

Le genre en danse, un concept pertinent et des effets pervers

Hélène Marquié

▶ **To cite this version:**

Hélène Marquié. Le genre en danse, un concept pertinent et des effets pervers. MÉKOUAR-HERTZBERG Nadia, MARIE Florence, LAPORTE Nadine (dir.). Le Genre, effet de mode ou concept pertinent ?, Peter Lang, pp.147-160, 2016. hal-01345601

HAL Id: hal-01345601
https://hal.science/hal-01345601

Submitted on 18 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le genre en danse, un concept pertinent et des effets pervers

HÉLÈNE MARQUIÉ

HÉLÈNE MARQUIÉ, « Le genre en danse, un concept pertinent et des effets pervers », in *Le Genre, effet de mode ou concept pertinent ?*, Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG, Nadine LAPORTE, Florence MARIE (dir.), Bern, Peter Lang, 2016, pp. 147-160.

Institutionnalisées tardivement en France, les études en danse sont restées longtemps à l'écart des grandes remises en question épistémologiques, que ce soit la nouvelle histoire, les études culturelles et bien entendu, les études féministes. Lorsque je me suis engagée dans cette dernière voie, dans les années 1990, aucune recherche n'avait été menée en France, et les travaux anglo-saxons étaient très peu accessibles. Le concept de genre s'est imposé dans le monde académique au début des années 2000, et je l'ai alors adopté dans la continuité avec enthousiasme. J'entends par genre (au singulier), le processus de construction hiérarchisant des différences entre les sexes, conduisant à répartir des êtres humains en deux catégories "femme" et "homme", qui est aussi un processus de catégorisation symbolique binaire (féminin/masculin). Il s'inscrit dans des systèmes de domination ; pour citer Joan Scott dans un texte devenu référence, le genre est une "façon première de signifier des rapports de pouvoir"[1]. Le genre ainsi défini constitue un outil épistémologique pour repenser les études en danse, en termes de contenus, de méthodes et aussi de problématiques. Il permet de travailler à la fois des dimensions sociales et des dimensions symboliques, ce que le concept de "rapports sociaux de sexe" ne permet pas aisément, et de considérer les catégories produites en constante co-construction.

Quinze ans plus tard, alors que l'utilisation du mot "genre" ou "genreS" s'est banalisée dans les arts vivants – dans les pratiques et dans la recherche – en se détachant grandement de ses définitions premières, alors qu'il y a un véritable effet de mode autour de productions et de discours dans un registre "genres et sexualités", je suis devenue très perplexe quant à l'utilisation du mot, sinon du concept, face aux dérives sémantiques et aux malentendus qu'il suscite. Concept pertinent et effet pervers de mode, sont les deux aspects que je vais développer.

[1] Joan Scott, "Genre: une catégorie utile d'analyse historique" ("Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review*, Vol. 91, 5, dec. 1986, pp. 1053-1075), *Cahiers du Grif*, 37/38, 1988, pp. 125-153, p. 141.

Le genre : un concept pertinent dans les études en danse

Un détour par la sociologie de la danse, l'étude des carrières, des modes de production et de diffusion, montrerait la pertinence du concept pour comprendre à la fois les inégalités, les discriminations, et l'invisibilité dont elles sont l'objet, en raison des présupposés de féminité de la danse et de la forte présence des femmes, en bas des pyramides sociales. Je préfère ici développer des points peut-être moins connus.

Le genre dans la danse

Toute danse, qu'elle soit rituelle, sociale ou spectaculaire est marquée par le genre ; elle met en jeu des corps en mouvement, des codes culturels, des imaginaires singuliers et collectifs. Les corps eux-mêmes résultent des interactions entre donné(e)s biologiques et inscriptions culturelles. Des plus ritualisées aux plus "spontanées", les danses sont des phénomènes culturels et participent à la structuration d'un ordre social fondé sur le genre et la bipartition des sexes. Il existe des danses d'hommes, des danses de femmes, des danses mixtes où les chorégraphies diffèrent selon les sexes (et qui sont souvent des occasions de rencontres, comme dans les bals) ; mais aussi des danses "féminines" pouvant être interprétées par des hommes travestis (par exemple dans les ballets au XVII^{e} siècle), la réciproque – des danses "masculines" interprétées par des femmes – étant beaucoup moins fréquente ; les danses neutres, où n'intervient aucune catégorisation *a priori* du mouvement sont rares. Le genre est présent, même là où on ne l'attendrait pas : ainsi, l'épreuve pratique d'aptitude technique pour le Diplôme d'État d'enseignement de la danse contemporaine comporte toujours, en 2015, une variation "fille" et une variation "garçon"[2], la bipartition sous-entendant que les enseignant-e-s de danse, non seulement ne sont pas sélectionné-e-s sur les mêmes aptitudes selon leur sexe, mais ne devront enseigner qu'à des personnes de leur sexe. Ce qui, à l'évidence, est une absurdité, mais n'a pas, jusqu'à présent, fait l'objet de la moindre remise en cause de la part des institutions. On mesure donc à quel point le concept de genre est non seulement pertinent, mais nécessaire pour analyser les idéologies qui travaillent consciemment ou non les pratiques, les représentations sociales et les savoirs sur la danse.

Par ailleurs, le corps dansant est particulièrement propice à l'exploration des questions de genre en raison de l'interaction constante entre un substrat biologique très plastique, mais

[2] Marie-Ananda Gilavert, "L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine: une épreuve différenciée selon les sexes", *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2015, URL:<http://danse.revues.org/950> (consulté le 28 janvier 2015).

jusqu'à certaines limites cependant, et des pratiques contextualisées où contraintes socioculturelles, esthétiques, et libre arbitre s'articulent. Leurs interactions contribuent à la fois à incorporer le genre dans le biologique et, simultanément, à le déformer, voire à en fausser certains schémas, en proposant d'autres modèles de corporéités. La danse s'inscrit comme discipline du corps, mais du fait des spécificités qui la distinguent d'autres pratiques corporelles, travail ou sport par exemple, elle est à la fois plus susceptible d'incorporer les *habitus*, comme le notait incidemment et sans le développer Pierre Bourdieu, dans une note de bas de page[3] et ouvre aussi nécessairement des espaces et des temps extraquotidiens où les systèmes normatifs peuvent se trouver paradoxalement mis en échec et où d'autres *habitus* peuvent se mettre en place et s'incorporer. Sans pouvoir ici développer, je mentionnerai que la danse met en jeu tous les paramètres du corps en mouvement (espace, temps, énergies, tonus, etc.), module imaginaire et perceptions, en jouant des focalisations et des intensités, par conséquent travaille ce réseau qui articule représentations, conscience de soi et action dans un environnement. Le jeu est à entendre dans ses différentes dimensions[4] : le ludique, la *mimesis*, jeu dans le sens encore d'écart, d'une certaine latitude dans les contraintes, là où réside une part de choix individuel, de divertissement et de gratuité. La danse constitue un apprentissage d'autant plus profond et efficace, qu'il est souple, qu'il articule un grand nombre de variables identitaires tout en laissant cette latitude, et qu'il se réactive selon des modalités variables. Mais c'est aussi dans ce jeu que le corps peut se déprendre des prescriptions ou les réinterpréter, qu'il construit une singularité outrepassant de bien des façons les catégories de genre.

Le genre pour repenser l'histoire

L'histoire de la danse montre les liens étroits entre les pratiques (ballet ou danses sociales) et les différents rapports de pouvoir, notamment entre les sexes. Le genre est donc incontournable dans toute étude historique. Aux XVI^{e} et XVII^{e} siècles, le ballet de cour fut une pratique essentiellement masculine ; la danse faisait partie de l'éducation virile des jeunes gentilshommes au même titre que l'escrime et l'équitation (elle restera enseignée dans les académies militaires jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle)[5]. Sa pratique visait à acquérir maîtrise du corps, civilité, distinguant l'aristocrate et le courtisan. C'est sous la monarchie de Juillet qu'intervint un changement radical de conception, qui fonde notre perception actuelle de la

[3] Pierre Bourdieu, *Le Sens pratique*, Paris: Éditons de Minuit, 1980, note 2, p. 99.
[4] Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer - La métaphore ludique*, Paris: Corti, 1989.
[5] Jean-Michel Guilcher, "L'enseignement militaire de la danse", *Arts et traditions populaires*, 1, 2, 3, 1970, pp. 273-338.

danse comme art symboliquement et professionnellement féminin. Passant d'un paradigme aristocratique à un paradigme bourgeois, dans le cadre d'une conception des rapports sociaux de sexe où les sphères féminine et masculine étaient strictement séparées, la masculinité dominante s'est définie en opposition avec la masculinité aristocratique, rejetée dans le "féminin"[6]. Le danseur fut donc perçu comme transgressant les normes de masculinité, une "affreuse danseuse du sexe masculin" écrivait Jules Janin[7]. La perspective du genre nous permet de comprendre comment ces données, d'ordre social et politique, se sont articulées à des évolutions esthétiques. Par exemple avec le fait que dans le ballet-pantomime romantique, la danse ait tendu à devenir autonome, à se séparer de la narration et du texte pour aller vers l'expression des sentiments et des sensations. Alors que les hommes demeuraient légitimes dans la pantomime, liée à un registre narratif, la traduction en geste d'un récit, la danse "pure", représentée par l'acte blanc des grands ballets romantiques, devint alors strictement "féminine"[8].

En amont, le genre constitue une entrée heuristique pour repenser l'historiographie, la façon dont la mémoire et les récits historiques ont été édifiés[9]. Car les histoires de la danse sont bien souvent réduites à la "petite histoire" de danseuses et de leurs vies privées. La visibilité des femmes dans les histoires de la danse repose bien souvent sur des représentations et des fantasmes, qui déforment ou occultent les réalités. La prise en compte du genre renouvelle les problématiques et incite à chercher de nouvelles sources, invite à penser un récit différent de celui qui prédomine, et souvent à une remise en question des périodicités et des valeurs traditionnellement admises.

La catégorisation féminine de la danse

Je conclurai cette partie en abordant la question de la catégorisation féminine de la danse en Europe occidentale, c'est-à-dire de la présomption de féminité qui hante ses représentations, dans les discours savants autant que populaires, biaise une grande partie des approches et pèse

---

[6] Hélène Marquié, "Des 'dieux de la danse' aux 'affreuses danseuses du sexe masculin' ", in *Masculin/Féminin dans la presse du XIX*e *siècle*, Martine Lavaud, Christine Planté, Marie-Ève Thérenty (dir.), Lyon: Presses Universitaires de Lyon, à paraître.

[7] Jules Janin, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.

[8] Hélène Marquié, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique", in Christine Marcandier, Vincent Vivès (dir.), *Trans(e)* [En ligne], *Insignis n°1*, Aix-en-Provence, mai 2010, pp. 75-90, <http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf> (consulté le 29 janvier 2015).

[9] Voir Hélène Marquié, "Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse", in Roxane Martin, Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire – Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp. 211-222. Et Hélène Marquié, Marina Nordera, "Editorial", in Hélène Marquié, Marina Nordera, *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2015, <http://danse.revues.org/986> (consulté le 28 janvier 2015).

lourdement, en termes de légitimité, de reconnaissance, de place dans les hiérarchies artistiques, et n'est pas sans conséquences concrètes sur les professions de la danse. Le concept de genre nous permet d'en comprendre les sources ; la catégorisation de la danse apparaît même comme paradigmatique des processus de catégorisation de genre, dans un système où "féminin" et "masculin" s'excluent mutuellement. Tout d'abord le principe de hiérarchie. La danse est rapportée au féminin lorsque ses paramètres sont situés au pôle inférieur d'une échelle de valeurs : ordre/désordre, morale/licence, texte/corps, durable/éphémère, efficacité/gratuité, etc. Plus la danse se rapproche des premiers termes, moins elle est féminisée. Comme la danse célébrée par Platon[10], comme dans les ballets du XVI^{e} siècle qui représentaient un ordre cosmique et constituaient une forme d'inscription textuelle dans l'espace, le corps devenant support d'une véritable sémiotique des gestes[11]. Par contre, est féminisée la danse qui échappe au contrôle et se rapproche des pôles opposés, celle des bacchantes, ou, comme on l'a vu, cette danse "pure" romantique qui ne signifie rien en dehors d'elle-même, où le corps exprime et suscite sentiments et émotions, de l'ordre de l'indicible. Plus généralement, la danse, art corporel et éphémère, se trouve en bas des hiérarchies des arts, dans une culture qui privilégie la raison, le texte et la pérennité[12]. Ce qui m'amène au second principe de catégorisation de genre, qui repose sur l'universalisation et la neutralisation du "masculin", et la relégation de l'altérité dans le "féminin". Mais je développerai cet aspect dans la partie suivante, car il participe aujourd'hui des effets pervers des utilisations du concept de genre.

Effets pervers de l'utilisation du genre en danse

Danse et altérité "féminine"

Dans la continuité de ce qui précède, la catégorisation et l'essentialisation féminine de la danse trouvent aujourd'hui de nouveaux appuis dans la pensée postmoderne, poétique, psychanalytique ou philosophique. La danse y sert de métaphore pour désigner une altérité, conçue dans un système où le locuteur est aussi la référence, et double dans cet emploi la métaphore de "féminin". On objectera que, tout comme ce "féminin" postmoderne n'est pas défini comme se rapportant aux femmes, mais conçu comme un terme "déterritorialisé", la

[10] Platon, *Les Lois*, Livre II.
[11] Mark Franko, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, (*Dance as Text. Ideologies of the baroque body*, Cambridge University Press, 1993), Paris: Kargo/L'Éclat, 2005.
[12] Kant Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris: Garnier Flammarion, Aubier, 1995, p. 313.
Voir Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique – Étude sur la notion d'œuv**re** en danse*, Paris, Vrin, 2009.

danse dont il est question n'est pas vraiment la danse, qu'elle est plutôt une métaphore. Mais le problème est bien là. S'il n'est question ni de danse, ni des femmes, pourquoi parler de danse et de "féminin" ? Le choix des termes et la négation qui est faite de l'imaginaire et des connotations qu'ils véhiculent, signent une idéologie, qui refuse de s'assumer[13]. Parce que la danse ne se laisse pas aisément circonscrire ou définir par le discursif, elle devient territoire d'altérité, objet d'élans quasi mystiques de la part d'un certain nombre de penseurs qui l'invoquent comme les poètes la muse. Pour le philosophe Alain Foix, elle "symbolise cet impensable de la pensée sur laquelle toute la métaphysique occidentale s'est bâtie", "le tout et le rien de la philosophie", "l'indicible même"[14]. La danse est un vide ou un manque. Selon Alain Foix qui s'appuie sur Michel Serres : "La danse est donc l'expression la plus pure du manque (*ananké*). Si la danse est évidence, ne serait-ce en ce sens qu'elle présente un vide ? Vide du discours, de la discursivité, en même temps que vide désirant, blanc passionnel."[15] Elle se situe dans les registres des pré-quelque chose, rapportés au "féminin" voire au maternel. Pour Jean-Luc Nancy, elle "paraît commencer avant même d'être sensible, [...] avant la sensation, avant le sens en général [...]"[16]. En résumé, la danse est en amont – de la sensation, du langage, du symbolique, du signe, …, du "masculin" assimilé à un tout neutre et universel –, et pourtant elle est pensée comme sexualisée et genrée. Alain Badiou oppose la danse au théâtre, le théâtre étant "le contraire positif de la danse"[17] et écrit, s'appuyant sur Mallarmé, "si la danseuse ne danse pas, l'acteur est tenu d'acter"[18]. Danseuse – et non danseur – s'oppose à acteur – et non actrice – comme la non action à l'action.

Partant de l'idée de matrice, plusieurs auteurs glissent, comme Michel Serres[19], de la *khoreia* (danse en chœur) à la *chora*, concept que Julia Kristeva emprunte au *Timée* de Platon[20] : un réceptacle, un fondement pulsionnel, une articulation présymbolique, "incertaine et indéterminée", articulation prélangagière et prégrammaticale du discours, qui est "disposition" et n'est "pas encore un signifiant"[21]. Ce glissement linguistique et sémantique renvoie la danse au pulsionnel, à ce qui précède, provisoire et éphémère, relevant d'un

[13] Voir Françoise Collin, "Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes", in *Féminismes au présent*, Paris: l'Harmattan, 1993, pp. 205-218. Pour une critique de l'utilisation de ce vocabulaire, issue du champ postmoderne lui-même, Judith Butler, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes – Entretiens*, Paris: Éditions Amsterdam, 2006, pp. 101-102.
[14] Alain Foix, *Danse et philosophie*, Thèse de troisième cycle, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1983, p. 95.
[15] *Ibid*., p. 61.
[16] Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *Allitérations – Conversations sur la danse*, Paris: Galilée, 2005, p. 141.
[17] Alain Badiou, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Seuil, 1998, p. 107.
[18] *Ibid*., p. 108.
[19] Michel Serres, *Genèse*, Paris: Grasset et Fasquelle, 1982, p. 74.
[20] Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 197, pp. 22-30.
[21] *Ibid*., p. 24.

“féminin” maternel. Les psychanalystes ne sont pas en reste et, parmi eux, Daniel Sibony, pour qui la danse relève du “féminin”, entre autres pour être “le mouvement qui touche le corps d’avant la loi”[22].

Elle y côtoie le trio infernal que constituent le primitif (ou l’archaïque), l’enfance et la folie. “Je dirai que la danse est ‘infantile’ par essence, non pas dans le sens de ‘puéril’, mais parce que infans veut dire ‘celui qui ne parle pas’ ”[23] affirme Jean-Luc Nancy. “Autre enjeu de la danse : convoquer la ‘folie’ pour la faire porter par le corps […]”[24] écrit Daniel Sibony, tandis que Pierre Legendre dans une vision si globalisante de la danse qu’elle en perd son objet, évoque “la nécessité d’inscrire, en toute étude générale des danses, la question de la folie.”[25] Je passe sur le primitif, pour beaucoup de penseurs, la danse reste la part primitive dont ils portent la nostalgie, comme elle était (est ?) supposée être “naturelle” aux peuples primitifs.

Pour résumer et ne pas multiplier les citations, la danse est avant tout l’Altérité, à laquelle on ne s’identifie jamais, se réduit encore moins, mais que l’on peut s’approprier et dont l’appropriation distingue le locuteur en position dominante, seul habilité à parler de, et au nom de, l’autre. Par la danse, Jean-Luc Nancy perçoit la différence, le “féminin” en lui : “Il me semble que je pourrais dire que nulle part ailleurs que dans la danse (lorsque je dansais, naguère, ou bien lorsque, aujourd'hui, je vous regarde danser) ne se fait ressentir aussi nettement ce qui, en moi, de moi, relève du féminin. ”[26] Mais, dans cette conférence-performance, il ne danse pas, il parle, et regarde la danseuse Mathilde Monnier.

Métaphores genrées

Sous la plume de critiques, mais aussi de chercheuses et de chercheurs, les métaphores genrées servent encore trop souvent à décrire des qualités de mouvement ou d’interprétation. Celles-ci sont alors ramenées aux catégories binaires de “féminin” et “masculin”, c’est-à-dire aux stéréotypes qui leur sont associés. Et ces stéréotypes se révèlent à la fois trop pleins et vides de contenus : car que signifie une gestuelle “féminine” ? douceur, fragilité, timidité ? fluidité et continuité du mouvement ? absence d’impact, tonus peu marqué ? maniérisme peut-être ? ou encore sensualité ? La liste des clichés est longue et certains sont contradictoires. Les métaphores genrées renforcent et légitiment une bicatégorisation des mouvements et des

[22] Daniel Sibony, *Le Corps et sa danse*, Paris: Seuil, 1995, p. 94.
[23] Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 90.
[24] Daniel Sibony, *op. cit.*, p. 217.
[25] Pierre Legendre, *La Passion d'être un autre – Étude pour la danse*, Paris: Seuil, 1978, p. 335.
[26] Mathilde Monnier, Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 69.

esthétiques, ainsi que les stéréotypes qui leur sont associés, sans pour autant apporter la moindre information précise. Pourtant, il existe des outils pour décrire des qualités de mouvement ou d'interprétation. Quand on écrit que "façonné par les pratiques de corps ne négligeant ni la grâce, ni l'arrondi, ni le fluide, le danseur reste cet être jouant volontiers de la part de féminin lovée en lui"[27], on postule que la grâce, l'arrondi et le fluide relèvent d'un "féminin" – "lové", pour parfaire la métaphore. Une telle hypothèse aurait certainement étonné les danseurs du XVIII[e] siècle. Quand la citation se trouve dans un article intitulé "Homme, danse et homosexualité", le stéréotype de genre glisse vers la sexualité[28].

La danse se trouve ainsi affectée d'une sorte de bisexualité intrinsèque où la gamme quasi infinie de qualités possibles est cadrée par le binarisme du genre, sans que soient jamais questionnés les critères permettant de catégoriser telle ou telle qualité. Ainsi, et pas seulement en danse, les métaphores genrées imposent "féminin" et "masculin" comme des catégories conceptuelles fondamentales, indiscutables, indéfinissables et indépassables de l'esthétique et de l'histoire de l'art, démontrant peut-être une incapacité à penser hors de ce schéma.

On aura noté, au passage, l'asymétrie de cette bisexualité, puisqu'il n'est quasiment jamais question que de "féminin" ; il serait exceptionnel de lire qu'une danseuse exprime "sa part de masculin". Le "masculin" est, une fois de plus, la référence. Et la hiérarchie demeure : alors que la part de "féminin" est évaluée, aujourd'hui, comme un ensemble de qualités positives du mouvement ou de l'interprétation pour les danseurs, les rares occurrences où le terme de "masculin" est employé pour une femme, indiquent une perte (de féminité).

La thématique "**genres et sexualités**"

Depuis la fin des années 1990, la thématique "genre(s) et sexualité(s)" est devenue presque banale, dans une frange de la danse contemporaine et, par suite, des études en danse. Contrairement à ce qui s'est passé dans les pays anglo-saxons, cet intérêt ne se situe pas en continuité avec des productions chorégraphiques féministes – qui n'ont d'ailleurs pas existé dans notre pays – ou les études féministes et de genre développées en France, mais ont été suscitées par des théories américaines, postmodernes, *queer*, *french feminism* et *french theory* plus ou moins bien assimilées, comme en témoignent les nombreuses références anglo-saxonnes dans les programmes et sur scène. Cette véritable mode a donné naissance à un genre – cette fois à comprendre comme un style – de spectacles, qui, paradoxalement, sont

[27] Roland Huesca, "Homme, danse et homosexualité", *Revue d'esthétique* 45, juillet 2004, pp. 139-151, p. 143.
[28] L'association entre féminisation du danseur et homosexualité n'apparaît qu'à la fin du XIX[e] siècle, quand l'homosexualité devient une identité. Auparavant, la stigmatisation ne portait que sur la transgression de genre.

loin d'être ceux qui remettent le plus en question les catégories de genre, car leur conception repose sur l'exposition même de ces catégories. Une esthétique du désordre, du fragment et de l'accumulation, des corps supports d'une sémiotique du "genre ", avec des personnages stéréotypés récurrents, le travestissement... ; la mise en scène de stéréotypes selon des modalités très similaires d'une production à l'autre, opère une véritable ritualisation, et conduit à la constitution d'une communauté d'artistes emblématiques de l'avant-garde[29]. La répétition et l'usure des motifs mis en scène dans des contextes très spécifiques et réduits de diffusion, témoignent davantage d'une fascination face aux stéréotypes représentés que d'une déconstruction efficace.

De concept dynamique, le genre devient un objet de représentation et un marqueur identitaire. Si, selon Judith Butler, la performance du genre est ce qui crée le genre, cette ritualisation, réitération, devant des publics bien souvent sélectionnés par le cadre et la thématique, loin de subvertir les normes et au-delà même d'une simple démonstration/énonciation réactualise *a contrario* le genre dans une nouvelle normalisation. La parodie réitérée se détache de son référent disparu, perd donc son caractère parodique, pour donner à ce qu'elle met en scène un statut d'objet premier, immuable, et effaçant tout sens historique. Pire, le sens politique n'est pas la subversion, mais au contraire l'accoutumance aux normes, leur euphémisation. En présentant le genre comme un simple code avec lequel on peut jouer, on justifie les normes qu'il impose par l'illusion qu'elles peuvent être facilement transgressées et déconstruites par la performance spectaculaire.

Un nombre important de recherches en arts du spectacle se focalise sur l'analyse esthétique de telles productions, essentiellement sur les images, entérinent les discours affirmant la subversivité, sans prendre en compte les corporéités mises en jeu et leurs relations, les modes de production, l'inscription dans une historicité du spectacle, ou les modalités de réception des pièces. De fait, malgré l'adossement à des théories non essentialistes (postmodernes ou *queer*), la question du genre devient bien souvent identitaire, celle des genres, "féminin" et "masculin", qui demeurent – avec toutes les ambigüités et le flou qu'ils recouvrent –, des références. Davantage qu'en termes de devenirs et de relations (sociales et symboliques), les questions sont posées en terme d'identité, le social devenant tout aussi naturalisant que l'était l'anatomie. Le genre est assimilé à la sexualité, à l' "identité sexuelle", laquelle dérape vers travestissement et stéréotypes. Ce qui finit parfois par réduire le concept de genre à l'objet d'étude travestissement, presque toujours des hommes en

[29] Pour une analyse détaillée, voir Hélène Marquié, "Le genre/*gender* comme rituel: un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine", in *Performing Rituals*, Bruno Sibona (dir.), à paraître.

stéréotypes féminins. Cette dérive résulte souvent d'un manque de connaissances théoriques et de recul sur le concept de genre. Mais résultent aussi des difficultés très réelles de son maniement, le glissement du processus aux catégories qu'il produit, plus faciles à manier, étant toujours possible.

Pour revenir sur la question initiale, je conclurai que le genre est un concept pertinent en danse, mais que son emploi n'est pas simple. Il importe de ne pas le détacher de son sens politique, particulièrement son inscription dans des dispositifs de domination, et de préserver la dimension de processus dynamique qui en fait l'intérêt. La mise en avant du terme peut servir à légitimer des conceptions extrêmement traditionnelles, voire rétrogrades, des rapports sociaux de sexe, comme des représentations symboliques.

BIBLIOGRAPHIE

BADIOU, Alain, *Petit manuel d'inesthétique*, Paris: Seuil, 1998.

BOURDIEU, Pierre, *Le Sens pratique*, Paris: Éditons de Minuit, 1980.

BUTLER, Judith, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes – Entretiens*, Paris: Éditions Amsterdam, 2006.

COLLIN, Françoise, "Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes", in *Féminismes au présent*, Paris: l'Harmattan, 1993, pp. 205-218.

FOIX, Alain, *Danse et philosophie*, Thèse de troisième cycle, Université de Paris I Panthéon Sorbonne, 1983.

FRANKO, Mark, *La Danse comme texte – Idéologies du corps baroque*, (*Dance as Text. Ideologies of the baroque body*, Cambridge University Press, 1993), Paris: Kargo/L'Éclat, 2005.

GILAVERT, Marie-Ananda, "L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine: une épreuve différenciée selon les sexes", *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2015, URL:<http://danse.revues.org/950> (consulté le 28 janvier 2015).

GUILCHER, Jean-Michel, "L'enseignement militaire de la danse", *Arts et traditions populaires*, 1, 2, 3, 1970, pp. 273-338.

HENRIOT, Jacques, *Sous couleur de jouer (la métaphore ludique)*, Paris: Corti, 1989.

HUESCA ,Roland, "Homme, danse et homosexualité", *Revue d'esthétique* 45, juillet 2004, pp. 139-151.

JANIN, Jules, *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 2 mars 1840.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris: Garnier Flammarion, Aubier, 1995.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique*, Paris: Seuil, 1974.

MARQUIÉ, Hélène, "Le genre/*gender* comme rituel: un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine", in Patrick FFRENCH, Carl LAVERY, Bruno SIBONA (Dir.), *Performing Rituals*, Peter Lang, à paraître.

MARQUIÉ, Hélène, "Des 'dieux de la danse' aux 'affreuses danseuses du sexe masculin' ", in

Masculin/Féminin dans la presse du XIX^e siècle, Christine PLANTÉ, Marie-Ève THÉRENTY (dir.), Lyon: Presses Universitaires de Lyon, à paraître.

MARQUIÉ, Hélène, NORDERA, Marina, "Éditorial", in Hélène MARQUIÉ, Marina NORDERA (dir.), *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse*, *Recherches en danse* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 01 janvier 2015, <http://danse.revues.org/986> (consulté le 28 janvier 2015).

MARQUIÉ, Hélène, "Le genre, un outil épistémologique pour l'historiographie de la danse", in Roxane MARTIN, Marina NORDERA (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire – Les objets et les méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Paris: Honoré Champion, 2011, pp. 211-222.

MARQUIÉ, Hélène, "D'un univers à l'autre : le ballet romantique", in Christine MARCANDIER, Vincent VIVÈS (dir.), *Trans(e)* [En ligne], *Insignis n°1*, Aix-en-Provence, mai 2010, pp. 75-90, <http://s2.e-monsite.com/2010/05/29/67533724insignis-numero-1-trans-e-complet-pdf.pdf> (consulté le 29 janvier 2015).

MONNIER, Mathilde, NANCY, Jean-Luc, *Allitérations – Conversations sur la danse*, Paris: Galilée, 2005.

LEGENDRE, Pierre, *La Passion d'être un autre – Étude pour la danse*, Paris: Seuil, 1978.

PLATON, *Les Lois*, Livre II.

POUILLAUDE, Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique – Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris: Vrin, 2009.

SCOTT, Joan, "Genre: une catégorie utile d'analyse historique" ("Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review*, Vol. 91, 5, décembre 1986, pp. 1053-1075), *Cahiers du Grif*, 37/38, 1988, pp. 125-153.

SERRES Michel, *Genèse*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982.

SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris: Seuil, 1995.