



HAL
open science

Le genre/gender comme rituel: un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. Le genre/gender comme rituel: un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine. Bruno SIBONA (dir.). Rituels en action, Éditions EME, pp. 159-182, 2017. hal-01852342

HAL Id: hal-01852342

<https://hal.science/hal-01852342>

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/*GENDER* COMME RITUEL :
UN NOUVEAU GENRE DANS LA DANSE CONTEMPORAINE**

Hélène MARQUIÉ

Université de Paris 8, Laboratoire d'études de genre et de sexualité,
UMR 8238

MARQUIÉ Hélène, « Le genre/*gender* comme rituel : un nouveau genre dans la performance et danse contemporaine », in *Performing Rituals*, Bruno SIBONA (dir.), Louvain-la-Neuve, Éditions EME, « Esthétique et spiritualité », 2017, pp. 159-182.

Pour éviter la confusion qui existe dans la langue française, j'utiliserai *gender*, lorsqu'il sera question des processus de construction des différences entre les sexes, et simplement genre lorsqu'il sera question d'un style d'œuvres spectaculaires.

Depuis la fin des années 1990, en France, le genre/*gender* est devenu un thème récurrent pour une frange de la danse contemporaine, jusqu'à constituer à l'heure actuelle un genre particulier, avec ses thématiques, ses mises en scène très codifiées, ses artistes et son public. On trouve ce type de spectacle principalement dans deux contextes de diffusion : dans des manifestations LGBTQ (Lesbiennes, Gays, Bisexuel-le-s, Trans -sexuel-le-s, -genre, *Queer*), plus ou moins à la marge des réseaux de diffusion traditionnels d'un côté, et de l'autre dans des lieux institutionnels programmant des spectacles de danse contemporaine d'avant-garde, coproduits par d'importantes structures¹. Habituellement étanches, les frontières entre ces lieux ne le sont plus pour les artistes opérant dans la sphère *gender*, comme François Chaignaud et Cécilia Bengolea par exemple, qui passent du cabaret, à des scènes consacrées à la danse contemporaine, à des lieux atypiques d'avant-garde et à des scènes *queer*. Dans cette

¹ Centre Pompidou, Ménagerie de Verre, Festival d'Automne à Paris, Montpellier danse, Festival d'Avignon, etc.

étude, je me limiterai aux productions de danse contemporaine dans les théâtres et espaces institutionnalisés, venant de compagnies reconnues et subventionnées. J'utilise le mot performance, m'intéressant aux dispositifs régissant les mises en scène des corps, et par ailleurs le peu d'importance accordée au travail purement corporel, à la « danse » entendue comme travail sur la matérialité du corps en mouvement, est en soi un indice de la spécificité des objets étudiés.

Ces spectacles mobilisent un appareillage discursif important – textes insérés, déclarations d'intention, critiques issues d'un public initié – affirmant une portée subversive : déconstruction radicale des normes de genre, subversion des cadres de la représentation, etc. Depuis l'émergence de ce type de représentations à la fin des années 1990, l'efficacité en termes de bouleversement des normes demeure très contestable notamment en raison de l'écart, souvent des contradictions, entre ce qui est montré et ces discours². La répétition et l'usure des motifs représentés, dans des contextes spécifiques et réduits de diffusion, témoignent davantage d'une fascination ou d'une habitude face aux stéréotypes représentés, que d'une déconstruction. Pourtant, le succès dans la durée de ce type de spectacle indique qu'il y a là davantage qu'un simple effet de mode, et des enjeux spécifiques, différents des enjeux politiques énoncés officiellement. Ces derniers participent plutôt d'un dispositif structurant et légitimant.

Pour tenter de mieux comprendre ce qui se joue dans la répétition de telles formes spectaculaires, j'utiliserai la notion le rituel comme concept opératoire. Il s'agit d'en mobiliser certains éléments permettant d'observer et d'analyser les objets étudiés sous un angle renouvelé. Les spectacles concernés font référence au rituel de deux façons. En premier lieu par la présence de motifs et

² Voir MARQUIÉ Hélène, « *Dispositif trouble* : When what is said is not what is shown », in *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Marina NORDERA, Susanne FRANCO (dir.), Routledge, New York, London, 2007, pp. 236-250 ; « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Les Rapports de sexes sont-ils solubles dans le genre ?* Annie BENVENISTE, Adelina MIRANDA (dir.), *Journal des Anthropologues* 124-125, 2011, pp. 287-309 ; « 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.

de structures homologues et/ou analogues à ceux rencontrés dans certaines pratiques rituelles. Outre bien évidemment qu'il s'agit de pratiques corporelles localisées dans des espaces spécifiés, je retiendrai d'un côté l'organisation, l'exacerbation des dualités et des rapports de pouvoir, le travestissement et l'inversion des sexes, ou encore la présence d'un « langage magique », etc., et de l'autre les citations plus ou moins explicites d'autres pratiques ritualisées (carnaval, vaudou, ou encore sadomasochisme). En second lieu, la référence se justifie par la ritualisation de ce type de performance, grâce à la formalisation du déroulement, avec des motifs et schèmes récurrents, des codifications et des qualités esthétiques spécifiques, et la réitération jusqu'à former un genre chorégraphique particulier, le genre *gender*.

Je me base sur des spectacles postérieurs à 2005, mais il n'y a pas de rupture majeure entre les mises en scène et les esthétiques de ces productions et celles qui les ont précédées d'une dizaine d'années. On retrouve les mêmes chorégraphes, Alain Buffard, Christophe Haleb, Mark Tompkins ou Cécile Proust, par exemple, auquel-le-s se sont ajoutés des artistes comme François Chaignaud et Cecilia Bengolea. La principale évolution du genre concerne une focalisation sur la sexualité, non plus seulement comme auparavant en portant des revendications identitaires homosexuelles, mais en évoquant explicitement des pratiques sexuelles. La structure, les éléments récurrents et l'esthétique des réalisations ne diffèrent guère selon le sexe de la personne responsable du projet, toutefois les chorégraphes hommes opèrent dans ces thématiques depuis plus longtemps et sont plus nombreux que les femmes.

Nous verrons dans un premier temps les dispositifs et les motifs spécifiant ces performances *gender* comme genre spectaculaire, puis leur inscription dans des généalogies, avant d'en rechercher le sens et l'efficacité en termes de rituel et de ritualisation, et de les évaluer à l'aune des intentions politiques explicitement annoncées.

1 Dispositifs

Les spectacles étudiés mettent en œuvre des dispositifs spectaculaires ritualisés, où l'on peut repérer certaines constantes, qui en spécifient le genre. Je prends ici la conception du dispositif

développée par Philippe Ortel, qui indique qu'« une critique des dispositifs s'intéresse aux objets *actualisés par leur usage* », insistant sur la dimension pratique du dispositif³. Le concept permet d'élargir le sens de l'œuvre représentée, le spectacle, en raison de l'efficacité, en amont, des éléments discursifs (programmes, dossiers de presse, etc.) et non discursifs (lieux et contextes de diffusion par exemple) qui le précèdent et, en aval, en raison du travail de la mémoire et de l'imaginaire du public qui se surajoute⁴, et qui a, dans le cas qui nous occupe, un effet cumulatif en réactualisant et fixant certains éléments, ainsi ritualisés. Notons que cette dimension spectaculaire se manifeste de façon paradoxale, puisqu'elle s'accompagne souvent d'un refus énoncé du spectaculaire, refus des performances corporelles ou d'une esthétique reconnaissables comme technique du corps, de la voix ou de la mise en scène.

1.1 Morcellements et accumulations

L'esthétique *gender* s'intègre à une esthétique plus générale du désordre et du chaos, pour reprendre une expression de Charlotte Bomy à propos du kitsch⁵. La désorganisation et la juxtaposition d'éléments multiples et disparates, à plusieurs niveaux de la mise en scène, sont souvent explicitées comme relevant d'une démarche politiquement et esthétiquement déconstructrice. Objets, fragments et actions, plus ou moins hétérogènes, sont accumulés et trouvent une cohérence en étant définis par, et en définissant, le genre *gender*.

« La dynamique dramaturgique de ce projet tente une sortie du clivage binaire masculin / féminin où l'ambiguïté des parcours et des relations invente un rituel domestique énigmatique, traversé par des zones de confusion et de turbulence. [...] C'est une pièce en morceaux qui cherche à rendre poreuses les frontières entre l'espace public et l'homme privé et inversement. Une

³ ORTEL Philippe (Textes réunis par), « Avant-propos », in *Discours, images, dispositifs – Penser la représentation II*, L'Harmattan, Paris, 2008, p. 6.

⁴ *Ibid.*

⁵ BOMY Charlotte, « Scènes contemporaines du kitsch Bollywood », in *Kitsch et théâtralité – Effets et affects*, Isabelle BARBÉRIS, Marie PECORARI (dir.), Éditions universitaires de Dijon, 2012, pp. 67-78, p. 76.

superposition d'espaces-temps qui fait cohabiter des solitudes et met en contact les éléments hétérogènes d'un récit à plusieurs entrées : un axe vertical et un plan horizontal, différentes cellules de vie, des pratiques artistiques diverses et communes qui cherchent à dé-discipliniser, à parasiter des disciplines existantes, à risquer les positions stables et les certitudes du sujet universaliste⁶. »

On note la référence au rituel (domestique), l'allusion au secret et l'insistance sur les aspects fragmentés et chaotiques, de juxtaposition – et non d'articulation – des éléments. L'emploi de tournures et d'un vocabulaire à connotations philosophiques (« dé-discipliniser » par exemple), loin de rendre « poreuses les frontières » avec un large public, risque d'opacifier les intentions, sans éclairer les contenus.

L'espace est généralement saturé d'objets, par exemple de vêtements jetés par terre, enfilés et rejetés au cours des pièces. Plusieurs actions se déroulent simultanément, sans lien entre elles. Les séquences se succèdent, de façon apparemment décousue. Plus qu'un refus de la narration, il y a prolifération de simulacres de narrations juxtaposés. L'absence de dialogue réel – vocal ou corporel – entre les interprètes est une constante. On parle beaucoup sans s'écouter, des phrases courtes, souvent répétitives et quasi incantatoires ; l'utilisation de plusieurs langues qui ne se répondent jamais est très fréquente. Le programme de *Self&others* d'Alain Buffard (2008), indique comme « sources bibliographiques » : *L'Enfant du bordel* de Pigault-Lebrun in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, *La Bible*, le *Manifeste du parti communiste* de Marx et Engels et les *Manuscrits de 1844* de Marx⁷. C'est ici l'écart entre ces sources et non leur confrontation qui fait sens. Une critique, par ailleurs élogieuse, résume l'impression laissée par la pièce :

⁶ Dossier de presse de *Domestic-Flight* de Christoph Haleb, pp. 3-4, <http://www.lazouze.com/Page/Domestic-Flight> téléchargé le 18 février 2017.

⁷ <http://www.alainbuffard.eu/fr/productions/self-others.html>, consulté le 18 février 2017.

« C'est coloré, assez bordélique, sale, très organique... [...] il lui a fallu jongler avec quatre histoires et l'ouverture des *Walkyries* par Boulez, le Manifeste du Parti communiste, Tchaïkovski, Michael Jackson, jouer sur l'ironie tout en disant des choses puissantes, aborder les rapports de croyance et d'idolâtrie...⁸ »

Le désordre et les incohérences apparentes sont parfaitement orchestrés et construits à partir d'éléments, de fragments textuels, d'accessoires et de comportements indexés qui se retrouvent d'un spectacle à l'autre, participant d'une ritualisation de ce type de spectacle. Les interprètes semblent d'ailleurs passer de l'un à l'autre sans réellement changer d'univers.

1.2 Sexualité

Depuis le milieu des années 2000, les références explicites à la sexualité se sont multipliées dans la danse contemporaine. Rappelant l'arrivée de Cecilia Bengolea et François Chaignaud sur la scène chorégraphique française en 2005, le critique Laurent Goumarre parle d'« une arrivée sexuellement frontale dans le paysage chorégraphique post-conceptuel »⁹. Le concept de *gender* est par ailleurs convoqué par la critique¹⁰.

Parmi ces spectacles se référant à la sexualité, le genre *gender* convoque surtout des relations de pouvoir érotisées, notamment au travers de représentations du sadomasochisme, de scènes de domination et d'humiliation. Dans *Animal femelle* (Mark Tompkins, 2007), une danseuse est longuement insultée par le chorégraphe, puis, sur ses ordres, conduite à imiter différents

⁸ LESORT Sophie, « Du sens dans le mouvement », *Danser* 293, décembre 2009, p. 23.

⁹ GOUMARRE Laurent, « Cecilia Bengolea François Chaignaud », *Danser* 300, juillet-août 2010, p. 91.

¹⁰ Qu'il s'agisse de faire des confidences sur sa supposée vie sexuelle au public comme pour *Je pense comme une fille enlève sa robe* de Perrine Valli (2008 – 2009), de revisiter le strip-tease dans un cadre institutionnel ou de mettre en scène, de façon plus ou moins explicite, des pratiques sexuelles. Citons encore *Libido Sciendi* de Pascal Rambert (2008), *I like him and he likes me* de Elie Hay (2008), ou, plus médiatisé, *Pâquerettes* (2008) de François Chaignaud et Cecilia Bengolea, dont le concept repose sur l'utilisation de l'anus et de sa pénétration, à l'aide des doigts ou d'un godemiché ; dans un registre relevant davantage du grand spectacle, *L'Orgie de la tolérance* de Jan Fabre (2009).

animaux, porc, coq, chien, jusqu'à « chienne en chaleur », invitée à se caresser durant cette dernière performance, avant d'être renvoyée en coulisse avant qu'une nouvelle scène débute. Plus fréquemment peut-être, les relations de domination concernent les hommes entre eux. L'intention souvent énoncée est de déconstruire de telles relations ; on peut par exemple lire dans les notes d'intention de *Tout va bien* d'Alain Buffard : « Après *Dispositifs 3.1* (2001), je reprends les motifs de l'aliénation et de l'assujettissement inclus dans les structures normatives de l'éducation, afin de voir comment le sujet s'en émancipe, et envisage des tactiques, de petits arrangements pour gripper les machines. »¹¹. Cette récurrence interroge cependant la possibilité de déconstruire quelque chose au travers de sa monstration répétée. Le sadomasochisme offre aussi et surtout une dimension spectaculaire et ritualisée, au travers des comportements et des costumes ; il permet encore l'inscription de ce type de spectacle dans un registre transgressif par la simple transposition de scènes S/M, familières des cabarets, dans des lieux institutionnels.

La dimension spectaculaire est rehaussée par une surcharge d'objets fétichisés renvoyant presque tous à une connotation sexuelle et genrée (étuis péniers, chaussures à talon aiguille, godemichés, accessoires du sadomasochisme, cuirs...). Par exemple, dans *Self&other*, un interprète, le visage barbouillé de noir, portant perruque noire crépue, est nu mais porte une lunette et un abattant de WC autour du cou, une brosse de WC dans la raie des fesses et son pot en guise de cache-sexe, des escarpins à talon aiguille.

Ces accessoires font signes, voir emblèmes, signifiant pour un public averti que le spectacle entre dans la catégorie déconstruction du genre, à entendre comme déconstruction du *gender* et déconstruction d'une certaine esthétique de la danse. Le débrayage affiché entre le signe et le signifié – l'apparent désordre où les choses semblent n'être convoquées que par accident et par jeu – m'amène à penser, en suivant l'analyse de Michael Houseman¹² à propos des rituels, que ces objets ne sont pas symboliques en raison

¹¹ <http://www.alainbuffard.eu/fr/productions/tout-va-bien.html> consulté le 18 février 2017.

¹² HOUSEMAN Michael, *Le Rouge est le Noir*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012, p. 132.

d'une signification plus ou moins cachée qui serait d'ordre psychanalytique par exemple (sexualité, analité, etc.) – signification dont le dispositif impose cependant au public de reconnaître l'existence, même sans la comprendre –, mais parce qu'ils font référence dans ce type de représentation.

1.3 Des corps-signes

La dimension corporelle se manifeste de façon paradoxale, dans la mesure où, bien qu'au cœur du visible et du discours, le corps n'est pas réellement sujet, actif, de la représentation, mais davantage objet représenté et support de signes. Il n'est pas travaillé par la recherche d'une qualité de mouvement, ou de voix parlée, ou encore par une recherche de présence. La valeur de l'exécution semble de peu d'importance, ce qui participe au processus de ritualisation : la réalisation de l'action assure l'évènement dans le rituel, la qualité d'effectuation n'est pas primordiale. Davantage encore, il semble ici que la médiocrité de l'exécution soit parfois volontaire, nécessaire à l'efficacité et une composante de l'esthétique du genre *gender*, inversant les critères habituels. La maladresse des mouvements, celle des voix non posées résultent de choix, signifiant que le sens est au-delà de ce qui est présenté, et désignant une sortie, non pas ici du quotidien, comme pour des rituels traditionnels, mais du « spectacle » au sens traditionnel, un déplacement qui procède de la ritualisation.

On trouve cependant fréquemment dans ce genre de spectacles des parties chantées, parfaitement maîtrisées et exécutées. Des airs d'opéra baroque (François Chaignaud) où la voix introduit effectivement un trouble dans le genre ; il peut aussi s'agir d'airs populaires ou connus comme le Boléro de Ravel dans *Self&others* d'Alain Buffard, de chansons jazz ou blues dans les spectacles actuels de Mark Tompkins ou d'airs de l'*Opéra de quatre sous* dans *Baron Samedi* d'Alain Buffard ; dans ce dernier spectacle, et notamment dans la première scène, le chant est l'unique moment où le genre est réellement « troublé », dans la mesure où l'identité de la personne qui chante dans la pénombre, son sexe, son âge et sa couleur de peau demeurent incertains.

Le corps est souvent nu ou partiellement nu, support d'accessoires autoréférentiels et signifiants dans le système mis en place par ce réseau de performances. Il est mis en scène dans des

comportements exacerbés, indexés comme transgressifs (montrer ses fesses au public, simuler un acte sexuel ou un viol, etc.), et simultanément dans ce que l'on pourrait appeler une esthétique de la régression, manifestée de plusieurs façons :

- la motricité : marcher à quatre pattes, ramper, se rouler par terre, rouler les uns sur les autres et enchevêtrer les corps ;

- l'insistance à s'enduire de substances diverses et particulièrement de substances organiques (ketchup, huile, fruits écrasés, mayonnaise, chantilly, Nutella, mousse censés représenter du sperme¹³...), à se lécher mutuellement ;

- des comportements puérils, comme se chamailler, taper du pied, crier ;

- la façon de s'enfermer dans un discours fait de sons ou de paroles que la répétition lancinante semble vider de tout sens, logorrhée formant une sorte de langage magique, d'autant que les textes en français sont entrecoupés de textes dans d'autres langues, avec des voix souvent enfantines et non posées, ou déclamatoires ; dans *Self&others*, par exemple, les interprètes répètent « Maman », « *This is me* » et « *This is not me* », en une sorte de mélodie, où ce qui pourrait être jeu, slam ou rap, est cependant contredit par le ton sentencieux et dogmatique qui le recadre, laissant supposer l'existence d'un message au-delà des mots ;

- le jeu répétitif avec des expressions grossières, par exemple l'insistance à répéter « *Kiss my ass* », dans *Tout va bien* ;

- la présence quasi systématique de jouets connotant à la fois l'enfance et les stéréotypes genrés, plus précisément de féminité : poupées Barbie et poneys assortis, accessoires de poupées, etc., les jouets attribués aux petits garçons (armes, voitures, avions) sont par contre rares ; revenir à l'enfance induit une féminisation et simultanément, le jeu avec les marques de féminité passe souvent par une évocation de l'enfance.

1.4 Les personnages

Bien que le vocable de « personnage » ait été longtemps banni des discours de la danse contemporaine, le genre *gender* repose sur

¹³ Dans *Liquide* de Christophe Haleb (2010).

des personnages, caractérisés par le travestissement. Perruques, talons aiguilles ou semelles compensées, strings, collants résille, minijupes, les personnages féminins caricaturaux et parodiques dominant, interprétés par l'un ou l'autre sexe. Lorsqu'il y a inversion du sexe, le travestissement ne laisse jamais planer d'ambiguïté et, jouant sur le grotesque des stéréotypes, demeure conforme aux codes du cabaret. Le travestissement apparaît un moyen, non pas tant de déconstruire des codes que de les convoquer au travers de personnages reconnaissables, qui ont pour fonction de signifier le concept de déconstruction du *gender*, donc de spécifier la catégorie du spectacle. La *drag queen* en est la vedette, souvent figurée en prostituée (au besoin avec un écriteau autour du cou pour le préciser, dans *Baron Samedi*). On rencontre également la bombe sexuelle, la lolita / femme-enfant, ou encore la ballerine. L'acharnement à parodier la danseuse en tutu, de la part de performeurs des deux sexes, au motif de dénoncer à la fois les canons de la féminité et ceux de la danse, mériterait une étude spécifique¹⁴. Le motif est à mettre en relation avec une esthétique *camp*¹⁵, mais est aussi repris par les femmes comme symbole de l'enfance (les rêves de petites filles), mêlant (ou mimant) nostalgie et haine. D'autres figures sont plus étonnantes, car importées de la culture américaine et sans racine en France, comme la ménagère états-unienne des années 1950, ou, étonnamment, « les figures idiotes des quatre filles du docteur March¹⁶ », pour citer la présentation de *Domestic Flight* de Christophe Haleb (2006), censées caricaturer « les postures de la femme » et malmener « avec talent nos idées reçues sur le clivage masculin /féminin¹⁷ ». Le détail est révélateur d'une certaine absence d'intérêt pour le

¹⁴ On le retrouve dans des spectacles d'un tout autre registre, de Pina Bausch par exemple avec Dominique Mercy en tutu dans *Bandoneon* (1980), à Mathieu Jedrazak, *La Jeune fille et la morve* (2011).

¹⁵ *Le Lac des cygnes* figure parmi les exemples de références *camp* citées par Susan Sontag (« Notes on Camp », in *Against Interpretation*, [1966], Picador, New York, 2001. Jean-Yves LE TALEC rappelle que « la ballerine en tutu est probablement une des figures récurrentes du spectacle travesti », « 'Ça ou le reste...'. Le *camp* entre esthétique et lien social », in *Kitsch et théâtralité – Effets et affects*, Isabelle BARBÉRIS, Marie PECORARI (dir.), Éditions universitaires de Dijon, 2012, pp. 143-152, p. 149.

¹⁶ Programme du festival Le Vivat, *C'est quoi ton genre ?*, 28 janvier - 11 février 2010.

¹⁷ *Id.*

contenu réel des symboles utilisés, puisque l'auteurice du roman, Louisa May Alcott fut comme on sait féministe et lesbienne, et que ses romans offrent des figures féminines passablement émancipées et loin des clichés.

Ces personnages, plus ou moins récurrents, plus ou moins grotesques, évoquent les fêtes carnavalesques et les rituels d'inversion, où « les acteurs sont tenus de dire ce qui ne se dit pas, de faire ce qui ne se fait pas »¹⁸, inversant provisoirement les hiérarchies, dans des contextes soigneusement encadrés. Toutefois, ici, ce sont majoritairement les dominants qui se travestissent en dominé-e-s (hommes en femmes, mais aussi Blancs en Noirs, à la façon des *minstrel shows*), et qui contrôlent la performance – en tant que chorégraphes, concepteur ou metteur en scène selon la façon dont ils se désignent. D'autre part, la dimension grotesque se présente comme paradoxale, puisqu'elle est mise en avant (par exemple, le rire du public est toujours convoqué par le travesti), mais simultanément effacée par le dispositif discursif, les paroles prononcées sur scène et les textes accompagnant le spectacle enjoignant de voir dans ces personnages travestis les supports d'une subversion politique efficace et non pas d'une parodie carnavalesque.

2 Affinités

L'inscription dans un théâtre du *gender*¹⁹ est repérable dans les discours accompagnant les spectacles, les références données par les chorégraphes, les personnages, l'usage récurrent de la langue anglaise et les citations de personnalités de la *queer theory*. Plusieurs spectacles mettent en scène des fragments de leurs discours ou de fausses conférences (Judith Butler et d'autres dans les *femmeusesaction* de Cécile Proust, ou encore Gayle Rubin interprétée par un danseur travesti dans *Domestic Flight* de Christophe Haleb, par exemple). Indépendamment de ces références, le genre *gender* peut, par certains aspects, rappeler d'autres types de productions auxquelles il emprunte,

¹⁸ AUGÉ Marc, « Quand les signes s'inversent », *Communications*, n° 28, 1978, pp. 55-67, p. 55.

¹⁹ Voir BERGER Anne Emmanuelle, *Le Grand théâtre du genre – Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013.

volontairement ou non, des éléments spectaculaires liés aux rituels.

2.1 Inscriptions historiques

Malgré leur appartenance à des sphères artistiques de l'avant-garde, où la légitimité se fonde sur la singularité et la transgression, les spectacles étudiés présentent une grande homogénéité structurale et esthétique. On y retrouve, sans qu'ils ne soient jamais explicitement convoqués, des éléments spécifiques des performances en arts plastiques ou en théâtre des années 1960 et 1970, qui se référaient plus ouvertement à des pratiques rituelles²⁰. Il existe cependant un écart de sens considérable entre ces productions d'hier et d'aujourd'hui, malgré des motifs communs, comme la nudité, les jeux avec des matières organiques, le mélange des corps, etc., qui évoquent, pour ne prendre qu'un exemple, des performances comme *36 Transformative Actions* (1963), ou *Meat Joy* (1964) de Carolee Schneemann.

En 1968, Peter Brook mettait déjà en garde contre la sclérose du happening. La description qu'il donnait alors se superpose aujourd'hui parfaitement à l'image des représentations *gender* précédemment décrite :

« Cette forme libre est trop souvent enfermée dans les mêmes symboles obsessionnels : de la farine, des tartes à la crème, des rouleaux de papier ; s'habiller, se déshabiller, se costumer, se redéshabiller, changer de vêtements, uriner, lancer de l'eau, cracher de l'eau, s'embrasser, se rouler par terre, faire des contorsions. On a le sentiment que si un 'happening' devenait un mode de vie, alors, par opposition, la vie la plus monotone semblerait un fantastique 'happening'²¹. »

De nos jours, il manque la spontanéité des corps et la dimension novatrice qui caractérisaient performances et happenings des années 1960. La nature de l'engagement et les prises de risques (physiques et politiques), sont encore sans commune mesure avec

²⁰ Pour mémoire les performances de Carolee Schneemann et d'autres artistes féministes, le Living Theatre, l'Actionnisme viennois, le Body art...

²¹ BROOK Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre (The Empty Space)*, London, Mac Gibbon and Kee Ltd, 1968), Paris, Seuil, 1977, 2001, p. 79.

ceux de certaines expérimentations théâtrales²². L'aspect improvisé est en réalité une construction qui produit et reproduit des codes et des signes, au sein de spectacles financés et achetés, plusieurs mois à l'avance et pour une durée déterminée, dans les programmations de lieux prestigieux, dont la durée est prédéterminée à une heure ou une heure trente, pour des publics spécifiques ayant acheté leurs places.

Alors qu'on pourrait l'interpréter comme un refus de l'esthétique, du fini, une libération des corps et de la créativité, une exubérance dionysiaque, le désordre balisé par des signes se révèle être une norme, qui définit précisément l'esthétique *gender*. Le ressassement du genre et des discours promettant des transgressions/subversions engendre un épuisement des effets.

2.2 Inscriptions anthropologiques

Le *gender* en tant que genre est né d'une ritualisation, fixant une forme de spectacle, principalement par « *la formalisation, la fixation et la répétition de l'action* »²³, processus repérés par Christoph Wulf comme spécifiant les pratiques rituelles. Le spectaculaire d'un rituel engage les corps dans un dispositif mêlant dimension expressive et dimension esthétique, « souvent rehaussée par le recours à des accessoires et des ornements » souligne Jean-Marie Pradier²⁴, dispositif qui fait référence à des dispositifs antérieurs, et peut donner lieu à différentes mises en scène, sans pour autant perdre de sa fonction, à condition que certains invariants du système soient préservés²⁵. Ici, parmi les invariants qui renvoient à des pratiques rituelles, je retiendrai l'organisation séquentielle et la codification, la formalisation du déroulement qui présente motifs et schèmes récurrents, la spécificité des qualités esthétiques mises en œuvre, « l'alliage d'éléments performatifs et

²² Les acteurs du Living Theatre furent par exemple emprisonnés et censurés. Voir VENDEVILLE Stéphanette, *Le Living Theatre, De la toile à la scène 1945-1985*, Paris, L'Harmattan, 2008.

²³ WULF Christoph, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*, Paris, Tétracèdre, 2007, p. 124.

²⁴ PRADIER Jean-Marie, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie* 4, L'Entretemps, printemps 2009, pp. 83-100, p. 85.

²⁵ C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle ...*, op. cit., p. 19.

d'éléments symboliques »²⁶, et encore l'association et la condensation d'éléments contradictoires ou paradoxaux²⁷. Parmi ces derniers, la revendication d'originalité au travers de formules pourtant très codifiées et répétitives, ainsi que la focalisation systématique sur les dualités et les rapports de pouvoir : féminin/masculin, domination/humiliation, Noir/Blanc,..., paradoxalement au motif de les déconstruire au travers de leur performance.

Par la présence des personnages travestis, des comportements à connotation transgressive, certaines inversions de rapports de pouvoir (femmes dominatrices et des hommes soumis), les performances *gender* pourraient bien constituer, par certains côtés, une forme moderne de « rites d'inversion » étudiés par Marc Augé. Pour l'anthropologue, un trait caractéristique de tous les rites exprimant des « conflits sociaux apparents » de ce type, semble bien être qu'ils « ne correspondent à aucune négation ou abolition des différences »²⁸, mais bien, « au contraire à une dramatisation, une mise en scène et une exacerbation des différences »²⁹. Les performances *gender* exacerbent effectivement les oppositions hiérarchisées, ajoutant toutefois aux formes traditionnelles de domination la question de l'homosexualité. Elles sont par contre innovantes en ce qu'elles sont toujours accompagnées d'un discours prescriptif explicite, qui prétend abolir ces oppositions, ce qui n'est pas le cas traditionnellement.

Selon Marc Augé, les rituels d'inversion seraient davantage à considérer comme des rituels de perversion, opérant une « série de renversements partiels »³⁰, dont il souligne un certain nombre de traits spécifiques, repérables dans les performances *gender*. Ainsi, « le rôle de la fétichisation (l'autre que l'on mime ou que l'on moque se réduit à un objet symbole : vêtement, emblème phallique, etc.) »³¹, apparaît dans la réduction de l'Autre – ici femme –, à des marqueurs de féminité (perruques, strings ou chaussures), qui renvoient également à la notion de fétiche au sens psychanalytique.

²⁶ *Ibid*, p. 17.

²⁷ *Ibid*, p. 60 et M. HOUSEMAN, *Le Rouge est le Noir*, *op. cit.*, p. 83.

²⁸ M. AUGÉ, « Quand les signes s'inversent », *op. cit.*, p. 62.

²⁹ *Ibid*.

³⁰ *Ibid*.

³¹ *Ibid.*, p. 63.

Marc Augé repère une autre spécificité des « rituels de perversion » :

« La déviation du rapport social “normal” en un rapport paroxystique essentiellement marqué par la mutation de la figure du pouvoir (réduite à la passivité totale d’un côté [...], à la caricature de l’autre côté, par les comportements spectaculaires de ceux qui jouent le pouvoir³²). »

Les évocations sadomasochistes, exagérant les comportements de domination et d’humiliation, participent de cette dynamique, la figure du pouvoir étant marquée par son caractère outrancier jusqu’à la caricature, et parfois par une inversion de sexe ou de genre, qui laisse cependant intacte la position de l’humilié-e comme position féminisée.

L’homologie se marque encore plus profondément dans ce que Marc Augé analyse comme un refus ou réduction de l’Autre, pour en fin de compte l’assimiler³³. L’Autre en femme, réduite à quelques traits de la démarche, quelques accessoires fétiches, au maquillage, à un « féminin » caricatural et grotesque, est assimilée par les performeurs hommes, qui la remplacent d’autant mieux que la substitution parodique est appelée à amuser un public complice. Il n’y a pas vraiment de réciprocité. Dans le cas, exceptionnel, où le travestissement vise des personnages masculins interprétés par des femmes, le port de moustaches et de godemichés est davantage d’ordre métonymique (l’autre se réduisant à son sexe et son système pileux). L’ajout d’un accessoire suffit, sans qu’il soit recours à des personnages parodiques typés. En outre, il y a rarement de performance grotesque de la virilité effectuée par des hommes, alors que la performance de femmes en féminin grotesque est courante. L’asymétrie radicale et structurelle du genre entre les positions homme et femme, masculin et féminin, ne permet pas d’établir de réciprocité, ou même une fluidité des rôles, comme le

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

démontre par ailleurs l'anthropologue Nicole-Claude Mathieu³⁴, analysant la façon dont le système de domination masculine peut être renforcé par différents modes de transgression des genres³⁵.

3 Fonctionnements et sens

Les théories *queer* aux États-Unis ont particulièrement mis en avant la performance et la théâtralité³⁶, et d'une certaine façon, instrumentalisé le domaine spectaculaire. Le concept de rituel est également très mobilisé, notamment chez Judith Butler, qui assimile la performativité à un rituel³⁷. Par effet retour, le spectacle instrumentalise le *gender* et ses théories pour créer un genre spectaculaire qui sert de nouveaux objectifs. La question est maintenant de comprendre quels enjeux ont présidé à l'émergence du genre *gender* comme forme spectaculaire – donc la nécessité de la ritualisation opérée –, l'efficacité qui pousse les artistes à reprendre et performer les mêmes schémas (et le public à y adhérer), qui ne coïncide peut-être pas avec l'intention explicitée : subvertir et déconstruire le *gender*.

3.1 Registre communautaire

La plupart des anthropologues s'accordent pour penser avec Christoph Wulf que « les rituels sont des *dramas sociaux* – si l'on veut bien redonner au terme son sens étymologique d'action représentée, - dont l'intrigue a pour objet la *différence*, autrement dit la relation du *même* et de *l'autre* considérés du point de vue social »³⁸. L'efficacité des pratiques étudiées ici se noue

³⁴ MATHIEU Nicole-Claude, « Dérive du genre / stabilité des sexes », in *Madonna – Érotisme et pouvoir*, Michel DION (dir.), Paris, Kimé, 1994, pp. 54-70.

³⁵ MATHIEU Nicole Claude, *L'Anatomie politique (Catégorisations et idéologies du sexe)*, Paris, Côté-femmes, 1991, pp. 227-266.

³⁶ Voir A. E. BERGER, *Le Grand théâtre du genre ...*, *op. cit.*

³⁷ « [...] la performativité n'est pas un acte unique, mais une répétition et un rituel, qui produit ses effets à travers un processus de naturalisation qui prend corps, un processus qu'il faut comprendre, en partie, comme une temporalité qui se tient dans et par la culture. » BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion*, (*Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge, 1990), Paris, La Découverte, 2005, p. 36.

³⁸ C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle ...*, *op. cit.*, p. 17.

principalement dans l'instauration d'un dispositif autour de la construction et de la transmission d'un registre identitaire et communautaire. Indépendamment du symbolisme mis en œuvre et des explicitations de la démarche, le genre *gender* fait système pour constituer de façon performative une communauté entre les initiés, artistes et à moindre titre public, les distinguant du monde extérieur. Là se situe l'enjeu de la ritualisation qui a fondé le genre.

Au sein de la communauté se manifeste une tension entre le désir de devenir comme les autres membres de la communauté, par la répétition des dispositifs, personnages, etc., et l'affirmation d'une singularité des interprètes et des chorégraphes. Une telle situation participe des situations paradoxales repérées dans les pratiques rituelles comme le souligne Michael Houseman : « Les rituels abondent en épisodes singuliers de ce genre dans lesquels, par exemple, les affirmations d'identité sont en même temps des témoignages de différence »³⁹. Mais le paradoxe est exacerbé ici en raison du régime de singularité qui régit la création contemporaine⁴⁰. Michael Houseman souligne également que, dans les rituels contemporains comme les rituels New Age, « la complexité [...] réside, non dans les propriétés paradoxales des éléments de comportement qu'ils impliquent, mais dans les identités ambivalentes de ceux qui les accomplissent. [...] »⁴¹. *Self&others*, d'Alain Buffard, illustre particulièrement ce type de paradoxe. Alors que les notes d'intention expliquent que le spectacle est fondé sur les autoportraits des interprètes, donc *a priori* sur le déploiement des singularités⁴², il est tout à fait exemplaire des motifs et schèmes typiques de la performance *gender*, et acquiert à cet égard un statut paradigmatique, renvoyant

³⁹ M. HOUSEMAN, *Le Rouge est le Noir*, op. cit., p. 83.

⁴⁰ HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

⁴¹ M. HOUSEMAN, *Le Rouge est le Noir*, op. cit., p. 172.

⁴² Selon les propos d'Alain Buffard : « Le processus de travail que je souhaite mettre en place pour *Self&others* s'articule à l'idée de l'autoportrait. [...] Nous entendons par autoportrait une opération agencée selon les modalités ouvertes d'un ici et maintenant particulier, contingent, et non définitif. L'élaboration de la forme solo pourra se construire seul, en face à face ou avec le groupe, l'objectif étant de recycler les matériaux pour un autoportrait avec ou en groupe. » <http://www.alainbuffard.eu/fr/productions/self-others.html>, consulté le 18 février 2017.

la singularité à un signe d'appartenance communautaire. Mais, à la différence d'un rituel traditionnel où l'individu est d'emblée dans une communauté qui se confirme par le rituel, l'individu se définit ici d'abord comme singulier, affirme une différence, tout en empruntant les codes d'un collectif. La dimension très individualiste marquée par l'exhibition de l'intime, rapporté quasi exclusivement aux sphères sexuelles et genrées, se constitue en communauté. On construit sa différence avec les codes de la différence, partagés par tou-te-s.

Dans les espaces non institutionnels, la communauté *queer* créée par la performance *gender* est souvent engagée autour de revendications portant sur la sexualité et la reconnaissance des transidentités. Dans le cadre de spectacles dans la sphère institutionnelle, il s'agit en premier lieu de l'appartenance à une communauté d'artistes d'avant-garde, qui se constitue paradoxalement comme une élite, en termes de statut artistique et de subventionnements, tout en se revendiquant comme marginale. Ainsi, le chercheur Roland Huesca parle de « chorégraphes de la marge »⁴³, à propos de chorégraphes ayant adopté, toujours selon le même une « *queer* attitude ». Il précise : « Née d'une expérience minoritaire, cette éthique du désordre normatif met à distance le paradigme dominant : hétérosexuel, masculin et plutôt blanc de peau »⁴⁴. Ceci appelle deux remarques. La première concernant le sens d'une « éthique du désordre normatif » qui semble bien faire référence à ce que nous soulignons plus haut, l'instauration d'un désordre structuré par des codes, et opérant comme norme, en lui attribuant une valeur politique, sinon morale. La seconde porte sur la réalisation d'une pseudo-mise à distance du « paradigme dominant : hétérosexuel, masculin et plutôt blanc de peau », problématique lorsqu'elle concerne les chorégraphes cités (Jérôme Bel, Boris Charmatz et Alain Buffard), blancs et de sexe masculin, largement médiatisés, reconnus et financés, dans le contexte de la danse contemporaine où l'homosexualité masculine n'est guère marginalisée. De même, il est quelque peu abusif d'évoquer une esthétique « née d'une expérience minoritaire », en effaçant le fait qu'elle est mise en œuvre par des personnes et dans des contextes

⁴³ HUESCA Roland, « Nudité, la danse des orifices », *Quant à la danse* 1, octobre 2004, Marseille/Fontvieille, Images En Manœuvre Editions / Le Mas de la Danse, pp. 49-59, p. 59.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 58

qui sont loin de l'être. L'efficacité des pratiques *gender* et du discours est ici de construire un statut de marginalité, indépendant des faits. L'aura de marginalité des milieux *queer* valorise les artistes et, réciproquement, l'aura artistique et intellectuelle des seconds donne une légitimité aux premiers dans d'autres contextes.

La répétition des mêmes motifs, personnages et citations, construit un réseau de références, englobant un système de codes de représentations des stéréotypes de genre et des sexualités, mais encore et surtout un système d'opposition à ces codes, qui produit d'autres codes, ceux de la déconstruction du *gender*, et produit un savoir symbolique partagé, selon différents niveaux de connaissances, par les participant-e-s et le public. Ce savoir ne nécessite pas un contenu intelligible et cohérent pour faire sens et exercer une efficacité : le public ignore en général les théories du *gender* ; beaucoup de performeurs ne les maîtrisent pas mieux, mais ils sont supposés en connaître les ressorts cachés. La performance des stéréotypes de genre est simultanément assimilée à la performance de leur déconstruction par la médiation de ce savoir symbolique, lequel, ressenti comme étant partagé, entraîne l'adhésion à un certain ordre social communautaire.

Les manifestations discursives, sur scène et autour des spectacles, sont tout à fait essentielles au fonctionnement ritualisé du dispositif. Elles agissent par plusieurs canaux, et notamment par la charge symbolique qui leur est donnée ; les références citées, tronquées et fragmentées, ne sont pas nécessairement cohérentes entre elles, les autrices/auteurs et les thèses énoncées s'opposeraient même dans le cadre d'une démonstration qu'elles discréditeraient, mais elles se présentent ici comme éléments spectacularisés formant un système cohérent dans la sphère du discours sur la déconstruction *gender*.

En « indexant un contexte privilégié », elles illustrent la thèse de Michael Houseman : « comment le symbolisme rituel – un idiome proliférant plutôt qu'un code précis – fonctionne *réellement* : non en signifiant un message spécial, mais en indexant un contexte privilégié », et il ajoute :

« Ce qui rend ces traits 'symboliques' ne consiste pas en l'existence de significations particulières, bien déterminées et cachées, mais dans le fait que ces traits deviennent les véhicules

autoréférentiels pour désigner le système de relations établi au cours du rituel et les agents que ce système implique⁴⁵. »

Dans les rituels *gender*, l'opacité des discours opère comme désignant l'emplacement d'un secret qu'elle dissimule simultanément. Indépendamment de la sémantique, l'efficacité réside encore dans la formulation même, sans qu'il y ait nécessairement de rapport entre le fond (le sens), la forme et la formulation. Au contraire, plus ces éléments sont dissociés, plus l'efficacité pour constituer une symbolique cachée augmente. La répétition des formules, le mode de récitation lui-même répétitif, le ton – parfois distancié et brechtien, parfois déclamatoire ou sur le mode hystérique –, agissent en quelque sorte de façon incantatoire et magique, sans qu'il soit nécessaire d'introduire une explication. L'ensemble des actions corporelles codées et des discours créent un langage magique, à l'origine d'un lien social entre interprètes et public, créant un entre soi communautaire au travers d'un réseau symbolique.

On constate une implication des spectatrices/spectateurs souvent supérieure à celle que l'on peut trouver dans le cas d'autres spectacles, une fascination envers les artistes de la part d'un public (celui de la danse contemporaine), généralement plus distant et critique. Le phénomène relève peut-être en partie de l'érotisation des personnages *gender* et de leurs rôles, relevée par Anne Emmanuelle Berger⁴⁶. Dans des cadres moins classiques que les théâtres (festivals par exemple), le public peut être invité à participer à l'action. Il est convié à intégrer, au moins partiellement, la communauté, par un partage d'expérience, réel dans le cas où il est amené à investir l'espace de jeu, ou par l'instauration de processus mimétiques permettant de s'assimiler aux actes, notamment transgressifs (retomber en enfance, se rouler dans la mayonnaise, etc.). La performance, comme souvent dans un cadre de rituel, procure « une gratification émotionnelle »⁴⁷ doublée ici d'une gratification intellectuelle, celle d'appartenir à une minorité transgressive. Pour le public des lieux institutionnels, qui participe rarement physiquement, le *queer* apparaît prosaïquement

⁴⁵ M. HOUSEMAN, *Le Rouge est le Noir*, p. 132.

⁴⁶ A. E. BERGER, *Le Grand théâtre du genre ... op. cit.*, p. 23.

⁴⁷ J.-M. PRADIER, « L'expansivité du rituel... », *op. cit.*, p. 85.

comme quelque chose de mystérieux, lié à la sexualité, de transgressif, d'avant-garde, attirant pour toutes ces raisons, mais présenté dans un cadre rassurant. L'adhésion résulte aussi de la crainte, plus ou moins consciente, d'être exclu-e d'un cercle valorisé pour son caractère transgressif et avant-gardiste, et d'être, à ses propres yeux, rejeté dans le grand public non connaisseur des codes, considéré comme bourgeois. Car tout en maintenant la tension au sein du groupe entre performeurs et public, il faut signifier une frontière avec les autres, les non-initiés.

Sans bien sûr que l'adhésion des assistant-e-s aille, par contagion mimétique, « jusqu'à annihiler la responsabilité et le contrôle individuels »⁴⁸, comme dans des rituels traditionnels, il faut noter souvent une perte du sens critique chez certain-e-s, adhérant sans les questionner aux présupposés de marginalité ou de subversivité des spectacles proposés. Si on se replace dans un contexte où la visée politique serait de conscientiser le public, on aboutit donc à l'effet inverse. Ce qui conduit à poser la question d'une efficacité en termes de déconstruction des codes de représentation du *gender* et des rapports de pouvoir, telle qu'elle est revendiquée comme justification et motivation de ces spectacles. L'analyse politique éclairée par l'anthropologie et plus particulièrement l'analyse des rituels montre qu'elle est inopérante.

3.2 Subversions et déconstructions

Dans la performance *gender*, comme dans le cas des rituels de perversion étudiés par Marc Augé, l'efficacité ne se situe aucunement au niveau d'une subversion des rapports du pouvoir. Bien au contraire.

- Tout d'abord, la performance *gender* est systématiquement construite à partir de codes et stéréotypes – du *gender*, mais surtout de sa déconstruction –, et disparaît en tant que genre/style, si elle subvertit ces codes au point de les rendre méconnaissables. De la même façon, la communauté transgressive, supposée marginale, se construit sur des codes de mise en scène qu'elle ne peut donc ni transgresser, ni déconstruire, sous peine de se dissoudre. En outre, elle ne peut se constituer comme marginalité qu'en préservant le

⁴⁸ C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle ...*, p. 59.

centre, la référence.

- Les relations de pouvoir demeurent structurantes ; inversions et parodies les laissent intactes et, au-delà, les euphémisent par esthétisation et réduction à du grotesque.

- Les stéréotypes performés n'ont guère varié depuis quinze ans, ils semblent même détachés de leurs contextes originels et demeurer dans l'intemporel, hors de toute histoire (ainsi le personnage de la ménagère américaine des années 1950 ou la ballerine « fonctionnent », sans référence au vécu), alors que la société a évolué. 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. On retombe alors dans un schéma classique de rituels qui « sont l'expression de structures de pouvoir et ont pour effet de mettre en scène et de renforcer les structures sociales existantes, en les faisant apparaître comme immuables »⁴⁹.

- 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 – et le *gender* – dans une nouvelle normalisation. Le sens politique n'est pas la subversion, mais au contraire l'accoutumance aux normes, leur euphémisation : ce n'est qu'un code avec lequel on peut jouer. Ceci entraîne l'illusion qu'elles peuvent être facilement transgressées et déconstruites par la performance spectaculaire.

- En étant jouée et annoncée, la subversion est devancée et désamorcée.

- La transgression comme motif répété apparaît dans ce cadre, non seulement inefficace à subvertir des normes dont elle tire sa propre existence, mais encore comme l'instrument empêchant toute subversion réelle, puisque, pour reprendre les mots de Marc Augé, elle la devance et à pour tâche de « s'en assurer en quelque sorte le monopole »⁵⁰. Il ajoute, « devancer la subversion en la jouant, au double sens du terme : c'est sans doute l'une des fonctions des rites

⁴⁹ C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle ...*, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁰ M. AUGÉ, « Quand les signes s'inversent », *op. cit.*, p. 65.

d'apparence paradoxale »⁵¹. Si la préservation des normes n'est sans doute pas la fonction première des performances *gender*, ni l'intention de ses acteurs, on peut le supposer, elles exercent cependant, paradoxalement, une efficacité certaine à ce niveau.

- Enfin, le genre spectaculaire *gender* prend place dans une économie culturelle, et constitue un produit commercial, à juste titre ciblé par Judith Butler dans sa deuxième préface à la réédition de *Gender trouble*⁵².

Une dimension efficace de la ritualisation de la performance *gender* serait donc, paradoxalement, de renforcer les normes, même si elle permet à certains *performeurs*, et plus ou moins au public, de s'en affranchir le temps du spectacle et dans un contexte très encadré.

La danse contemporaine cherche de nouveaux référents, qu'elle puise dans son environnement, ou dans ce qui, au sein de l'environnement sociétal, est susceptible de renouveler la création. Sur le plan artistique, et indépendamment de tout projet politique, les références *gender* ont sans aucun doute constitué un réservoir d'inspiration et de renouvellement dans les années 1990, tout particulièrement au travers d'un réinvestissement créatif des stéréotypes. Mais la ritualisation opérée, efficace du point de vue de la constitution d'un genre artistique et d'une communauté d'artistes emblématiques de l'avant-garde, a abouti quasiment à une stérilisation de la créativité, tandis que les mêmes schémas tournent en boucle. Le *gender*, réinventé par la performance, n'est plus le concept opératoire qu'il est en sciences humaines et sociales, et qui pourrait devenir concept stimulant la recherche artistique, mais une esthétique qui, par des rituels communautaires et identitaires, signe une appartenance à un groupe instaurant ses propres normes et références, et dont le projet, consciemment ou non, ne peut plus être politique, en raison du dispositif même. Ce qui pouvait constituer une tentative de subversion des normes est devenu un processus de renforcement. Finalement, ces pièces ne sont nullement une incitation à penser les dominations, les normes et les différences,

⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

⁵² J. BUTLER, *Trouble dans le genre...*, *op. cit.*, p. 45.

à penser l'altérité ou à construire une singularité, mais au contraire, à laisser croire qu'elles agissent magiquement par la performativité de leur effectuation et des discours qui les accompagnent, tout en contribuant à préserver un système social et artistique.

Bibliographie

AUGÉ Marc, « Quand les signes s'inversent », *Communications*, n° 28, 1978. pp. 55-67.

BERGER Anne Emmanuelle, *Le Grand théâtre du genre – Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013.

BOMY Charlotte, « Scènes contemporaines du kitsch Bollywood », in *Kitsch et théâtralité – Effets et affects*, Isabelle BARBÉRIS, Marie PECORARI (dir.), Éditions universitaires de Dijon, 2012, pp. 67-78.

BROOK Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre (The Empty Space)*, London, Mac Gibbon and Kee Ltd, 1968), Paris, Seuil, 1977, 2001.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion, (Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity)*, London, Routledge, 1990), Paris, La Découverte, 2005.

GOUMARRE Laurent, « Cecilia Bengolea François Chaignaud », *Danser* 300, juillet-août 2010, p. 91.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste - Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

HOUSEMAN Michael, *Le Rouge est le Noir*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2012.

HUESCA Roland, « Nudité, la danse des orifices », *Quant à la danse* 1, octobre 2004, Marseille/Fontvieille, Images En Manœuvre Editions / Le Mas de la Danse, pp. 49-59.

LE TALEC Jean-Yves, « 'Ça ou le reste...'. Le *camp* entre esthétique et lien social », in *Kitsch et théâtralité – Effets et affects*, Isabelle BARBÉRIS, Marie PECORARI (dir.), Éditions universitaires de Dijon, 2012, pp. 143-152.

LESORT Sophie, « Du sens dans le mouvement », *Danser* 293, décembre 2009, p. 23.

MARQUIÉ Hélène, « Artistes et critiques : une co-construction du 'gender' en 'genre' chorégraphique légitimé dans les revues *Art press* et *Mouvement* (1995-2015) », in *Gender in Art Criticism*, BUSCATTO Marie, LEONTSINI Mary, NAUDIER Delphine (dir.), à paraître en 2017.

MARQUIÉ Hélène, « *Dispositif trouble* : When what is said is not what is shown », in *Dance Discourses: Keywords for Methodologies in Dance Research*, Marina NORDERA, Susanne FRANCO (dir.), Routledge, New

York, London, 2007, pp. 236-250.

MARQUIÉ Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Les Rapports de sexes sont-ils solubles dans le genre ?* Annie BENVENISTE, Adelina MIRANDA (dir.), *Journal des Anthropologues* 124-125, 2011, pp. 287-309.

MATHIEU Nicole Claude, *L'Anatomie politique (Catégorisations et idéologies du sexe)*, Paris, Côté-femmes, 1991.

MATHIEU Nicole-Claude, « Dérive du genre / stabilité des sexes », in *Madonna – Érotisme et pouvoir*, Michel DION (dir.), Paris, Kimé, 1994, pp. 54-70.

ORTEL Philippe (Textes réunis par), « Avant-propos », in *Discours, images, dispositifs – Penser la représentation II*, L'Harmattan, Paris, 2008.

PRADIER Jean-Marie, « L'expansivité du rituel. Autorité du Novlangue ou changement de paradigme ? », *L'Ethnographie* 4, L'Entretiens, printemps 2009, pp. 83-100.

SONTAG Susan, "Notes on Camp", in *Against Interpretation*, [1966], Picador, New York, 2001.

VENDEVILLE Stéphanette, *Le Living Theatre, De la toile à la scène 1945-1985*, Paris, L'Harmattan, 2008.

WULF Christoph, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*, Paris, Tétraèdre, 2007.