornographie gay dans *\$shot*⁴, elle y envisage celle-ci exclusivement comme « un système de signes » (*Art Press*, 2001, 270 (juillet/août) : 33 ; Marquié, 2006 : 57-62). De tels choix artistiques sont parfaitement légitimes ; mais les discours affirmant qu'il s'agit de productions transgressives, novatrices par rapport aux questions de genres et/ou de sexualité, demandent à être interrogés.

Autour des représentations, l'appareillage discursif (programmes, entretiens, critiques et commentaires) prend de plus en plus de place par rapport à la monstration et à l'expérience corporelle, quand il ne les remplace pas presque totalement. Le spectacle apparaît bien souvent comme un élément prétexte, au milieu d'un vaste dispositif destiné à l'explicitier et à en baliser la réception, notamment à l'aide de mots-clés et de références, légitimé dans le champ intellectuel. Le vocabulaire employé, intelligible seulement par les initié-e-s, fait office de signe distinctif : disciplinaire (Foucault), performatif (Butler), déterritorialisation (Deleuze), trouble (Butler), dispositif (Foucault), etc. Surtout, l'insistance sur la valeur subversive, la déconstruction, la radicalité, construit une image des productions qui tend à se substituer à leur réalité et à en fausser la perception par le public.

⁴ Signé avec Nadia Lauro, Zeena Parkins et Erin Cornell, et créé à La Criée, Centre d'art contemporain à Rennes en 2000.

Le jeu pourrait bien consister à faire croire qu'il y a déconstruction et subversion, quand il n'y a, au mieux, qu'énonciation, et bien souvent reconduction du genre et des rapports sociaux de sexe. Encore une fois, il n'est pas question de faire grief aux chorégraphes de choix esthétiques qui seraient apolitiques, mais, dans la mesure où les productions actuelles nous sont présentées avec insistance comme transgressives, subversives, politiques, il est légitime de s'interroger sur leur contenu dans la perspective de cette prétention, et de s'interroger sur leur portée en la matière.

Travestissements

Le travestissement est devenu une antienne dans la danse contemporaine actuelle. Presque toujours parodique et ne laissant planer aucune ambiguïté quant au sexe. De façon générale, ce sont les hommes qui se travestissent, toujours en parodiant la féminité, ou ce qui fait signe de féminité (talons, bas résilles, perruques...) ; les hommes ne parodient pas la virilité. À de rares exceptions près (*Reproduction* d'Eszter Salamon en 2004 par exemple), les femmes ne se travestissent pas en homme, mais, elles aussi, performent les stéréotypes de la féminité. Il n'est d'ailleurs pas aisé de distinguer ce qui relève chez elles de la parodie, de ce qui relève de mises en scène identitaires assumées.

Le *camp* est aujourd'hui à la mode dans le milieu chorégraphique. Il s'agit d'une esthétique qui s'est répandue dans les milieux gays en Angleterre et aux États-Unis dans les années 1960-1970, caractérisée par une parodie des signes de féminité, par l'artifice, l'exagération (Sontag, 1968). D'emblée, la revendication identitaire conjoint (confond ?) genre et sexualité. Le *camp* a été crédité de subversivité dans les milieux gays ; une subversivité contestée si l'on considère qu'il s'agit plutôt d'une attitude individualiste et avant-gardiste, qui ne constitue qu'un jeu autour des signes de la norme, sans jamais en proposer une critique radicale (Britton, 1978-79), et qui ne concerne que les relations du sexe masculin au genre féminin.

Ces critiques sont encore plus pertinentes aujourd'hui. La subversivité d'une pratique ne peut s'évaluer que dans son contexte. Si, dans les années 1970, le *camp* a pu constituer une forme de résistance communautaire et une manière pour les hommes gays de se réapproprier une discrimination (et c'est dans ce cadre que sa portée doit être analysée), son sens devient totalement différent dans les années 2000, en contexte mixte, dans un secteur élitiste particulièrement bien intégré de la culture légitimée. Dans ce cadre, le travestissement nous est présenté comme subversif en ce qu'il dénaturerait le lien entre sexe et genre et montrerait que ce dernier n'est qu'une construction. On peut considérer qu'il s'agit là d'énoncer/performer la « féminité comme mascarade », en références aux débats initiés par Joan Rivière (1929 : 303-313 ; 1994). Mais pourquoi la masculinité n'est-elle alors jamais performée comme mascarade ? De plus, on constate que les femmes sont enfermées, s'enferment, dans cette mascarade, alors que les hommes en jouent, conservant une identité masculine identifiable derrière le masque et devenant ainsi les seuls aptes à exercer un rôle subversif actif. Jean Baudrillard a très clairement (presque cyniquement) explicité ce projet, qui fait du féminin l'instrument parfait de la subversion, à condition qu'il soit manipulé par des hommes, et que les femmes cessent de refuser de n'être qu'apparence (1990 : 9-46). Le chorégraphe Alain Buffard explique que l'une des interprètes de *Dispositif 3.1* (créé en 2003) « n'a rien à faire, elle est déjà *camp*. J'avais vaguement l'idée de faire quelque chose sur la féminité » (*Art Press*, 2001, 270 (juillet/août) : 35). La féminité selon Alain Buffard serait donc le *camp*, naturellement présent chez certaines femmes. « Le partage ou l'effacement des frontières, entre autres entre le féminin et le masculin, est un aspect récurrent de mon travail » (*ibid.*), dit encore Alain Buffard, qui évoque un « va-et-vient masculin-féminin » dans *Dispositif 3.1* (*ibid.* : 36). Or, lui-même et les trois interprètes féminines sont *camp*, vêtus des mêmes costumes signes de féminité pendant tout le spectacle. La frontière entre masculin et féminin n'est pas effacée, comme ce serait le cas si on ne pouvait plus attribuer de genre ou de sexe aux interprètes ; elle est au contraire soulignée. Et elle n'est

perméable qu'au sexe masculin qui investit le genre féminin ; les femmes demeurent dans ce féminin, inchangées.

De façon générale, la dissymétrie des travestissements et des inversions des rôles a largement été mise en évidence par les études anthropologiques ou historiques. Nicole-Claude Mathieu souligne que, tant pour les sociétés modernes que traditionnelles, l'asymétrie symbolique du travestissement repose sur la hiérarchie entre les deux genres et les relations de pouvoir entre les deux sexes (1994). À l'inverse de procédés de dénonciation ou de déconstruction des relations inégalitaires, ces « énonciations symboliques » constituent bien au contraire des processus de régulation.

Il faut aussi se demander si le travestissement envisagé comme « parodie du genre » procède bien d'une déconstruction radicale de ce genre. Judith Butler, constamment citée comme caution, est cependant revenue sur certaines interprétations de sa pensée :

La manière dont je me propose d'analyser le *drag* dans *Trouble dans le genre* me permet d'expliquer la dimension construite et performative du genre, mais il ne faudrait pas y voir « un exemple » de subversion. Il serait erroné de voir le *drag* comme le paradigme de l'action subversive ou encore comme un modèle pour la capacité d'agir en politique (2005 : 45).

Mettre au XXI^e siècle sur des scènes avant-gardistes des représentations parodiques de la féminité (ou d'ailleurs de la masculinité, mais cela reste exceptionnel), censées résumer les mécanismes complexes qui président à l'élaboration des genres suffit-il à subvertir le mécanisme ? Au contraire, à force d'être mis en scène, les stéréotypes deviennent des repères, et la performance réitérée, loin d'être une déconstruction, constitue un renforcement.

Stabilités des corps, du genre et des hiérarchies

Des corps mis à distance

Jacques Rancière met en doute l'efficacité politique d'un art qui se veut pédagogique, car, écrit-il :

La question n'a jamais été pour les dominés de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination (2008 : 69).

La remarque, au sens propre, est particulièrement pertinente dans le domaine du genre, et plus encore de la danse. L'identité de chacun-e est dans les détails du corps, le tonus de base, les interstices des rythmes singuliers, la spécificité des arrangements de chaque paramètre de la motricité, temps, espace, énergie, toutes choses que la danse permet d'explorer pour construire de nouvelles corporalités, singulières. Or, sur le terrain chorégraphique du genre, il n'y a pas de jeux avec le corps, qui n'est que support du signe.

Avant cette pièce, je travaillais sur les attitudes de la féminité, et puis j'ai abandonné. Je cherche à m'échapper de mon corps, de son image, à le mettre en scène autrement. J'ai cherché une stratégie de la représentation sexuelle susceptible de créer des perceptions différentes de nos corps et de nos identités. D'où le choix du déguisement pour questionner le multiple à l'œuvre en nous (Eszter Salamon, *in* Boisseau, 2004a : 78).

La chorégraphe ne cherche pas à vivre son corps de façon différente, mais à lui « échapper », à le « mettre en scène » ; il n'est pas question de modifier sa propre perception de soi-même, mais de se donner à voir de façon différente aux autres, en se dotant d'une apparence signifiant le genre. Le déguisement demeure une surface extérieure, et ne peut se substituer à une démarche de questionnement intérieur, dans la matérialité du corps. On peut se demander s'il n'y a pas, sous-jacent, un retour au biologisme par l'aveu implicite d'une impossibilité à changer autre chose que les apparences.

De ce fait, les singularités s'effacent, et bien que proclamant la multiplicité des genres et des identités, le jeu se joue entre un nombre réduit de possibilités. Les images du corps qui nous sont présentées sont particulièrement uniformes et stéréotypées. La seule distinction qui subsiste est précisément celle qui est prétendument mise en question, le genre, gommant les spécificités des individu-e-s et des corps. Le jeu laisse peu de place au jeu en tant qu'écart et ouverture de possibles.

L'incorporation des normes est d'autant plus invisibilisée qu'elles sont recouvertes par l'apparence et que la mise en avant de l'artifice focalise notre attention. Pourtant, le genre demeure marqué dans la façon qu'ont les femmes et les hommes de se

déplacer, de se projeter dans l'espace, l'amplitude des mouvements, les regards, le positionnement dans l'espace, jusqu'aux saluts finaux qui trahissent les socialisations des corps. Cette absence d'expérimentation réelle des corps et des identités, au profit d'un jeu de masques, est en partie responsable de l'absence de toute transgression réelle. L'expérience, le « devenir femme », pour citer Gilles Deleuze fréquemment invoqué par la danse contemporaine, reste dans la caricature. Il n'y a pas expérimentation d'un être femme, ni transgression du genre qui passerait par un vécu, même provisoire. À ces projections, j'aurais envie d'opposer le travail d'incarnation ; par exemple dans le travail du danseur/chorégraphe Kazuo Ohno lorsqu'il interprétait, hors de toute théorisation sur le genre, la célèbre danseuse La Argentina (*Hommage à La Argentina*, 1977).

Actuellement le corps semble davantage être utilisé pour appuyer, pour illustrer, des théories issues d'autres champs, liés à la textualité – linguistique, psychanalyse –, qu'être réellement pensé, travaillé, par le moyen de ces théories. Le discours fonctionne à vide, la performativité linguistique ne pouvant se substituer à la performance, c'est-à-dire à un réel travail dans les corps et sur les relations entre les individus. L'utilisation même du mot « performance » pose question, puisqu'elle confond souvent sa signification linguistique, définie chez Austin, de sa signification théâtrale, définie par Grotowski ou Schechner (Schechner, 2008), extrapolant du verbal au non-verbal (Foster, 1998 : 23 et suiv.)

L'abandon de certaines formes chorégraphiques, duos, ensembles et surtout danse-contact, contribue à faire disparaître aussi le facteur relationnel, le groupe, les interactions entre les corps. Paradoxalement, les productions « genre » sont marquées d'un fort individualisme, alors que les comportements et les images qu'elles véhiculent sont particulièrement uniformes.

Une liberté illusoire

Les genres féminin et masculin sont des constructions, tou-te-s s'accordent et insistent sur ce point. Mais cette construction est présentée comme un dispositif théorique autorisant un

fonctionnement ludique qui suffirait à en saper les bases, et on écarte sa complexité. On tend à séparer la performance de l'individu qui performe. La question de savoir comment les rapports de pouvoir élaborent une identité de genre et l'actualisent dans chaque individu-e, imposent une hiérarchie symbolique, n'est pas posée. Les qualifications mêmes de masculinité et de féminité ne sont jamais remises en questions, et ces termes sont utilisés comme si ce qu'ils recouvrent allait de soi, dénotant une conception essentialiste sous-jacente.

Les genres (féminin et masculin) sont surtout supposés équivalents et interchangeable, de sorte que l'on pourrait librement les modifier, simuler, échanger, jouer, aussi facilement que l'on peut changer de costume ou de perruque. Ainsi, pour la chorégraphe Laure Bonicel « l'identité n'est pas fixe. On peut passer de l'hétérosexualité à l'homosexualité, du féminin au masculin. Tout est en nous ! » (citée par Boisseau, 2004a : 79). Encore une dérive pointée par Judith Butler :

L'une des interprétations que l'on a faites de *Gender Trouble* consiste à dire que le sexe n'existe pas, qu'il n'y a que le genre, et que celui-ci est performatif. À partir de là, certains font un pas de plus et s'imaginent que, si le genre est performatif, c'est qu'il est radicalement libre (2006 : 14-15).

Ajoutons que les règles du jeu ne sont pas les mêmes pour tou-te-s. Les danseurs expriment « féminité » ou « masculinité », sous des formes souvent stéréotypées certes, mais dans une gamme assez large ; ils exposent aussi leur homosexualité (même si elle est encore réduite au stéréotype efféminé) ; toutes ces expressions sont valorisées. Par contre, les femmes se cantonnent et sont cantonnées à une féminité qui relève avant tout d'un comportement et d'une corporéité sexualisés, dans le registre de la séduction hétérosexuelle ; elle s'incarne soit dans la femme fragile, voire enfant, soit dans la « bombe sexuelle ». Chez les femmes, le genre paraît ainsi défini par la sexualité, ce qui n'est pas le cas de la masculinité chez les hommes. De plus, cette féminité est souvent présentée dans les commentaires comme une essence à dévoiler pour les femmes, tandis qu'elle devient construction à s'appropriier pour les hommes.

L'utilisation de qualités de mouvement qualifiées de « masculines » (puissance, impact, etc.) n'est jamais considérée comme positive pour les femmes, ni d'ailleurs comme transgressive. Au contraire, on a vu, au travers d'une critique de l'androgynie, qu'elle était perçue comme une perte de féminité.

Ainsi, la transgression des genres féminin et masculin demeure le privilège quasi exclusif des hommes et la dissymétrie n'est jamais relevée. Les rapports du sexe féminin aux (deux) genres restent impensés, ils demeurent confirmés dans une assignation au genre féminin normé, quel que soit le sexe de la ou du chorégraphe. En traversant la frontière des sexes, le féminin hypostasié devient valorisant du côté des hommes, où il apparaît comme transgressif, quand il n'est que banal, pour ne pas dire naturel, du côté des femmes.

Enfin, l'homosexualité dont Nicole-Claude Mathieu soulignait l'importance comme « culture de groupe fondatrice de l'identité sexuée » (1991 : 244), semble ne se conjuguer qu'au masculin. Ainsi, lorsque Pascal Roland évoque les thématiques homosexuelles dans la danse, il sous-entend masculines (*op. cit.* : 49). Cette polarisation sur les hommes se manifeste aussi chez certaines femmes. Dans un solo qu'elle présente comme autobiographique, *Discussions of an Anterior Event*, la chorégraphe Jennifer Lacey affirme avoir trouvé sa « véritable identité sexuelle, celle d'un homme gay »⁵. Elle trempe ses nattes dans un mélange de lait et de lait concentré, dont la texture, nous dit-elle, est étudiée pour se rapprocher de celle du sperme. Elle s'en frottera l'avant-bras (replié et poing fermé évoquant un pénis), dans un geste ouvertement masturbatoire.

Si genre et sexualité tendent à être confondus, homosexualité et travestissement deviennent des termes interchangeables. Le cadre de l'homosexualité reste très strict ; elle semble n'avoir qu'un seul sexe : masculin, et un genre : efféminé. Subversion d'un certain ordre moral ? Il est difficile de croire aujourd'hui que la

⁵ *Discussion of an Anterior Event*, spectacle-vidéo, chorégraphie, réalisation, interprétation, Jennifer Lacey, 2004.

revendication d'une homosexualité masculine passant par l'efféminement et/ou le travestissement sur des scènes avant-gardistes entraîne nécessairement un changement radical dans l'ordre hétérosexiste, la stigmatisation des homosexuels, les représentations et la situation des femmes, celles des lesbiennes, particulièrement invisibilisées. De nos jours où la visibilité gay dans les médias grand public passe encore très souvent par l'image caricaturale de l'homme efféminé, ces images risquent au contraire de légitimer les normes qu'elles prétendent combattre.

Des hiérarchies préservées sous de nouveaux masques

Même s'il n'est question que de genre et de sexualités, le sexe demeure implicitement la catégorisation première, d'autant que la recherche comme la critique ne cessent d'insister sur la différence des sexes, les dualités et les oppositions de genres. Alors, par exemple, que Jennifer Lacey proclame : « Rien à foutre du féminin, ni de la sexualité féminine ! » (*Le Monde*, 28 juin 2002), son travail demeure perçu et analysé par la critique à l'aune d'une essence féminine, comme l'indique le titre de l'article du *Monde* : « De Jennifer Lacey à Christine Angot, plongée abrupte dans la matière-femme ». Et quand le Festival Visu 2004 organise deux soirées sur le thème « Que reste-t-il du masculin et du féminin ? », il y a une soirée « filles » et une soirée « garçons ». Une division qui, somme toute, n'est pas très *queer*.

Dans une pièce comme *Dispositif 3.1*, malgré les nombreux commentaires qui tentent de nous persuader du contraire, il n'y a jamais « abandon de l'identité de sexe » (Louppe, programme du spectacle *Dispositif 3.1*, Centre Pompidou, 2002). « On ne sait plus qui est qui », prétend le chorégraphe (*Art Press*, 2001, 270 (juillet/août) : 35). Pourtant, son dispositif scénique ne laisse à aucun moment la moindre ambiguïté sur le sexe des interprètes, même lorsque les visages sont dissimulés par les cheveux des perruques rabattus vers l'avant : les costumes laissent voir les seins des femmes, qui sont toutes les trois beaucoup plus petites et minces que le chorégraphe/interprète. Le travestissement fait écran à la singularité des corps, hormis dans ce qu'on prétend justement

nous cacher : la sexuation. De plus, programme, commentaires et textes critiques insistent sur la présence de trois femmes et d'un homme, désigné comme le « concepteur » ; enfin, le titre même est *Dispositif 3.1*, et non *Dispositif 4*. Tout est donc fait pour que nous n'ignorions pas qui est qui. Pour surdéterminer le stéréotype féminin *camp* et la transgression masculine, il est important qu'on le sache, en feignant de l'ignorer.

Le sexe masculin demeure en position dominante, que ce soit dans l'espace social des programmations, ou sur scène (Marquié, 2007). Et les rapports sociaux ne sont jamais travaillés. Tout se passe comme si le genre relevait des individus, de leurs choix, surdéterminés par une contrainte sociale dont on parle beaucoup, mais qui paraît comme une sorte de déité contre laquelle on ne pourrait réagir qu'individuellement et par jeu.

On s'intéresse beaucoup au féminin, mais ni aux femmes, ni aux rapports sociaux de sexe. Au-delà d'une reconduction des hiérarchies, on assiste à une nouvelle combinaison, où l'appropriation du féminin permet l'exclusion des femmes. Il est évident que le genre – ici très généralement féminin – peut être représenté par le sexe opposé – les hommes –, et de façon tout à fait efficace pour en pérenniser l'existence. Ce mode de représentation légitime au contraire dualisme et hiérarchie des genres, en amont de la construction socioculturelle qu'ils reflètent et maintiennent ; le système hétérosocial de domination masculine peut être renforcé par différents modes de transgression des genres (Mathieu, 1991 : 227-266).

Contrairement à d'autres périodes, la quête d'identité masculine actuelle ne se caractérise pas par un rejet du féminin ni de l'efféminement. Il y a peut-être là, dissimulé sous l'affichage d'une subversion radicale de l'ordre social et moral, la mise en œuvre d'un nouveau processus garantissant la stabilité des rapports sociaux de sexe, où Françoise Collin perçoit une nouvelle forme d'antiféminisme :

Cet antiféminisme ne réside plus dans l'affirmation misogyne d'une nature des femmes inférieure à celle des hommes – même si cette misogynie peut pointer çà et là –, mais plutôt dans l'éviction du

problème du rapport hommes/femmes au profit du rapport des catégories, en quelque sorte abstraites, du féminin et du masculin (1993 : 213-214).

Le genre féminin peut être incarné par les deux sexes, l'accent étant mis sur la transgression – valorisée – que constitue pour un homme le fait d'exposer « sa féminité » (souvent assimilée à son homosexualité). Si l'on joue avec les apparences, le point de vue reste androcentré.

Conclusion

Alors que les spectacles sur le genre, assortis de nombreuses analyses, se multiplient et deviennent un « genre » à part entière dans l'avant-garde de la danse contemporaine, on constate une dérive du concept de genre qui perd son sens de rapport social de pouvoir. « Le » genre, tel que nous l'avons défini comme processus de différenciation entre les sexes, de construction d'une différence sexuelle, disparaît au profit « des » genres, ceux-ci réduits, malgré les discours sur la multiplicité des identités, à deux, masculin et féminin dans leurs caractéristiques stéréotypées, et sans prise en compte de leurs mutuelles interactions. L'identité n'a jamais été aussi encadrée par les modèles représentés, surtout si on met en perspective la diversité des corps générés dans l'histoire de la danse, notamment moderne et contemporaine.

La volonté de s'inscrire dans un jeu permet de se distancier du politique. Dès lors qu'elle n'est pas accompagnée d'une mise en scène qui questionne les relations entre les catégories de sexe, on peut se demander si la mise en scène « des » genres ne constitue pas une objectivation « du genre », qui devient légitimation. Il y a loin de l'énonciation des représentations symboliques à leur dénonciation, encore plus à leur déconstruction. Il manque une analyse critique qui ne se contenterait pas de « définir » les genres comme des constructions sociales et politiques, mais conduirait à cesser de les « faire fonctionner » comme des données allant de soi, à proposer surtout d'autres représentations. Au-delà de la déconstruction, les productions qui se réclament de cette thématique ne donnent à voir aucune construction nouvelle du genre, des

rapports sociaux de sexe. Faut-il en conclure à une régression globale dans le milieu chorégraphique ? Pas nécessairement. Car il y a des propositions innovantes, en danse contemporaine comme d'ailleurs parfois en classique ou en hip hop, venant souvent de chorégraphes beaucoup moins reconnus ; des chorégraphies où les rôles, les morphologies, troublent effectivement le genre, sans le nommer. C'est, paradoxalement hors du cercle médiatisé où l'on en parle, que l'on peut voir de réels questionnements, voire des remises en questions du genre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BAUDELLOT A., 2004 (15 avril). « Genres multiples », *Mouvement* <http://www.mouvement.net/ressources-5872-genres-multiples>, consulté le 29 juillet 2010.
- BAUDRILLARD J., 1990 [1979]. *De la séduction*. Paris, Denoël.
- BOISSEAU R., 2002. « Mâles dans leur peau - Chorégraphes et danseurs à la recherche de l'identité masculine », *Télérama*, 2736 (19 juin) : 74-75.
- BOISSEAU R., 2004a. « Femmes en mouvement », *Télérama*, 2837 (26 mai) : 78-79.
- BOISSEAU R., 2004b. « La Danse et ses tendances », *Télérama*, 2840 (16 juin) : 62-64.
- BRITTON A., 1978-9. « For Interpretation – Notes against Camp », *Gay Left*, 7 : 11-14.
- BUTLER J., 2005. *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*. Paris, La Découverte. (*Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*. London, Routledge, 1990).
- BUTLER J., 2006. *Humain, inhumain – Le travail critique des normes – Entretiens*. Paris, Éditions Amsterdam.
- CHAPUIS Y., 1999. « Adina fume des anglaises », *Mouvement*, 5 (juin/sept.) : 84-86.
- CHAPUIS Y., 2002. « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », *Art Press* (spécial *Medium danse*), 23 (oct.) : 10-14.

- COLLIN F., 1993. « Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes », *Féminismes au présent*. Paris, L'Harmattan : 205-218.
- FOSTER S. L., 1998. « Choreographies of Gender », *Signs*, vol. 24(1) : 1-33.
- HUESCA R., 2004. « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'esthétique*, 45 (juil.) : 139-151.
- MARQUIÉ H., 2006. « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », in MARQUIÉ H., BURCH N. (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?* Paris, L'Harmattan : 47-68.
- MARQUIÉ H., 2007. « Dispositif trouble: When What Is Said Is Not What Is Shown », in NORDERA M., FRANCO S. (dir.), *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*. New York, Routledge : 236-250.
- MARQUIÉ H., 2009. « Danse et féminisme : réflexions sur les approches françaises et anglo-saxonnes », in McCOLLUM FEELEY F. (dir.), *Le Patriarcat et les institutions américaines – Études comparées*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble : 261-280.
- MATHIEU N.-C., 1991. *L'anatomie politique, catégorisation et idéologie du sexe*. Paris, Côté-femmes.
- MATHIEU N.-C., 1994. « Dérive du genre / stabilité des sexes », in DION M. (dir.), *Madonna – Érotisme et pouvoir*. Paris, Kimé : 54-70.
- PRECIADO B., 2003. « Quand les corps ne sont plus dociles – Notes sur les politiques et l'esthétique queer », *Nouvelles de Danse*, 22 (hiver) : 14-15. Bruxelles.
- PRECIADO B., 2006. « Un regard queer en danse », *Bulletin trimestriel du CCNRB* (janvier/mars) : np.
- PROUST C., 2004. « Cécile Proust revient aux féministes des années 1970 », *Le Monde*, 7 août (consultable en ligne sur <http://femmeuses.org/femmeuses.pdf>).
- RANCIÈRE J., 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris, La Fabrique.

RIVIÈRE J., 1929. « Womanliness as a Mascarade », *International Journal of Psychoanalysis*, 10 : 303-313. Trad. « La féminité en tant que mascarade », in HAMON M.-Ch. (dir.), *Féminité mascarade*, 1994. Paris, Seuil : 197-213.

ROLAND P., 2000. « Les images de la différenciation des genres : l'exemple de la danse contemporaine », *Sociétés*, 69 (*Présences du corps*). Bruxelles, De Boeck Université : 43-50.

SCHECHNER R., 2008. *Performance – Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil, Éditions théâtrales (édition dirigée par Christian Biet).

SONTAG S., 2001 [1966]. « Notes on Camp », *Against Interpretation*. New York, Picador. « Le style "Camp" : culture et sensibilité d'aujourd'hui », *L'œuvre parle* (trad.). Paris, Seuil, 1968.

THOMAS J.-P., 1992. « Cécile Proust danseuse du ventre », in NOGUEZ D. (dir.), & *la danse*. Paris, Jean-Michel Place : 141-142.

Résumé

Pour une fraction de la danse contemporaine actuelle, le genre est devenu une thématique à la mode. Le phénomène s'accompagne d'une prolifération de discours et de références théoriques postmodernes. La production se caractérise par l'exposition réitérée et se voulant ludique des stéréotypes de genre, notamment de la féminité, souvent caricaturée par le travestissement. Par contre, la thématique n'est ni traitée, ni analysée, au travers des relations entre les sexes, pas plus qu'elle n'est travaillée à partir des corps et de leur motricité. On constate un profond décalage entre les discours qui proclament une radicalité subversive, et une production, focalisée sur les signes et les apparences, qui maintient, voire renforce, les dissymétries entre les sexes et les genres. Cette dissymétrie qui donne toujours la primauté au sexe masculin, constitue bel et bien un renouvellement du genre des hiérarchies.

Mots-clefs : genre, *queer*, danse contemporaine, avant-garde, travestissement, corps.

Summary

Gender Games in Contemporary Dance

Gender has become a fashionable theme for a part of the contemporary dance world. This phenomenon is accompanied by a proliferation of discourses and postmodern theoretical references. The work is characterised by the repeated exposure, in what is intended to be a playful way, of gender stereotypes, in particular of femininity, often caricatured through cross-dressing. However, the theme is neither addressed, nor analysed, through relationships between the sexes, nor worked on through the body and its motivity. There is a deep disconnection between discourses proclaiming a subversive radicalism and work focused on signs and appearances which maintains, and indeed reinforces, asymmetries between the sexes and the genders. This asymmetry always accords primacy to the male sex and is really a revival of gender hierarchies.

Key-words: gender, queer, contemporary dance, cross-dressing, body.

* * *