



HAL
open science

Artistes et critiques : une co-construction du ‘gender’ en ‘genre’ chorégraphique légitimé dans les revues Art press et Mouvement (1995-2015)

Hélène Marquié

► To cite this version:

Hélène Marquié. Artistes et critiques : une co-construction du ‘gender’ en ‘genre’ chorégraphique légitimé dans les revues Art press et Mouvement (1995-2015). Marie BUSCATTO, Mary LEONTSINI, Delphine NAUDIER (dir.). Du genre dans la critique d’art / Gender in Art Criticism, Éditions des Archives contemporaines, pp. 47-61., 2017. hal-01612694

HAL Id: hal-01612694

<https://hal.science/hal-01612694>

Submitted on 22 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.

Artistes et critiques : Une co-construction du « gender » en « genre » chorégraphique légitimé dans les revues *Art press* et *Mouvement* (1995-2015)

Hélène Marquié université de Paris 8, LEGS UMR 8238

MARQUIÉ Hélène, « Artistes et critiques : une co-construction du 'gender' en 'genre' chorégraphique légitimé dans les revues *Art press* et *Mouvement* (1995-2015) », in *Du genre dans la critique d'art / Gender in Art Criticism*, Marie BUSCATTO, Mary LEONTSINI, Delphine NAUDIER (dir.), Paris, Éditions des Archives contemporaines, 2017, pp. 47-61.

Art press et *Mouvement* sont deux revues de création contemporaine qui, depuis la fin des années 1990, ont permis l'émergence et la légitimation d'une danse contemporaine d'avant-garde proche de la performance. Cet article analyse la façon dont, au travers des chorégraphes, intellectuels et critiques qui y écrivent, elles ont introduit le concept de genre/gender dans la critique de danse et ont dessiné les contours d'un nouveau « genre » chorégraphique, dont l'esthétique, commentée et théorisée, a produit une « théorie du genre » qui s'est imposée au fil des années dans la danse contemporaine, au-delà des marges d'influence des deux revues.

1. Contexte

1.1. Scène

Art press est une revue pluridisciplinaire d'art contemporain, cofondée en 1972 par Catherine Millet, l'actuelle directrice de rédaction. Depuis sa création jusqu'en 2004, les chroniques danse ont principalement été assurées par Laurence Louppe¹, personnalité connue dans le milieu de la danse, progressivement remplacée jusqu'à aujourd'hui par Laurent Goumarre, entre autres producteur à France-Culture, rédacteur en chef des pages culture de *Têtu*² et impliqué dans la programmation de danse³. Des personnalités de l'art contemporain ont collaboré plus ou moins ponctuellement aux rubriques danse. *Art press* a joué un rôle majeur pour la visibilité d'une partie de la danse contemporaine, en publiant en 1987 un numéro spécial *Les Années danse*, puis, en 2002, *Médium danse*. Depuis le départ de Laurence Louppe en 2004, la place de la danse s'est beaucoup restreinte.

Mouvement ne comportait à sa création, en 1993, que quelques pages dédiées à la danse contemporaine, distribuées gratuitement dans des lieux de danse. À partir de 1996, la revue est devenue trimestrielle, de plus en plus ouverte à toutes formes d'art contemporain. L'un de ses

¹ Écrivaine, critique et spécialiste d'esthétique chorégraphique, Laurence Louppe a été une figure influente dans la diffusion d'une pensée de la danse contemporaine.

² Magazine gay français de 1995 à 2015.

³ Adjoint à la programmation à la Biennale de la Danse à Lyon, après avoir été conseiller artistique à Montpellier danse de 1999 à 2007, présentateur à France-Inter.

fondateurs, Jean-Marc Adolphe⁴, l'a dirigée jusqu'en 2014. *Art press* saluait ainsi son originalité : « Les danseurs sont majoritaires au sein de la rédaction de *Mouvement*, seule revue d'idée et de réflexion théorique sur la danse en France (Louppe, 1998, p. 11). » Plusieurs critiques interviennent sur la danse, Gérard Mayen étant le plus informé des problématiques de genre et sexualité.

Art press, sur papier glacé, bilingue français-anglais depuis 1992, privilégie les arts plastiques. *Mouvement*, sous-titré *L'Indisciplinaire des arts vivants*, privilégie le spectacle vivant et affiche une orientation plus contestataire. Mais au-delà de leurs différences, les deux revues présentent de fortes similitudes. Elles ne sont d'ailleurs pas étanches : Laurence Louppe saluait la naissance de *Mouvement* dans *Art press* ; Yvane Chapuis, historienne de l'art et des formes performatives contemporaines, a dirigé *Les Années danse* d'*Art press* en 2002 et a été rédactrice en chef adjointe de *Mouvement*. Surtout, même si elles se défendent de tout élitisme, ces revues s'adressent d'abord à un lectorat averti des discours et des valeurs en cours dans l'art contemporain d'avant-garde : les références postmodernes, les néologismes ou encore le graphisme complexe rendent parfois la lecture peu aisée.

1.2. Acteurs

Les deux revues se concentrent sur un petit noyau d'artistes et une mouvance que Laurent Goumarre (*Art press*) nomme « danse plasticienne ». Ces artistes sont « des figures éminentes de la nouvelle vague d'écriture chorégraphique qui s'est développée depuis le milieu des années 1990 en partant de visées audacieuses de déconstruction de la représentation spectaculaire », dont l'écriture s'est nourrie « des *performance studies*, théories de la perception et *gender theory* » (Mayen, 2009, p. 67). Pour Laurent Goumarre (2010, p. 21), il s'agit :

[d'] une scène dominée par une génération d' « auteurs » apparus au milieu des années 1990 (Boris Charmatz, Raimund Hoghe, Alain Buffard, Jérôme Bel) en lien étroit avec deux chorégraphes figures tutélaires reconnues par cette génération : Mathilde Monnier et Anne Teresa de Keersmaeker.

Il souligne involontairement ici le tournant entre une génération marquée par la présence de figures féminines et une génération largement dominée par les hommes, qu'il relie plus loin à la visibilité d'une homosexualité masculine : « On avait pu comprendre la danse plasticienne des années 1990-2000 comme un 'gel chorégraphique' en réaction aux enchaînements chorégraphiques des auteurs à la fin [des] années 1980, et en relation avec les corps disparus pendant ces années marquées par le sida » (*Ibid.*).

⁴ Critique de danse, successivement directeur ou conseiller artistique de plusieurs lieux et festivals programmant de la danse contemporaine.

Dans une recherche portant sur la façon dont *Art press* et *Mouvement* ont créé une doxa, un lieu commun de pensée de la danse contemporaine, Noémie Solomon (2003, pp. 11-12) relevait que les hommes produisaient en majorité le discours sur la danse. Même si la proportion de spectacles de femmes rapportés a augmenté, la parole relayée par les revues reste majoritairement masculine.

Jérôme Bel, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Alain Buffard, Raimund Hoghe, constituent un noyau de chorégraphes de la même génération, presque tous consacrés à la fin des années 1990, ayant travaillé dans les mêmes compagnies, intervenant dans les mêmes lieux, se référant les uns aux autres. Autour d'eux, critiques et intellectuels forment un réseau, dialoguent au fil des numéros et parfois travaillent ensemble. Par exemple, Laurence Louppe, rédactrice à *Art press*, était interprète dans le spectacle *Dispositifs 3.1* d'Alain Buffard, dont la feuille de salle cite la psychanalyste Sabine Prokhoris. Celle-ci collabore à *Mouvement* et a longuement écrit sur *Dispositifs 3.1* et sur les créations d'Alain Buffard. Cette forme de « consanguinité » parisienne, pour reprendre une expression d'Éric Troncy (2002, p. 154), favorise l'établissement d'une communauté de personnes et de discours, cohérente, mais qui laisse peu de place à la diversité des esthétiques et des modes de pensée.

Autour de ce noyau masculin, Jennifer Lacey, La Ribot, Laure Bonicel, Christian Rizzo, Robin Orlyn, Véra Mantero, Christophe Haleb figurent parmi les plus cités, pour beaucoup abordant des questions pouvant être liées à des thèmes *gender*. Ajoutons certain-e-s chorégraphes de la génération des années 1980 comme Mark Tompkins, Régine Chopinot ou Mathilde Monnier et quelques personnalités de la nouvelle génération comme Cecilia Bengolea et François Chaignaud. Cette remarque générationnelle n'est pas superflue, dans la mesure où on pense beaucoup en terme de générations. La « danse plasticienne » étant présentée comme en rupture avec ce qui aurait été précédemment une danse d'« auteurs » (Goumarre, 2006, p. 55), tandis que la façon dont Bengolea et Chaignaud abordent la sexualité est présentée comme une rupture avec la danse conceptuelle précédente.

1.3. Style

Comme le souligne le titre du mémoire de Noémie Solomon portant précisément sur les deux revues, *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, le discours fait référence dans la conception de la danse qui en ressort. En 1998, Laurence Louppe analysait l'une des avancées de la danse contemporaine comme reposant « sur le renouvellement des syntaxes, lié (ce n'est pas un hasard) à la question de l'identité du danseur » (Louppe, 1998, p. II). Dans un des nombreux échanges entre chorégraphes au sein de *Mouvement*, Xavier Le Roy écrit que les pièces de Jérôme Bel nous présentent « des projets de corps enchevêtrés dans une pensée sémiotique de leur présentation et de leur perception » (Buffard, Le Roy, 1999, p. 29). Discours et sémiotique vont

être au centre des définitions et des représentations du genre, laissant souvent les corps « enchevêtrés », voire bâillonnés, par eux. Identités, corps, genre, sont affaires de langage. En 2002, lorsque Xavier Le Roy faisait déjà référence à Judith Butler (encore non traduite), ce n'était pas comme on aurait pu s'y attendre à propos de genre, mais des rapports entre corps, danse et langage (Koop, Le Roy, 2002, p. 101).

Les perspectives théoriques, chorégraphiques et discursives, se situent dans le champ postmoderne, avec la volonté de se définir comme « post ». Dans l'introduction du numéro spécial d'*Art press* consacré à la danse, Yvane Chapuis (2002, p. 14) en parle comme d'une danse « post-conceptuelle », « post-minimale » et « post-pop ». Pour Gérard Mayen (2014, p. 22), « les théories de genres infusent directement les théories de la performance scénique, comme par jeux d'ondes postgays et postféministes », et le chorégraphe Elie Hay (2008) situe son travail au « bout du *queer* », dans le « post-*queer* ».

Mouvement et Art press représentent un art avant-gardiste défini comme subversif. En 1984, Florence Larisse analysait par la linguistique la façon dont *Art press* décrivait l'avant-garde en danse contemporaine et lui donnait par là même une légitimité. Évoquant « la danse-rupture ou l'anti-passé comme avant-garde » (Larisse, 1984, p. 75), elle soulignait déjà la façon de construire une identité sur la négation du passé, toujours réaffirmée par la récurrence des expressions composées avec anti-, non-, contre-, etc. Les mots rupture, déjouer, déplacer, subvertir, subversion, subversif, subversivité, transgression, bousculer (les stéréotypes), mettre en crise, etc., hantent les discours. La « radicalité dans le discours chorégraphique » (Montet, 2000, p. 43) émaille les propos : « Nouvelles radicalités », titrait Laurence Louppe dans *Art press* dès 1996 (p. II), tandis qu'au même moment, dans *Mouvement*, Catherine Girard publiait « Une radicale délicatesse », à propos de Jérôme Bel (1996, p. 43). La thématique *gender* semblait particulièrement propice à déployer un champ de subversion radicale.

2. La scène du genre

2.1 Entrée en scène

Les questions de genre ont longtemps été dessinées en creux, comme invisibilisées alors même qu'elles auraient pu être présentes au travers des thématiques et des réflexions récurrentes, quand « le corps s'impose comme le moyen d'une critique radicale » (Gauthier, 2001, p. 62), qui « dynamite les fixités identitaires » (Mayen, 2014, p. 22). Jean-Marc Adolphe inaugurait le premier numéro de *Mouvement* de 1998 avec un article sur Boris Charmatz intitulé « Nudité manifeste » (p. 20) et la nudité, la politique des corps, l'identité, ont participé à fonder cette pensée de la danse contemporaine dès les années 1990, sans que les notions de genre ou de rapports sociaux de sexe soient alors mentionnées.

Si, aujourd'hui, un certain nombre de femmes s'en réclament, le genre a été explicitement introduit dans le champ chorégraphique par des hommes et par le biais de l'homosexualité masculine, dans un contexte de forte présence du SIDA. Deux pièces d'Alain Buffard sont régulièrement citées comme référence jusqu'à aujourd'hui : *Good boy* (1998), un solo qualifié à plusieurs reprises d'historique par Gérard Mayen, repris et développé en quatuor avec *Good for...* (2002) et pour quinze interprètes dans *Mauvais genre* (2003), puis *Dispositifs 3.1* (2001). Depuis, le *gender* semble constituer une sorte d'atmosphère qui imprègne une production discursive et spectaculaire, produisant ses références et son champ lexical, ce dont rend compte Gérard Mayen (2007, p. 126), écrivant que « la théorie des genres inform[e] bon nombre des projets chorégraphiques désormais axés sur la lecture bio-politique du corps, la déconstruction de la représentation et l'investissement de la performance ».

2.2. Champ référentiel

Les cadres de pensée proviennent presque exclusivement des États-Unis, des *french theory*, *french feminism* et du *queer*. Les références aux auteurs se font souvent de façon allusive, entre initié-e-s, par l'utilisation d'un vocabulaire-clé : disciplinaire et dispositif (Foucault)⁵, déterritorialisation⁶ (Deleuze), performatif et trouble – du genre (Butler).

Laurence Louppe introduisait le cadre et les limites de l'exploitation de la thématique *gender* en 1998, à propos de *Good Boy* d'Alain Buffard :

Rien à voir non plus avec ces danseurs 'engagés', cherchant, dans l'aveuglement sur leur propre langage implicite, à délivrer un 'message' adultéré par une identité impensée. [...] On n'est pas non plus dans les figures quelques peu sommaires du 'gender' à l'américaine. L'identité (sexuelle, artistique) n'est plus un champ de détermination mais d'heuristique (Louppe, 1998, p. II).

D'emblée, elle récusait toute forme d'engagement et posait le genre comme une « heuristique », un champ de créativité. Elle posait aussi la référence exclusive au contexte théorique américain, même pour s'en distinguer. Très connue dans le milieu de la danse au travers de ses chroniques, de ses livres ou de ses interventions, Laurence Louppe a contribué à diffuser une vision déformée des recherches en danse anglo-saxonnes. Sa pensée, très aiguisée en ce qui concerne l'esthétique, est particulièrement paradoxale en ce qui concerne le féminisme. Tout en se référant constamment aux théories postmodernes américaines, elle témoigne du lien classique entre anti-américanisme et anti-féminisme, lorsqu'il s'agit de critiquer les *dance studies* prétendument dominées par le féminisme :

⁵ Corps disciplinaires, espaces disciplinaires, érotisme disciplinaire, danse indisciplinaire, etc.

⁶ « [...] territorialisé délicieusement et *deleuzièment* » (Bel, p. 92).

Confinées la plupart du temps aux seuls rapports des minorités aux dominances sociales (grandes préoccupations nord-américaines), les *Dance Studies* nourrissent aujourd'hui un psittacisme dévitalisé. Le retour incessant du discours féministe le plus convenu n'en finit pas de dénoncer le '*male gaze*' (le regard mâle) sur le corps féminin et la condamnation à longueur de page de cette pulsion scopique (outre qu'elle en censure, comme à l'habitude, toute la dimension désirante) aboutit paradoxalement à une sorte de caquet sans conséquence, inapte au renouvellement cognitif et réflexif (Louppe, 2002, p. 90).

Pourtant, il ne serait pas inutile d'interroger le *male gaze*⁷, le primat du regard masculin et l'androcentrisme des représentations spectaculaires et des écrits, qu'il n'est pas possible de développer ici, mais qu'illustre cette description d'une séquence de *Régi* (2005) de Boris Charmatz :

Un duo de chorégraphes masculins, Charmatz/Hoghe, contrarié par la danse hystérisée de Julia Cima, qui traverse le plateau de ses pirouettes furieusement mécaniques, tandis que les corps nus de son compagnon et de Hoghe se caressent dans une exploration systématique [...] (Goumarre, 2006, p. 55).

Le critique met en évidence la focalisation sur l'homosexualité masculine, le duo entre les hommes qu'il précise être chorégraphes (induisant un rapport hiérarchique avec la troisième interprète), et suggère une intrusion dérangeante de la danse féminine, qualifiée d'hystérique, sans s'arrêter sur la signification en terme de rapports sociaux de sexe produite, soit par la scène, soit par sa description/interprétation.

L'adhésion réciproque du discours critique et du discours des artistes sur leur travail annule toute possibilité d'un regard distancié. Non seulement le discours sur l'œuvre se substitue au discours de l'œuvre, mais il est constitutif de l'œuvre, jusqu'à pouvoir se passer d'elle. Il a un effet éminemment prescriptif en déterminant ce qui doit être vu, ce qui doit être compris, et, de ce fait, il construit ce qui est donné à voir. Les commentaires ne constituent pas un outil critique, ni même un moyen au service d'un projet artistique ou/et politique. Ils sont ce projet même. On retrouve là une tendance qui, pour reprendre l'excellente formulation d'Armand Mattelard et Érik Neveu, « tend à noyer des questionnements pertinents [...] sous une surenchère de références théoriques capables de fonctionner sans matériel empirique » (2003, p. 61). Le matériel empirique est ici ce qui nous est montré. L'une des chorégraphies cultes, *Dispositifs 3. 1*, était ainsi exemplaire de l'écart et des contradictions entre ce qui était montré et ce qu'il était prescrit de voir (Marquié, 2007).

⁷ Concept théorisé en premier lieu par Laura MULVEY (1989). Utilisant les concepts freudiens de fétichisme et de voyeurisme, elle faisait l'hypothèse que le cinéma hollywoodien assimilait le plaisir au regard masculin, provoquant l'identification des spectatrices à ce regard et l'acquiescement à leur statut d'objet regardé.

Fait notable, il n'y a pas de référence aux études de genre françaises, et encore moins au féminisme français. Lorsque le féminisme est évoqué, c'est à propos de créations de femmes, et toujours pour le mettre à distance, comme lorsqu'Yvane Chapuis évoque une conscience féministe dans le travail de Claudia Triozzi présentant les tableaux vivants d'une femme enfermée dans des postures du quotidien (*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 soixante-dix. Aucune provocation chez Adina, aucune violence non plus si ce n'est celle d'une tension interne (Chapuis, 1999, p. 86).

2.3. Jeux de genres

Reproduction, la dernière création d'Eszter Salamon, s'inspire des *Genders studies* pour interroger le corps de la femme en brouillant les catégories de genres. Une déclinaison simple et efficace qui observe son sujet par le prisme de toutes les sexualités possibles.

[...] Une trentaine d'années plus tard [après les mouvements féministes des années 1970-1980], en 2004, pour les artistes femmes, 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. Les frontières entre le masculin et le féminin deviennent poreuses, et les femmes, loin de se considérer comme les victimes d'une société patriarcale, se jouent de ces glissements des genres (Baudelot, 2004).

Cet extrait reflète les grandes tendances de la production chorégraphique majoritaire autour des questions de genre, et leur légitimation comme référence sur le genre par la critique. Le *gender* est tout d'abord une source d'inspiration (« s'inspire ») qui n'est surtout pas féministe.

On peut penser que le « s » malencontreux de *genderS studies* est une coquille. Mais il s'agit d'un lapsus révélateur. Il n'est en effet plus question du genre, mais des genres, le « masculin » et le « féminin ». Une telle conception préserve un système de référence binaire, à la fois visuel et discursif, qui donne implicitement un contenu et une réalité à ces catégories, jamais définies dans la construction même des corps et dans leurs relations à l'environnement, au-delà des apparences. L'idée de « porosité » entre « masculin » et « féminin », de glissements et de jeux de genre revient constamment. « Le partage ou l'effacement des frontières, entre autres entre le féminin et le masculin, est un aspect récurrent de mon travail » explique Alain Buffard (Chapuis, 2001, p. 35). On pourrait donc librement se jouer de ces catégories. Mais cela ne les fait pas disparaître pour autant. L'affirmation de la porosité des frontières repose sur la reconnaissance des territoires « féminin » et « masculin », qui demeurent la référence même de cet effacement. Par ailleurs, ces

catégories sont présentées comme interchangeables, équivalentes. Ce qu'elles sont peut-être dans le discours, mais pas aussi aisément dans les corps. La question du système de domination qui les sous-tend et des contraintes qu'il impose à ces corps n'est pas problématisée ; il n'y a d'ailleurs quasiment jamais d'analyse des corps en mouvement dans les deux revues, au profit des mises en scène. Il n'est pas ici dans le propos d'étudier les œuvres elles-mêmes, mais on peut noter certains paradoxes. Ainsi, Alain Buffard évoquait, pour *Dispositifs 3.1*, un « va-et-vient masculin-féminin » (*Ibid.*, p. 36), ajoutant : « on ne sait plus qui est qui » (*Ibid.*, p. 35). Or, dans cette pièce, il n'y avait pas de va-et-vient, puisque le seul « genre » présenté était un « féminin » *camp*, surinvesti, incarné par trois femmes et par un homme, travesti-e-s. En outre, le dispositif spectaculaire et discursif reposait précisément sur le fait que l'on sache qui était qui : trois femmes et un homme interprétant le personnage *camp* de « *little girl* ». On le savait tout d'abord par le choix des interprètes, dont les morphologies (taille, musculature) et les voix offraient d'autant moins d'ambiguïté que les seins étaient visibles durant une partie du spectacle. On le savait surtout grâce aux discours sur et autour du spectacle, jusqu'au titre, *Dispositifs 3.1*, mettant en avant la répartition : 3 + 1. Le schéma est classique. Pour surdéterminer le stéréotype féminin et que la « transgression » masculine soit bien signe de transgression, il est important que l'on sache qui est qui, en jouant à l'ignorer, que le sexe masculin transparaisse sous le travestissement et se démasque au final.

Valérie Da Costa (2012, p. 106) commente chez Chaignaud et Bengolea « cette affirmation érotique et sexuée très revendiquée que contient leur travail, dans un désir de brouiller les genres et affirmant sans prosélytisme la voie des minorités » ; elle illustre ainsi le « brouillage » entre genre et sexualité, comme en témoigne aussi l'expression de « genre sexuel ». L'articulation entre genre et sexualité n'est pas pensée, le genre disparaît derrière la sexualité, le plus souvent derrière la mise en scène des stéréotypes de l'homosexualité masculine. Ainsi, lorsqu'Alain Buffard affirme : « Le fait que je sois pédé détermine un grand nombre de choses. Ce qui a été mis en place dans *Dispositifs 3.1* concernant la place de la femme dans notre société par exemple » (Chapuis, 2001, p. 36), alors que la hiérarchie induite par la dissymétrie visible dans le spectacle entre le seul interprète masculin, le chorégraphe, et les trois femmes était renforcée par sa négation même par les discours critiques (Marquié, 2007).

Certains chorégraphes et commentateurs disent refuser tout essentialisme et toute « quête essentialiste identitaire » (Mayen, 2007, p. 126) :

Dans *performance de genre*, il faut non seulement entendre que le genre est produit d'une construction culturelle. Bien évidemment. Dans *performance de genre*, il faut saisir – quasiment au sens propre, physique – qu'à tout instant le sujet produit sa propre part de cette construction, indéfiniment voué à une lecture interprétative en actes d'une partition d'assignations de rôles (Mayen, 2008).

Toutefois, l'analyse du critique reste minoritaire, et une pensée essentialiste demeure très présente, dans l'extrait cité plus haut au travers de l'expression « interroger le corps de la femme », ou encore au travers de la persistance des références aux « masculin » et « féminin », et plus subtilement au concept d'identité, qui devient central. On « interroge l'identité corporelle » (Brignone, 2003, p. 52), on explore « l'identité du danseur, l'identité de l'acte chorégraphique » (Louppe, 1998, p. II), comme s'il s'agissait d'un donné. Présentée comme objet d'une quête, et rabattue sur « féminin » et « masculin », malgré l'emploi du pluriel (identités multiples, post-identité, devenir identitaire ...), l'identité demeure rapportée à une essence, une authenticité, une sorte de vérité de soi qui serait à découvrir. Or la recherche de son identité n'est pas la recherche de son devenir, ni une expérimentation de soi au travers de la danse. Par ailleurs, la focalisation sur une identité personnelle ne permet pas de penser les rapports sociaux au travers des dispositifs chorégraphiques en termes de relation ou de collectif et hors des stéréotypes.

Du genre aux genres, de l'identité de genre à l'identité sexuelle, la représentation du genre devient l'énonciation des stéréotypes de genre et le travestissement interprété *a priori* comme déconstruction radicale des genres ou des « identités sexuelles ». « L'énonciation des représentations symboliques que la culture utilise pour désigner les genres féminins et masculins » mentionnée plus haut par Alexandra Baudelot (2004), se traduit d'ordinaire par la mise en scène de parodies des rôles de genre, des stéréotypes, et par la théâtralisation du « féminin » (très souvent) et du « masculin » (beaucoup moins souvent), au travers de personnages travestis. La « féminité » et ses stéréotypes sont des cibles privilégiées pour déconstruire ou subvertir le genre, parce que nous sommes plus conscient-e-s de leur caractère artificiel. Ils ont aussi une dimension plus spectaculaire. Cette dissymétrie renforce implicitement un dispositif hiérarchique : on se moque davantage de ce qui est rapporté au féminin que de ce qui l'est au masculin. Un certain nombre de personnages récurrents sont supposés caricaturer « les postures de la femme » et malmener « nos idées reçues sur le clivage masculin /féminin » pour reprendre les mots du chorégraphe Christophe Haleb⁸. Mais sont-ils bien représentatifs des postures des (et non de la) femmes ? et de ce clivage entre « masculin » et « féminin » ? Ou, au contraire, ne participent-ils pas à effacer la question du genre en la rabattant sur des caricatures dont le rejet est consensuel, tout particulièrement dans le milieu de la danse contemporaine ? Surtout lorsque la représentation de l'homosexualité glisse vers celle des signes – supposés – de l'homosexualité – masculine – et des stéréotypes du « féminin ».

⁸ Présentation de *Domestic Flight*, programme du festival Le Vivat, « C'est quoi ton genre ? », 28 janvier - 11 février 2010.

2.4. Conséquences

Comme le soulignait très justement Alexandra Baudelot, il s'agit d'énoncer des représentations symboliques. La conception du genre qui prévaut entretient donc l'illusion d'un système dont la déconstruction relèverait d'une simple prise de conscience et de jeux, notamment au travers de la parodie. Le(s) genre(s) et les sexualités sont considérés comme des « identités » certes imposées, mais que l'on peut néanmoins librement modifier, échanger dans une relative équivalence. La dimension relationnelle, celle de « rapport », disparaît au profit de celle de rôle, dans une perspective où la performance se réduit bien souvent à un jeu sur les apparences, ignorant le travail des corps dansants.

La subversion du genre devient affaire de discours, sans que des modalités empiriques soient explicitées. La mise en avant de signes de transgression et surtout la performativité d'un discours répétitif affirmant la subversion et prescrivant nos interprétations, masquent le plus souvent la reconduction des éléments normatifs incorporés et énoncés à l'identique. Nos habitudes de vision, d'interprétation ou de penser ne sont aucunement troublées, car les codes sont trop reconnaissables. De fait, les images du corps présentées, comme le vocabulaire employé, sont particulièrement stéréotypés et répétitifs.

Ce n'est pas tant le travail de tel ou telle chorégraphe, sa portée plus ou moins subversive, dont il est ici question. Mais bien la façon dont une partie de la critique, en position hégémonique, parvient à construire et légitimer à la fois une « théorie des genres » avec ses références, mais aussi à construire et légitimer les bonnes façons de subvertir le genre. Sans ouvrir sur d'autres représentations, d'autres modalités critiques. De nombreux spectacles, souvent implicitement et sans discours explicatifs, déplacent ou du moins interrogent les normes de genre, les rapports sociaux de sexe et le regard du public sur eux. Ils n'ont pas de visibilité dans cette presse. Par exemple, malgré des diffusions régulières en France, le chorégraphe Lloyd Newson et sa compagnie DV8 demeurent ignorés, avec un seul article de taille réduite sur le site de *Mouvement* (Mayen, 2003), alors qu'il fait référence sur les questions de genre et surtout d'homosexualité dans d'autres contextes et à l'étranger⁹. Mais son travail n'appartient pas au registre sélectionné, n'est pas axé sur la mise en scène de stéréotypes, mais sur la mise en relation des individus, et articule genre, sexualité, au sein de rapports sociaux plus larges, notamment de classe.

Le genre en tant que thématique est, pour une portion de la danse contemporaine et du réseau critique associé, devenu au final le marqueur identitaire d'une culture de groupe (Marquié,

⁹ Le chorégraphe a traité des relations entre hommes, de la construction de la masculinité et des relations homosexuelles dans des pièces comme *My Sex*, *Our Dance* (1987), *Dead Dreams of Monochrom Men* (1988) ou *Enter Achilles* (1995-1997). En France, il est davantage relayé par les milieux gays que par ceux de la danse contemporaine (Éribon, 2003, pp. 167-168). À l'étranger, son travail a donné lieu à de nombreuses études dans le champ des *dance et gender studies* (Burt, 1995, 2007, pp. 48-51 ; 172-178).

2017), réunissant artistes et intellectuel-le-s autour de ce que le chercheur Roland Huesca a défini comme la « *queer attitude* » (2004, p. 141) ; il constitue un enjeu distinctif. Mais en 2005, Gérard Mayen évoquait déjà l'« épuisement de la démarche attachée à la mise en crise des codes et des modes de la représentation spectaculaire » (p. 76). Malgré le renouvellement apporté par la surenchère dans les représentations explicites de la sexualité, le « dispositif » pourrait bien s'épuiser de lui-même, permettant à d'autres modalités de représentations « mettant en crise » – pour reprendre ces mots magiques – le genre et les rapports sociaux de sexe dans la danse (et pas exclusivement contemporaine) d'être visibilisées, sollicitant par là même d'autres modes d'analyse critique.

Bibliographie

- ADOLPHE, J.-M., « Nudité manifeste », *Mouvement* 1, juin-août 1998, pp. 29-33.
- BAUDELLOT, A., « Genres multiples », *Mouvement*, <http://www.mouvement.net/ressources-5872-genres-multiples> publié le 15-04-2004, consulté le 10-07-2015.
- BEL, J., « Qu'ils crèvent les artistes ! », *Art Press*, spécial 23, octobre 2002, pp. 92-97.
- BRIGNONE, P., « Nouvelles pratiques du corps scénique », *Art press* 287, février 2003 pp. 50-54.
- BUFFARD, A., LE ROY, X., « Dialogue sur et pour Jérôme Bel », *Mouvement* 5, juin-septembre 1999, pp. 29-31.
- BURT, R., *The Male Dancer – Bodies, Spectacles, Sexualities*, London, New York, Routledge, 1995, 2007.
- CHAPUIS Y., « Pour une critique des œuvres chorégraphiques », *Art Press*, spécial 23, octobre 2002, pp. 10-14.
- CHAPUIS, Y., « Ils s'exposent – Entretien avec Jennifer Lacey, Nadia Lauro et Alain Buffard », *Art Press* 270, juillet/août 2001, pp. 33-38.
- CHAPUIS, Y., « Adina fume des anglaises », *Mouvement* 5, juin-septembre 1999, pp. 83-86.
- DA COSTA, V., « Un corps intense et impur - François Chaignaud - Cécilia Bengolea », *Mouvement* 65, septembre-octobre 2012, pp. 104-107.
- ÉRIBON D. (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Larousse, 2003.
- FRÉTARD, D., *Danse et non-Danse – Vingt-cinq ans d'histoires*, Paris, Éditions Cercle d'Art, 2004.
- GAUTHIER, L., « Corps devenu critique », *Mouvement* 12, avril 2001, pp. 62-63.
- GIRARD, C., « Une radicale délicatesse », *Mouvement* 2, janvier-février-mars 1996, p. 43.
- GOUMARRE, L., « Le temps du souvenir », *Art press* 370, septembre 2010 pp. 20-22.
- GOUMARRE, L., « Histoires de fantômes, pendus, et autres vanités », *Art press* 325, juillet-août 2006, pp. 54-58.
- HAY, E., entretien dans G. MAYEN, « Générations, avec sexe », publié le 6-11-2008, <http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/generations-avec-sexe> consulté le 27-08-2015.
- HUESCA, R., « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'esthétique* 45, juillet 2004, pp. 139-151.

- KOOP, J., LE ROY, X, « Dialogue », *Art Press* spécial 23, octobre 2002, pp. 98-102.
- LARISSE, F., « *Art press* et l'avant-garde en danse », *La Recherche en danse* 3, Paris, Chiron, 1984, pp. 75-80.
- LOUPPE, L., « Langage propre et métissage culturel », *Art press* 280, juin 2002, p. 90.
- LOUPPE, L., « Le bel automne », *Art press* 240, novembre 1998, p. 11.
- LOUPPE, L., « Quelques évolutions remarquables », *Art press* 234, avril 1998, p. II.
- LOUPPE, L., « Nouvelles radicalités », *Art press* 212, avril 1996, p. II.
- MARQUIÉ, H., « *Dispositif trouble* : When what is said is not what is shown », in *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, M. NORDERA, S. FRANCO (dir.), New York, London, Routledge, 2007, pp. 236-250.
- MARQUIÉ, H., « Le genre/*gender* comme rituel : un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine », in *Performing Rituals*, P. FFENCH, C. LAVERY, B. SIBONA (dir.), Paris, Honoré Champion, à paraître en 2017.
- MATTELART, A, NEVEU, É, *Introduction aux Cultural Studies*, Paris, La Découverte, 2003.
- MAYEN, G., « performance à tout faire », *Mouvement* 74, mai juin 2014, pp. 18-22.
- MAYEN, G., « Performance ou fascination - Anna Halprin », *Mouvement* 52, juillet-septembre 2009, pp. 66-69.
- MAYEN, Gérard, « Postféminisme éclaté - Cécile Proust », <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/postfeminisme-eclate> , publié le 3-01-2008, consulté le 25-08-2015.
- MAYEN, G., « Le même sexe », *Mouvement* 44, juillet-septembre 2007, pp. 126-129.
- MAYEN, G., « Comment interpréter le CNDC d'Angers », *Mouvement* 33-34, mars-juin 2005, pp. 76-78.
- MAYEN, G., « Il y a a-normal, et anormal », <http://www.mouvement.net/critiques/critiques/il-y-a-a-normal-et-anormal> publié le 30-10-2003, consulté le 25-08-2015.
- MONTET, B., « Dissection de la matière », *Mouvement* 9, juillet-septembre 2000, pp. 40-43.
- MULVEY, L, *Visual and other Pleasures : Language, Discourse, Society*, London, Mac Millan, 1989.
- SOLOMON, N., *Des textes comme lieu commun ou une danse dessinée par le discours*, mémoire de maîtrise en arts du spectacle, Université de Paris 8, 2003.
- TRONCY, É., « A straight story », *Art Press*, spécial 23, octobre 2002, pp. 154-157.