



HAL
open science

“ Repenser le genre chez Judith Butler au prisme des arts vivants ”

Hélène Marquié

► **To cite this version:**

Hélène Marquié. “ Repenser le genre chez Judith Butler au prisme des arts vivants ”. Muriel PLANA, Frédéric SOUNAC (dir.). Corps troublés. Approches esthétiques et politiques des arts et de la littérature, Éditions Universitaires de Dijon, pp. 79-89, 2018. hal-01852350

HAL Id: hal-01852350

<https://hal.science/hal-01852350>

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.

Repenser le genre chez Judith Butler au prisme des arts vivants

Hélène Marquié,

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

MARQUIÉ Hélène, « Repenser le genre chez Judith Butler au prisme des arts vivants », in *Corps troublés. Approches esthétiques et politiques des arts et de la littérature*, Muriel PLANA, Frédéric SOUNAC (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, « Sociétés », 2018, pp. 79-89.

Dans son ouvrage *Le Grand théâtre du genre*, Anne Emmanuelle Berger souligne les liens apparemment étroits aux États-Unis entre la *gender theory*, la *queer theory* et la *performance theory*. Elle s'interroge :

[...] je me demande ainsi comment et pourquoi la théorie du genre aux États-Unis s'est constituée comme théorie de la « performance », favorisant alors [...] l'alliance créatrice et mutuellement bénéfique des arts contemporains de la « performance » avec la pensée (post)féministe et *queer*¹.

En réalité, cette alliance est très problématique, car s'il est tout à fait pertinent de remarquer que « la théorie du genre », du moins celle qui s'est développée avec Judith Butler aux États-Unis, « s'est constituée comme théorie de la 'performance' », on peut observer que l'alliance en question repose assez peu sur un réel dialogue intégrant les différents domaines concernés par le concept de performance², tout particulièrement avec les arts vivants ou les « pratiques performatives » définies par Jerzy Grotowski³.

En France, bien que les études de genre trouvent de plus en plus d'écho dans les arts vivants, la réciproque, ce que les arts vivants apportent aux études de genre, demeure un espace à défricher. Corps, performance, théâtralité, incorporation sont des notions récurrentes, mais bien souvent utilisées sans lien avec les réflexions qui ont traversé le théâtre et la danse, bien avant que les problématiques de genre ne soient posées. Ainsi, si l'alliance évoquée par

¹ BERGER Anne Emmanuelle, *Le Grand théâtre du genre – Identités, Sexualités et Féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, 2013, p. 11.

² Pour une synthèse, voir par exemple HELBO André (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, De Boeck Université, 2011.

³ Jerzy Grotowski a proposé l'expression « pratiques performatives » pour remplacer celle de « comportements humains spectaculaires organisés » dans sa leçon inaugurale pour la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France, le 24 mars 1997 (leçon n° 140, non éditée) ; il ne se situait pas dans la perspective linguistique d'Austin ou de Butler.

Anne Berger apparaît prometteuse en termes d'interdisciplinarité¹, elle échoue, parce qu'en réalité, aucune interdisciplinarité n'a été mise en œuvre ; des concepts ont été importés des arts vivants aux études de genre, pour parfois y faire retour, privés de leurs sources.

Et pourtant, les arts vivants sont riches de réflexions stimulantes pour penser le genre. Pour ne donner qu'un exemple, selon Béatrice Picon-Vallin, au-delà de leurs différences esthétiques et pédagogiques, les exercices élaborés par les « théâtres de recherche » européens des débuts du XX^e siècle « visent à éloigner l'acteur des conditionnements physiques ordinaires, psychiques et sociaux qui marquent son corps. Ils l'aident à lutter contre les stéréotypes de comportement que toute société donnée impose aux femmes et aux hommes qui en font partie [...] »². Même si les penseurs/praticiens de ces théâtres n'étaient nullement préoccupés par les questions que nous nommons aujourd'hui de genre, on ne peut que relever l'intérêt de leurs recherches. Parallèlement, des praticien-ne-s et théoricien-ne-s en danse ont aussi développé des outils pour comprendre la construction des corps, les inscriptions culturelles qui les modèlent comme les possibilités de s'en déprendre³.

Le problème majeur est peut-être que, dès qu'il est question de genre, les écrits de Butler – essentiellement *Gender trouble* ou *Bodies That Matter* – et leurs exégèses occupent tout l'horizon du champ de pensée autour des problématiques de théâtralité, de performance et de performativité. Or, alors que les références linguistiques, philosophiques ou psychanalytiques y sont toujours présentes et rigoureuses, il n'y a par contre pas de référence aux études issues du théâtre, de la danse ou même des arts plastiques. Il semble donc nécessaire de faire une lecture critique de ces textes qui amène à poser les questions en termes proprement liés aux problématiques des corps et de la performance, dans une réelle interdisciplinarité. De telles lectures existent dans le domaine anglo-saxon⁴, mais elles n'ont pas encore d'équivalent en France et ne sont pas traduites. Je voudrais donc esquisser ici une telle lecture, en me focalisant sur certains angles morts du point de vue des arts vivants : le corps dans sa matérialité, les modalités d'incorporation du genre au travers de la performance et le mode de fonctionnement de la performativité.

¹ Comme le relève également Susan Leigh FOSTER, « Choreographies of Gender », *Signs*, Vol. 24, n° 1, Automne 1998, p. 1-33, p. 3.

² PICON-VALLIN Béatrice, « L'acteur à l'exercice : de quelques expériences remarquables », in *Le Training de l'acteur*, Carole MÜLLER (coord.), Arles, Actes Sud / CNSAD, 2000, p. 31-56, p. 32.

³ Je citerai, sans pouvoir développer, les études sur l'organisation gravitaire, sur les mémoires corporelles ou encore les outils d'analyse du mouvement.

⁴ En danse, voir par exemple : FOSTER, S.-L., « Choreographies of Gender », *op. cit.*; MORRIS, Gay, « Styles of the Flesh. Gender in the Dances of Mark Morris », in *Moving Words – Re-writing Dance*, Gay MORRIS (ed.), Routledge, New York, London, 1996, p. 141-158 ; COOPER ALBRIGHT Ann, *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance*, Middletown (Connecticut), Wesleyan University Press, 1997, p. 8-10 - et d'autres.

Linguistique et théâtralité

Judith Butler transpose la performativité définie par John Austin en 1962¹ de son cadre linguistique à celui des *gender* et *queer theory* ; elle l'associe à un concept de théâtralité, non défini. Posant que le genre résulte de la performance réitérée de modèles qui n'ont pas d'original, elle écrit : « [...] ma théorie offre une interprétation tantôt linguistique tantôt plus théâtrale de la performativité. J'en suis venue à penser que ces deux dimensions étaient inséparables et formaient un chiasme² ». L'idée est prometteuse, mais son chiasme subordonne de fait la théâtralité à la linguistique. Elle explique : « si l'on se demande comment une théorie linguistique des actes de parole peut avoir un quelconque rapport avec les actes corporels, il suffit de penser que parler est en soi un acte corporel avec des effets linguistiques particuliers³ ». Parler est certes un acte corporel, mais il ne s'ensuit pas nécessairement que tout acte corporel est de l'ordre de la linguistique. Pour énoncer une théorie de la performativité du genre impliquant théâtralité et acte corporel, il faudrait donc envisager les deux aspects, linguistique (qui ne se limite par ailleurs pas à la parole) et non linguistique, et les penser en termes d'interaction.

Butler semble aller au-devant de l'objection lorsqu'elle écrit : « Affirmer que le discours est formateur, ce n'est pas prétendre qu'il est à l'origine de ce qu'il reconnaît, qu'il en est la cause ou qu'il le compose entièrement ; c'est plutôt dire qu'il ne peut y avoir de référence à un corps pur qui ne participe pas à la formation de ce corps⁴ ». Certes, mais dire que le discours participe à la formation du corps ne rend pas compte de ce qui, hors du discours, y participe, et qui demeure à l'écart de sa réflexion. On comprend que Butler ne s'intéresse qu'à la performativité du discours, mais, en ne mentionnant pas ce qui l'excède, elle évacue la part la plus complexe de ce qui est au cœur de la notion de performance dans le vivant : le corps qui ne se réduit pas au langage, les perceptions, l'expérience. Ce faisant, elle se prive des outils permettant de penser la valeur heuristique du concept de performativité pour comprendre comment le genre agit dans les corps et comment les corps construisent le genre, au travers de processus complexes de réponses comportementales, physiologiques et

¹ Voir AUSTIN John L., *Quand dire, c'est faire (How to do things with Words)*, Oxford, Ed. Urmson, 1962), Paris, Seuil, 1970 et *Écrits philosophiques (Philosophical Papers)*, 1961, 1979, London, Oxford University Press) Paris, PUF, 1997.

² BUTLER Judith, « Introduction (1999) », *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. 48.

³ *Ibid.*, p. 49.

⁴ BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent – De la matérialité et des limites discursives du sexe, (Bodies That Matter : On the Discursive Limits of 'Sex')*, Routledge, 1993), Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 25.

psychologiques. Comme le remarque Susan Foster, dans la plupart des études ayant utilisé cette notion de performance, le corps est négligé, et en même temps instrumentalisé pour redonner une vitalité nouvelle à la textualité¹.

La matérialité du corps entre signe et surface

Pour mieux faire comprendre l'écart entre le corps tel que je le conçois ici et celui qui est présenté chez Butler, j'adopterai la définition de la corporéité du philosophe Michel Bernard :

[...] un réseau plastique instable, à la fois sensoriel, moteur, pulsionnel, imaginaire et symbolique qui résulte des interférences d'une double histoire : d'une part, celle collective de la culture à laquelle nous appartenons, [...] et celle, essentiellement individuelle et contingente, de notre histoire [...]. Le corps est [...] l'ouverture et le carrefour d'un double champ symbolique et, comme tel, en dépit de ses apparences, un phénomène foncièrement inassignable et voué au jeu aléatoire de la temporalité et à la relativité de notre manière d'habiter et d'user de la spatialité ambiante².

J'utilise généralement le mot corps plutôt que corporéité, dont le suffixe « ité » connote une certaine abstraction, afin d'insister sur la matérialité, pensée comme vivante, c'est-à-dire une matière à la fois tangible – tissus et fluides –, intellectuelle et émotionnelle en métamorphose constante, travaillée par la temporalité. Mais, pour le reste, je partage cette façon de concevoir un corps/corporéité, individué et simultanément partie prenante de ses environnements, en perpétuel remaniement, et dont l'existence tout autant que l'expérience dénie toute tentative de partition, notamment entre un psychisme et... ce qui resterait, une fois celui-ci circonscrit. Cette conception du corps ne correspond en rien à celle qui apparaît chez Judith Butler. Elle permet en revanche de comprendre la façon dont l'anthropologue Christoph Wulf présente les concepts qui nous intéressent, du point de vue de leur efficacité et de leur relation au corps. « Les notions de *performatif*, de *performance*, de *performativité*, écrit-il, renvoient à *l'aptitude du corps à construire un monde*³. » Elles nous renvoient aussi à l'aptitude du monde à construire des corps, et ce sont ces mécanismes d'interactions qui sont gommés chez Butler.

Le grand reproche adressé, à juste titre me semble-t-il, à sa théorisation, porte sur

¹ S. FOSTER, « Choreographies of Gender », *op. cit.*, p. 27.

² BERNARD Michel, « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », in *La Danse art du XX^e siècle ?* Université de Lausanne, Payot, 1990, p. 68-76, p. 68.

³ WULF Christoph, *Une anthropologie historique et culturelle : rituels, mimesis sociale et performativité*, Paris, Tétraèdre, 2007, p. 93.

l'opération d'abstraction à laquelle elle procède, désincarnant les corps et les soustrayant également à leur contexte : le corps individualisé qui performe devient une entité séparée de son action – la performance –, séparée de son expérience et du système environnemental dans lequel elle se situe, et qui la situe.

Excellente rhétoricienne, Butler revient fréquemment sur ces objections, mais se contente d'affirmer qu'elles n'ont pas lieu d'être, sans jamais entrer dans le débat pour y apporter ses réponses ; *Bodies That Matter* devait repenser certaines parties de *Gender Trouble* ayant suscité des confusions¹, mais l'ouvrage tend à les réaffirmer. Posant des prémisses prometteuses, Butler néglige parfois d'en développer les conséquences, produisant des conclusions nécessairement partielles ou faussées. On ne peut ainsi qu'adhérer lorsqu'elle écrit : « Ce qui est l'objet de la performance dans le travestissement est, bien sûr, *le signe* du genre, un signe qui se distingue du corps qu'il représente, mais ne peut être lu sans lui². » La logique voudrait que l'on s'intéresse donc au corps et à la nature des liens qui le relie au signe, à la façon dont le signe procède dans l'incorporation. Or, on en reste à ce signe, qui apparaît si facilement interchangeable. Bien que la philosophe ait récusé par la suite les interprétations de ses écrits qui considéraient que le genre était libre³, un simple jeu, elle ne donne pas les outils pour les réfuter. Bien au contraire, elle entretient un malentendu qui n'en est plus vraiment un. Certains problèmes de traduction en découlent. Lorsque Butler écrit « It may seem, however, that there is a difference between the embodying or performing of gender norms and the performative use of discourse⁴ », la version française traduit « the embodying or performing of gender norms » par « l'incarnation ou la mise en scène de normes de genre⁵ », ce qui assimile l'acte de performer à celui de mettre en scène. Or, en français, il est tout à fait possible de mettre en scène sans performer, sans être corporellement impliqué-e dans la performance. Le glissement est induit par Butler, lorsqu'elle prend comme modèle le *drag*, dont elle décrit effectivement la performance bien davantage comme une mise en scène que comme un travail d'acteur, et qu'elle ne mentionne pas le travail d'incarnation sous la mise en scène.

L'utilisation de la notion d'intériorité pose aussi problème. L'intériorité est un concept

¹ J. BUTLER, *Ces corps qui comptent ...*, op. cit., p. 13.

² *Ibid.*, p. 239.

³ « L'une des interprétations que l'on a faites de *Gender Trouble* consiste à dire que le sexe n'existe pas, qu'il n'y a que le genre, et que celui-ci est performatif. À partir de là, certains font un pas de plus et s'imaginent que, si le genre est performatif, c'est qu'il est radicalement libre », BUTLER Judith, *Humain, inhumain – Le travail critique des normes – Entretien*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 14-15.

⁴ BUTLER Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*, New York, London, Routledge, 1993, p. 231.

⁵ J. BUTLER, *Ces corps qui comptent...*, op. cit., p. 234.

pragmatique largement utilisé dans les arts vivants, dont les implications ont largement été envisagées depuis Diderot ou Kleist. Il n'est aucunement synonyme d'« essence intérieure », comme le présente Butler¹, qui mobilise un vaste appareillage conceptuel essentiellement psychanalytique pour conclure sur la fragilité du concept ainsi défini. Dans le cadre de sa définition (une « essence intérieure »), on comprend son rejet de l'intériorité². Mais on s'étonne de voir lui substituer le concept, tout aussi illusoire, de surface, entérinant le binarisme intérieur/surface : « En d'autres termes, les actes, les gestes et le désir produisent l'effet d'un noyau ou d'une substance intérieure, mais cette production se fait à *la surface du corps* [...]»³.

Le genre serait donc un effet de surface ? On comprend les malentendus. Pourtant, la philosophe évoque des « gestes naturalisés⁴ », mais ne s'arrête pas sur cette naturalisation, qui ne peut se comprendre en termes de surface, intériorité ou, comme elle le dit ailleurs, de stylisation.

L'idée que le genre est performatif a été conçue pour montrer que ce que nous voyons dans le genre comme une essence intérieure est fabriqué à travers une série ininterrompue d'actes, que cette essence est posée en tant que telle dans et par la stylisation genrée du corps⁵.

Styliser consiste à simplifier des traits, gardant les lignes principales et les plus caractéristiques ; résumer la complexité de l'incorporation à une stylisation ne permet pas de la penser. Puisqu'il n'y a pas d'essence du genre, la performance répétée du genre (c'est-à-dire des actes, des postures, mais aussi des pensées et de la conscience de soi) est performative en ce qu'elle inscrit le genre comme processus de définition hiérarchisant – et non pas « un » genre stylisé – dans la corporéité, conçue comme une totalité qui ne distingue pas le corps et la psyché. En cela, le genre devient bel et bien une propriété, non pas « interne » au sens de « congénitale », mais intrinsèque, incorporée et naturalisée. Il faudrait s'interroger aussi sur la part de singularité de l'incorporation, car le genre construit des corps selon un « modèle » collectif, mais en produisant des individus différents.

Ailleurs, Butler se défend de réduire le genre aux apparences :

¹ J. BUTLER, *Trouble dans le genre*, « Introduction (1999) », *op. cit.*, p. 36-37.

² « [...] je continue à penser que l'on commet une erreur théorique grave si l'on considère que l'« intériorité » du monde psychique va de soi », *ibid.*, p. 37.

³ J. BUTLER, *Trouble dans le genre...*, *op. cit.*, p. 259.

⁴ *Ibid.*, « Introduction (1999) », *op. cit.*, p. 36.

⁵ *Ibid.*.

Le genre n'est pas une vérité purement psychique, « interne » ou « cachée », mais il n'est pas non plus réductible à une apparence superficielle ; au contraire, son indécidabilité doit être rapportée au jeu *entre* le psychisme et l'apparence (ce dernier domaine incluant ce qui paraît à travers des *mots*)¹.

Psychisme et apparence (notions dont on pourrait remarquer qu'elles ne se situent pas sur le même plan et ne sont pas complémentaires) demeurent opposés – même s'il est question de les faire jouer. Et surtout, en substituant au vieux binarisme corps/esprit celui de psychisme/apparence, Butler évacue de nouveau l'épaisseur matérielle et sémantique d'une corporéité qui intègre et produit le genre, dont le psychisme participe et dont l'apparence est un artéfact. Par contre, elle réintroduit les « mots », comme s'il n'était pas possible de sortir du cadre linguistique.

Bien qu'elle revienne sur la nécessité de penser la matérialité du corps, la philosophe ne parvient pas à la penser dans sa consistance et hors du discours ; elle ne la pense pas non plus en acte, ne posant jamais la question du « comment » de la performance. Il est vrai que la question première, chez Butler, ne concerne pas, comme on a l'habitude de le présenter, la façon dont le genre est incorporé ; cette question apparaît pour elle davantage un moyen qu'un objectif, un moyen pour penser autre chose, à savoir « cette question de la relation entre la matérialité des corps et celle du langage » :

Pour répondre à cette question de la relation entre la matérialité des corps et celle du langage, il nous faut d'abord fournir une explication de la façon dont les corps se matérialisent, dont ils en viennent à assumer la *morphè*, la forme par laquelle ils se distinguent matériellement les uns des autres. La matérialité du corps ne doit pas être considérée comme donnée, car, en un sens, elle est acquise, constituée à travers le développement de la morphologie².

Et nous voyons là une autre façon de nier la matière, en la subordonnant à la forme, dans la version anglaise, *morphe* et *shape*³ : ce serait la forme qui déterminerait la matérialité.

Performativité

Comment comprendre justement la répétition ritualisée par laquelle ces normes produisent et stabilisent non seulement les effets du genre, mais encore la matérialité du sexe ? Et cette répétition, cette réitération,

¹ J. BUTLER, *Ces corps qui comptent...*, *op. cit.*, p. 236.

² *Ibid.*, p. 80-81.

³ « To answer the question of the relation between the materiality of bodies and that of languages requires first that we account of how is that bodies materialize, that is, how they come to assume the *morphe*, the shape by which their material discreteness is marked. The materiality of the body is not to be taken for granted, for in some sense it is acquired, through the development of morphology », J. BUTLER, *Bodies That Matter...*, *op. cit.*, p. 69.

peut-elle en même temps constituer l'occasion d'un travail critique sur des normes de genre apparemment constitutives ?¹

Butler pose ici deux questions centrales : celle de la production du genre, et celle que je formulerai comme sa possible déconstruction (en extrapolant, car Butler ne parle que « d'un travail critique »). Insistant sur la nécessité de distinguer performance et performativité, elle définit la performativité comme « la réitération d'une norme ou d'un ensemble de normes² », expliquant que « 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 [...] »³. De telles formulations laissent penser que performativité, répétition et réitération sont plus ou moins synonymes. Or, la performativité peut être une qualité de la répétition, pas la répétition elle-même, les termes ne sont pas synonymes ; et Butler n'envisage pas la répétition dans sa mise en œuvre, c'est-à-dire dans ce qui peut la rendre performative.

Il y a bien des degrés de performativité dans la répétition ; répéter les mêmes actions n'induit pas nécessairement leur intégration. La répétition peut être bien moins performative (et performante) que l'exécution d'un seul acte dans l'intégration de quelque chose. La différence vient des modalités d'apprentissage, d'investissement dans l'acte ou les actes. La distinction opérée par Peter Brook entre représentation et répétition ouvre ici une piste de réflexion intéressante⁴ qu'il n'est pas possible de développer ici, car elle introduit la présence du public et le vivant, au travers de la temporalité.

Par ailleurs, la performance, l'acte unique, peut tout à fait être performative, dans la mesure où un seul acte modifie nécessairement la personne qui l'exécute en entrant dans son champ d'expérience. Bien sûr, la répétition assure le plus souvent une incorporation durable, mais les deux ne sont pas si opposées que les présente Butler.

Enfin, sa définition de la performativité ne sort jamais du cadre linguistique ; elle oppose acte (au singulier) et discours (comme pratique réitérative) : « il ne faut pas comprendre la performativité comme un 'acte' singulier ou délibéré, mais, plutôt, comme la

¹ J. BUTLER, *Ces corps qui comptent...*, *op. cit.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 27.

³ J. BUTLER, *Trouble dans le genre...*, « Introduction (1999) », *op. cit.*, p. 36.

⁴ « La présence du public constitue toujours le défi sans lequel une représentation serait une coquille vide », BROOK Peter, *L'Espace vide – Écrits sur le théâtre (The Empty Space)*, London, Mac Gibbon and Kee Ltd, 1968), Paris, Seuil, 2001, p. 87. « Car une 'représentation' n'est pas imitation ou description d'un événement passé : la représentation est hors du temps. Elle abolit toute différence entre hier et aujourd'hui. Elle prend ce qui s'est passé hier et le fait revivre aujourd'hui sous tous ses aspects, y compris la spontanéité. En d'autres termes, une représentation, c'est une mise au présent, qui doit favoriser un retour à la vie que la répétition avait nié, mais qu'elle aurait dû sauvegarder. », *ibid.*, p. 178-179.

pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme¹ ». Et encore : « [...] comprendre la performativité non comme un acte par lequel un sujet fait advenir à l'existence ce qu'elle/il nomme, mais plutôt comme le pouvoir réitératif du discours de produire les phénomènes qu'il régule et impose² ».

La notion d'évènement unique (performance) n'est nullement incompatible avec la répétition. Dans le domaine du vivant (y compris dans le cas de la profération d'un discours), la répétition ne signifie jamais reprise à l'identique, elle est re-présentation, reprise créative ; ce qui distingue la performance scénique de la projection cinématographique. J'emprunte l'expression « reprise créative » à l'anthropologue Christoph Wulf, qui l'emploie à propos de la mimésis, dont il s'attache à montrer le « rôle central dans la constitution du sujet », insistant sur le fait qu'elle « est bien davantage qu'une simple imitation : elle est *reprise créative*³. » Il relève à cet égard trois caractéristiques pertinentes dans le cadre du genre.

Tout d'abord, il souligne le fait que « l'apprentissage mimétique est un apprentissage culturel dont les bases sont le corps, les sens et l'imagination⁴ » ; sens et imagination constituent deux dimensions du corps qui ne sont pas intégrées dans la réflexion butlérienne. Ensuite, il note que cet apprentissage, « loin de relever de la simple imitation, [...] constitue un processus d'appropriation et de développement qui est lui-même créateur⁵. » La dimension de créativité, qui intègre jeu et latitude, demeure aussi inexplorée chez Butler. Enfin, il insiste sur la nécessité de ne pas considérer l'individu comme un sujet isolé, mais dans ses interactions avec d'autres sujets et avec le monde environnant⁶.

L'auteur met en lumière le rôle fondamental « des facteurs de reproduction, de construction et d'innovation⁷ » dans l'efficacité de l'apprentissage, qui est « assimilation sensible⁸ ». Butler se focalise sur les premiers, sans penser la performativité en termes d'innovation et de créativité. « Les processus mimétiques, écrit Wulf, donnent naissance à quelque chose qui n'a jamais existé sous cette forme, ils portent pour la première fois quelque chose à la représentation, ils sont *performatifs*⁹. » J'avancerai même que plus la réitération est créative, plus elle permet une incorporation profonde, souple et susceptible de manifester

¹ J. BUTLER, *Ces corps qui comptent...*, op. cit., p. 16.

² *Ibid.*, p. 16-17.

³ C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle...*, op. cit., p. 27.

⁴ WULF Christoph, *Anthropologie de l'homme mondialisé – Histoire et concepts*, Paris, CNRS éditions, 2013, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁶ *Ibid.*, p. 149.

⁷ WULF Christoph (dir.), *Penser les pratiques sociales comme rituels, Ethnographie et genèse de communautés*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 16.

⁹ C. WULF, *Une anthropologie historique et culturelle...*, op. cit., p. 76.

des formes spécifiques du « modèle » dans des circonstances variées, et produisant l'effet d'une « nature ». Le genre est perçu, puis performé selon des modalités variables, et ces variations vont déterminer dans quelle mesure, sous quelle forme et avec quelle stabilité le genre est incorporé. Le genre ne produit pas des clones, mais des personnes différentes au sein d'une catégorie. Par contre, le genre parvient à donner l'illusion que ces différences sont moins saillantes que les similitudes et que l'appartenance à un groupe de référence prime. En cela, le genre est un processus qui accentue la reproduction et tend à gommer construction et innovation, qui sont pourtant fondamentales pour comprendre la perpétuation des invariants du genre, sous des normes culturellement variables.

Par ailleurs, comme relève Foster, entre autres, Butler ne prend pas en compte le système relationnel qui organise ces actes répétés, son contexte et les mises en résonances avec d'autres modes comportementaux¹. La façon d'agir ne réactive pas seulement les normes sociales, elle les fait aussi varier, et elle articule les différentes catégories de normes, dont l'importance relative est en constante réévaluation. La lecture littérale de Butler introduit l'illusion que les normes ne changent pas, sont répétées à l'identique et même sont stylisées, alors qu'elles varient selon les contextes temporels et sociaux. La question qu'il faut se poser est de savoir comment le genre est performatif, c'est-à-dire comment, non pas des normes en tant que modèle sont incorporées, mais comment un système plastique est incorporé, qui induit la production de normes adaptées dans différents contextes, alors qu'elles n'ont pas la même forme ; comment, finalement, les individus deviennent capables de produire des normes adaptées à la situation où ils se trouvent et à leur histoire personnelle ; comment la créativité renforce paradoxalement le système (et à quelle condition elle peut l'affaiblir).

Il me semble important aussi de ne pas penser la performativité exclusivement comme action par laquelle les habitus s'incorporent en « faisant comme », mais aussi la façon dont ils s'incorporent en « voyant faire », l'action de voir incorporant le faire. Là encore, il n'y a jamais effet de miroir qui reproduirait à l'identique, mais toujours traduction, c'est-à-dire création².

Le *drag* est-il le meilleur modèle pour démontrer la performativité du genre ? Est-il le meilleur instrument critique ? On l'a vu, Butler ne décrit jamais vraiment le travail du *drag*, ou plutôt, elle ne le définit que par le travestissement, l'apparence (la surface donc), la parodie

¹ S. FOSTER, « Choreographies of Gender », *op. cit.*, p. 5.

² On sait depuis quelques années, grâce aux travaux sur l'empathie et les neurones miroirs, que la perception est aussi une modalité d'action. RIZZOLATTI Giacomo, SINIGAGLIA Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, 2007 ; BERTHOZ Alain, PETIT Jean-Luc, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris Odile Jacob, 2006 ; BERTHOZ Alain, JORLAND Gérard, *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

(stylisation), l'hyperbole, les signes, mais pas par un travail du corps. Par ailleurs, telle qu'elle nous est présentée, et à la différence du travail de la / du comédien-ne, sa performance repose sur des stéréotypes de genre, et ne cherche pas à sortir d'un système qui est référence (sans stéréotypes de genre, pas de *drag*). L'imitation et la parodie sont donc les seuls moyens envisagés pour effectuer « un travail critique sur les normes de genre¹ ». Mais toute performance théâtrale ne démontre-t-elle pas tout autant le caractère construit des identités sociales, malgré les illusions « réalistes » ? Guillaume Gallienne interprétant Lucrece Borgia², mais aussi n'importe quel-le comédien-ne interprétant n'importe quel personnage sur scène. En s'appuyant sur le travail du chorégraphe Mark Morris, Gay Morris montre que le travail de la danse – qui peut inclure certaines formes de *drag* ou le travestissement – offre un panel beaucoup plus large de possibilités pour attaquer les catégories rigides du genre que ne le fait le *drag* seul, tel qu'il apparaît chez Butler³. Je pense pour ma part aux performances de Richard Move⁴, *drag queen* et danseur, qui s'est surtout fait connaître par ses interprétations-incarnations de la chorégraphe Martha Graham. La parodie est à ce point intégrée et travaillée, qu'elle disparaît comme parodie, pour laisser place à la (re)création de Graham, une figure qui ne lui ressemble pas (le danseur mesure plus de 1 m 90, Graham mesurait 1 m 56), mais qui donne vie à ce qui rendait la chorégraphe reconnaissable. « There are moments on stage in the Martha show where I am definitely not myself. [...] I'm filled by her and by what I am doing. I can only recognize that that occurs. Then I come back and I'm myself, a performer⁵. » Son propos n'est pas de déconstruire quoi que ce soit, mais il démontre que le genre est performance, par un travail exigeant, de longues heures de répétition et de visualisation du modèle pour intégrer ses qualités de présence.

Par ailleurs, Ann Cooper Albright objecte à juste titre que, même si la performance *drag* démontre le caractère construit des conventions corporelles, il n'en résulte pas pour autant que ces incorporations soient déplacées ou neutralisées par l'acte de performer⁶. Car, comme le souligne Jacques Rancière « la question n'a jamais été pour les dominés de prendre

¹ J. BUTLER, *Ces corps qui comptent...*, *op. cit.*, p. 12.

² *Lucrece Borgia* de Victor Hugo, mise en scène de Denis Podalydès à la Comédie-Française, 2014.

³ G. MORRIS, « Styles of the Flesh. Gender in the Dances of Mark Morris », *op. cit.*

⁴ En 1996, dans un cabaret de New York, Richard Move a initié une série de performances mettant en scène Martha Graham, sa danse et ses propos, dans des spectacles intitulés *Martha@* suivi du lieu de la performance. Il a rencontré un grand succès et reçu deux New York Dance and Performance Awards. Voir WYNN SCHWARTZ Selby, « Martha@Martha : a séance with Richard Move », *Women and Performance – a journal of feminist theory*, Volume 20, 1, March 2010, New York, Routledge, p. 61-87.

⁵ Cité dans S. WYNN SCHWARTZ, « Martha@Martha : a séance with Richard Move », *op. cit.*, p. 68. « Il y a des moments sur scène, dans le spectacle de Martha, où je ne suis certainement pas moi-même. [...] Je suis rempli par elle et par ce que je fais. Je ne peux que reconnaître que cela se produit. Ensuite, je reviens et je suis moi-même, un performer » (Ma traduction).

⁶ A. COOPER ALBRIGHT, *Choreographing Difference...*, *op. cit.*, p. 8-10.

conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination¹. »

De ce qui précède, faut-il déduire que les notions de performance, de performativité ou de théâtralité ne sont pas pertinentes pour penser le genre ? Bien au contraire² et, comme l'écrivait Anne Berger, la circulation des concepts est riche de potentialités, à condition de les rendre opératoires, sans distordre le champ de leurs applications. Ainsi, on peut passer du « quand dire, c'est faire » à « quand agir, c'est créer », sans nécessairement faire de l'« agir » un synonyme ou un élément du « dire ». La danse et le théâtre offrent beaucoup de pistes, d'expérimentations et de théories non seulement pour comprendre comment le genre s'incorpore et se perpétue, non seulement pour « faire un travail critique des normes », mais pour construire (on ne déconstruit pas un corps), pour créer des corps déliés de certaines normes. Les réflexions initiées par Butler nous invitent paradoxalement à chercher ailleurs que dans ses propres écrits les moyens d'en développer les intuitions.

¹ RANCIÈRE Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 69.

² Susan Foster pose cependant la question de savoir si le mot performance est le plus approprié pour décrire la complexité du genre, et établit ce qui distingue la performance de la chorégraphie. S. FOSTER, « Choreographies of Gender », *op. cit.*, p. 3-5.