



## **Danse et queer : des affinités électives ?**

Anne Pellus

### **► To cite this version:**

Anne Pellus. Danse et queer : des affinités électives ?. Editions universitaires de Dijon. Danse et politique. Luites, corporéités, performativités, 1 vol. (225 p.), 2021, Sociétés, 978-2-36441-394. <hal-04791302>

**HAL Id: hal-04791302**

**<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04791302v1>**

Submitted on 19 Nov 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons CC BY-ND 4.0 - Attribution - No Derivative Works - International License

## Danse et *queer* : des affinités électives ?

Anne Pellus

Université Toulouse Jean Jaurès

Dans le cadre de cette introduction, nous nous proposons de mettre en regard l'évolution de la danse contemporaine au cours de ces vingt-cinq dernières années avec l'émergence des théories *queer* dans le champ des sciences humaines et sociales, en particulier en France. Dans ce contexte particulier, nous nous demanderons ce que le *queer* fait à la danse mais aussi ce que la danse fait (ou *peut faire*) au *queer*, autrement dit de quelle manière les savoirs spécifiques à la danse sont susceptibles d'apporter un éclairage sur ce concept, permettant de le repenser, de le critiquer ou de l'enrichir.

En effet, comme l'a montré la chercheuse Hélène Marquié<sup>1</sup>, certaines théories issues des sciences sociales gagneraient à être passées au prisme des arts vivants, sachant que ses théoriciens et théoriciennes (philosophes, sociologues, anthropologues, psychanalystes, etc.) méconnaissent, pour nombre d'entre eux, les savoirs spécifiques, pratiques et théoriques, développés dans le champ des arts du spectacle, et en particulier de la danse. Selon nous, il est d'autant plus regrettable que ces deux champs de la connaissance aient du mal à se rencontrer que la danse semble avoir avec le *queer* un certain nombre d'affinités – affinités *d'origine*, si l'on peut dire, mais aussi affinités *électives*.

Si les théoriciens et théoriciennes issu.e.s de sciences sociales méconnaissent le plus souvent et/ou sous-estiment la danse comme possible champ de réflexion et d'expérimentation du *queer*, en revanche, les artistes chorégraphiques et les chercheuses et chercheurs en danse, notamment aux États-Unis, manifestent depuis longtemps leur intérêt pour les théories féministes et post-féministes. En France, la jeune recherche en danse a fait du genre l'un de ses principaux axes de travail, avant de s'intéresser, plus récemment, au *queer*<sup>2</sup> (bien que de manière encore minoritaire et marginale). Sur la scène chorégraphique, dès les années 1990, l'influence des *gender studies* se traduit par la « thématisation » et, dans le meilleur des cas, la problématisation, des questions de genre et de sexualités, en particulier chez une minorité de chorégraphes contemporain.e.s réputé.e.s avant-gardistes. Nous voyons également apparaître ces dernières années une nouvelle génération de chorégraphes se revendiquant explicitement du *queer*, le plus souvent dans une perspective militante, que l'on pense au danseur états-unien Trajal Harrel, aux français François Chaignaud et Matthieu Hocquemiller ou encore à la danseuse et chorégraphe cap-verdienne Marlene Monteiro Freitas, certains bénéficiant aujourd'hui d'une reconnaissance institutionnelle et critique internationale.

### Danse et *queer* : affinités

Avant d'aller plus loin, nous allons nous livrer à une réflexion détachée de tout effort de contextualisation pour envisager ce que pourraient être les affinités particulières entre la danse

---

<sup>1</sup> Voir MARQUIÉ Hélène, « Repenser le genre chez Judith Butler au prisme des arts vivants », dans PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric (dir.), *Corps troublés. Approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, « Sociétés », Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2018, p. 79-89.

<sup>2</sup> Voir le philosophe Paul B. Preciado, qui a été chercheur associé au département Danse de Paris 8.

et le *queer*, et plus précisément quelles pourraient être les prédispositions particulières de la danse à la *queerisation*, des prédispositions comparables, selon nous, à celles du théâtre.

Dans son introduction générale à l'ouvrage collectif *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, Muriel Plana fait l'hypothèse que le théâtre pourrait être « l'art *queer* par excellence [...] parce que, par tradition, il ne vit que du jeu et du déguisement, de la performativité des discours et de la performance des identités ; parce qu'il est l'espace coutumier des problématiques qui confrontent les corps au langage et au pouvoir », avant de préciser que c'est sans doute plutôt « la théâtralité comme représentation ou fantasme d'un théâtre du monde et du moi, comme modèle et principe d'existence où les fictions ont le pouvoir de transformer la réalité et d'émanciper le sujet, qui est fondamentalement *queer*<sup>3</sup> ». Nous prolongerons cette hypothèse en supposant, quant à nous, que la danse constitue un champ d'expérimentation propice à l'émergence d'un art *queer*, en particulier lorsqu'elle s'hybride avec le théâtre.

Mais revenons un instant sur ce que nous entendons par un « art *queer* ». Comme les recherches antérieures menées au sein du laboratoire LLA-CREATIS en ont fait l'hypothèse, un art *queer* serait un art ayant pour effet (et souvent pour intention) de jeter le trouble sur les représentations du corps, des identités et des sexualités, un art s'attachant à critiquer et à déjouer toutes les formes de normalisation, y compris en se prenant lui-même comme objet d'expérimentation par la transgression des frontières disciplinaires et/ou de la frontière entre l'art et la vie. Outre qu'il peut favoriser l'émergence de nouvelles esthétiques (hybrides, transgenres, transartistiques ou transmédiales, de l'indétermination et de l'informe au difforme), le travail politique du *queer* dans l'art peut contribuer à faire advenir de nouvelles représentations du corps, ou plutôt de nouvelles *corporéités*.

En effet, parler de *corps* tend toujours, peu ou prou, à réduire celui-ci à « une substance autonome et repérable<sup>4</sup> », à une structure organique permanente et signifiante. Dans une perspective *queer*, il serait donc plus juste, à l'instar de Michel Bernard, de parler de *corporéité*, c'est-à-dire de privilégier une approche du corps « à la fois plurielle, dynamique et aléatoire, comme jeu chiasmatique instable de forces intensives et de vecteurs hétérogènes<sup>5</sup> », contre toute conception d'un *corps* absolu, universel, à la configuration empirique une et permanente. Comme le rappelle Marie-Hélène Bourcier, « dans une perspective *queer*, le corps ne préexiste pas à sa formation discursive, aux savoirs/pouvoirs qui l'informent. Le corps n'est pas le prisonnier de l'âme ou de la société, il est l'effet d'une production disciplinaire et technologique multiple<sup>6</sup> ». Autrement dit, le *queer* agit comme un *anticorps*, en révélant pour mieux les déjouer les processus psycho-sociaux de construction identitaire qui tendent à créer des *corps*, autrement dit à naturaliser des identités. Au *corps gelé*, le *queer* cherche à substituer par action « dissolvante » des *corporéités* « proliférantes », transitoires, inassignables, liminales – « cyborgs<sup>7</sup> » ou encore « tiers corps », dans tous les cas des corps irréductibles aux catégorisations discursives. Force de subversion, le *queer* « dissout » les figements

<sup>3</sup> PLANA Muriel, introduction à *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, PLANA Muriel et SOUNAC Frédéric (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2015, p. 19.

<sup>4</sup> BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Centre national de la danse, Pantin, 2001.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>6</sup> BOURCIER Marie-Hélène, *Sexpolitiques. Queer Zone 2*, La Fabrique, Paris, 2005, p. 232.

<sup>7</sup> Voir HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences – Fictions – Féminismes*, Exils éditeur, Paris, 2007.

« naturalisants » par lesquels la matrice sociale hétéronormative produit des corps humains intelligibles, avec pour effet de rejeter du côté de l'inintelligible, voire de l'irréel, ceux qui échappent à cette norme.

Il y a là, bien sûr, une ambition démesurée, un pari fou, celui de changer les coordonnées du réel en transformant notre manière de le penser au prisme des catégories, une révolution de la pensée comparable à celle par laquelle l'humanité a admis que le Soleil ne tournait pas autour de la Terre. Pari fou car, en l'affaire, le *queer* doit prendre en compte le corps dans sa matérialité, un corps qui n'est pas une surface vierge de toute inscription. Ainsi, la socio-anthropologue Priscille Touraille nous rappelle qu'il ne s'agit pas de nier que chaque être humain est porteur d'un certain nombre de caractéristiques biologiques, notamment sexuelles, mais de rejeter l'idée selon laquelle on « appartient à son sexe<sup>8</sup> », comme le régime de pouvoir hétéronormatif tend à nous le faire croire : autrement dit, « le genre ne construit pas le sexe, il construit les sexes<sup>9</sup> ». Le corps n'est pas non plus une matière inerte ou encore une machine soumise au pouvoir décisionnel du sujet : je *suis* mon corps, pour le meilleur et pour le pire. Enfin, tout corps est le produit de normes sociales incorporées : il n'est pas « une matérialité pure, préculturelle, prédiscursive, “vierge” de tout pouvoir<sup>10</sup> ». Si, dans la perspective constructionniste *queer*, le genre, la « race », la classe ou encore la sexualité ne sont pas la *cause* mais bien l'*effet* produit sur le sujet par les productions discursives des régimes de pouvoir, cet effet n'en est pas moins réel, continu et puissant. Ainsi, comme le souligne Judith Butler à propos du genre, celui-ci n'est pas une catégorie facilement « déjouable », tout sujet se formant à travers un processus d'incorporation des normes qui s'inscrivent à même le corps. Quand bien même ne serait-il pas naturel, le genre n'en prend pas moins littéralement corps à travers la réitération de pratiques disciplinaires et d'actes discursifs, raison pour laquelle il ne se réduit pas à une performance théâtrale dont le travestissement serait le paradigme.

Or, qu'est-ce qui, mieux que la danse, pourrait contribuer à déjouer ou à déconstruire les effets produits sur le sujet par l'incorporation des normes psycho-sociales ? La danse n'est-elle pas par excellence un art de la refondation du corps, qui *fait avec* le corps dans sa matérialité pour mieux ouvrir l'éventail de ses possibles ? La danse ne se caractérise-t-elle pas par sa « *dynamique de métamorphose indéfinie*<sup>11</sup> » ? Ne travaille-t-elle pas justement par incorporation, ce qui passe par un travail proprioceptif sur les rythmes, les flux, les régimes tensionnels, les arrangements gravitaires, les postures, les amplitudes, susceptible de créer de nouvelles corporéités ? Plus encore, la danse n'est-elle pas, de tous les arts, celui qui propose un nouvel usage du corps et qui, par cela même, serait porteur d'un projet d'émancipation du sujet ? Cette idée, conduite à son point d'incandescence par la danse moderne et contemporaine, pourrait constituer, idéalement, le projet politique de la danse, comme le suggère Frédéric Pouillaude :

Tout acte de danse semble être, même sur le mode du faux-semblant ou de l'illusion, animé par le rêve secret d'un corps désaliéné. Qu'on cherche à se libérer de la pesanteur ordinaire (rêve classique d'un corps souverain, qui trouverait dans la contrainte technique les modalités mêmes de sa libération) ou que, au contraire, on aspire à trouver un usage du corps qui soit en-deçà de toute norme et de tout modèle extérieurs

<sup>8</sup> TOURAILLE Priscille, « Déplacer les frontières conceptuelles du genre », *Journal des Anthropologues*, n°124-125, 2011, p. 55. Pour P. Touraille, « "être" versus "avoir" son sexe est bien autre chose qu'une nuance linguistique sans importance. C'est là tout l'enjeu définitionnel du genre ».

<sup>9</sup> BERENI *et al*, cités par Priscille Touraille, *op. cit.*, p. 60.

<sup>10</sup> DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, coll. « Philosophie », PUF, Paris, 2008, p. 117.

<sup>11</sup> BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, *op. cit.*, p. 173.

(rêve moderne d'un corps parfaitement immanent), dans un cas comme dans l'autre, la danse semble en appeler à une certaine figure de la désaliénation.<sup>12</sup>

En dansant, le sujet *fait usage* de son corps, mais il ne s'en *sert* pas ; il le dispose à un « nouvel usage, qui n'abolit pas l'ancien, mais persiste en lui et l'exhibe<sup>13</sup> ». C'est en cela que « la danse semble devoir figurer la libération même, comprise comme retour à soi du corps dans une pure et simple absence de fins<sup>14</sup> ».

Pour autant, ce rêve de désaliénation ne garantit en rien que la danse donne naissance à des corps *critiques*, à des corporéités « dissensuelles » ou « disruptives ». En réalité, rares sont, dans l'Histoire, les moments « où la danse a véritablement perturbé et déplacé quelque chose d'un ordre établi dans les corps<sup>15</sup> ». Car, quelle que soit sa part de « fictionnalité », tout projet gestuel en danse n'est pas politique, sa puissance subversive ne pouvant se mesurer qu'à l'aune de son contexte d'émergence, esthétique, politique et social. Et la relation entre la danse et le pouvoir doit être examinée avec d'autant plus de prudence quand il s'agit d'une danse savante, codifiée et institutionnalisée. Par ailleurs, l'imposition d'une discipline corporelle est aussi ancienne que la danse elle-même, discipline qui peut aller jusqu'à prendre un caractère martial, avec pour conséquence possible le « dressage », la normalisation, voire la sérialisation des corps. Nous pouvons même nous demander si, précisément parce qu'elle est un art du corps, la danse ne serait pas, plus que les autres arts, vulnérable à l'incorporation et à la mise en scène du pouvoir, que l'on pense, par exemple, à l'idéal aristocratique qui prévaut à la naissance des corps alignés, verticaux et symétriques de Belle Danse au XVII<sup>e</sup> siècle, ou à l'instrumentalisation de la danse au service d'une esthétisation de la politique par les régimes totalitaires au cours du XX<sup>e</sup> siècle. Autrement dit, l'évaluation de la capacité politique de la danse ne peut faire l'économie d'une contextualisation permettant de révéler ce qui, à un moment donné de l'Histoire des arts et des sociétés, constitue la norme et l'idéologie dominante.

## Danse et *queer* : interférences temporelles

Après ces considérations, il est temps, sans doute, de contextualiser brièvement et partiellement la rencontre entre la danse et le *queer*. On observera d'abord que la danse est au cœur d'une praxis *queer* bien avant que le *queer* ne fasse l'objet d'une théorisation : ainsi des bals travestis qui se développent au début du XX<sup>e</sup> siècle aux États-Unis dans les marges de la société états-unienne au sein de la communauté gay, africaine-américaine et latino. Ces mises en scène de soi propres à des sujets stigmatisés et marginalisés consistent à exhiber « des pratiques et des identités sexuelles [jouant] de façon dissonante sur une gamme de préjugés sexistes, homophobes ou racistes » à travers « la mise en scène décalée, exubérante, parodique, des normes dominantes en matière de sexe, de sexualité et de couleur<sup>16</sup> ». Celles-ci sont source de réflexion pour la philosophe Judith Butler dans son ouvrage *Trouble dans le genre* (1990) et font l'objet d'un chapitre entier de son essai *Ces Corps qui comptent* (1993), inspiré du film

<sup>12</sup> POUILLAUDE Frédéric, « Danse et travail », *Danse et Politique*, Le Mas de la Danse/Centre national de la danse, Pantin, 2003, *op. cit.*, p. 36.

<sup>13</sup> AGAMBEN Giorgio, « Le corps glorieux », *Nudités*, Bibliothèque Rivages, Payot et Rivages, 2009, p. 165.

<sup>14</sup> POUILLAUDE Frédéric, « Danse et travail », *op. cit.*, p. 36.

<sup>15</sup> LOUPPE Laurence, « Qu'est-ce qui est politique en danse ? », *Nouvelles de danse* n°30, Contredanse, Bruxelles, 1997, p. 39.

<sup>16</sup> DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 110-111.

*Paris is burning* (1991) qui fait la chronique de la communauté gay et transgenre de New-York à la fin des années 1980. Cela dit, dans les pages de Judith Butler, la danse comme modalité spécifique de production de corporéités fictionnelles n'est jamais examinée pour elle-même. Or, la performativité *queer* qui s'observe dans les bals travestis ne repose pas uniquement sur des jeux de travestissement, mais aussi sur des *projets gestuels hybrides* à l'articulation du théâtre et de la danse, comparables à bien des égards à des gestus sociaux, comme en fait l'hypothèse Muriel Plana dans le présent ouvrage. Du reste, les artistes chorégraphiques ne s'y sont pas trompés, qui voient dans ces pratiques une source d'inspiration possible en raison de leur caractère spectaculaire, de leur créativité débridée et de leur aura transgressive. C'est ainsi que, nées dans les marges de la subculture, elles sont peu à peu récupérées par la culture dominante, qu'elle soit populaire ou savante. Du côté *pop*, on pense bien sûr à Madonna<sup>17</sup> qui reprend dans l'un de ses célèbres tubes, l'esthétique du *voguing*<sup>18</sup>. Quant à culture savante, elle s'y intéresse aussi, la danse contemporaine n'étant pas indifférente à l'aura transgressive qui entoure ces pratiques comme aux possibilités qu'elle lui ouvre sur le plan esthétique.

En France, au cours des années 1990, l'influence du *queer* se fait sentir chez des artistes chorégraphiques qui, bien que minoritaires, jouissent d'une reconnaissance institutionnelle, en particulier dans le champ de l'art contemporain. Cette influence se manifeste à travers la « thématisation » de la question du genre et des sexualités, au point que les « jeux de genre » finissent par constituer une sorte de marqueur de groupe, et ce d'autant plus que ces chorégraphes se veulent en rupture avec une danse contemporaine qu'ils jugent « standardisée ». Dans ces créations réputées d'avant-garde, « l'heure est au *queer*<sup>19</sup> » et les références à Michel Foucault et à Judith Butler, explicites et nombreuses. Ces propositions scéniques revendiquent en outre souvent une dimension militante, étant surtout le fait d'artistes masculins qui tentent de « réduire le “dénier d'existence publique” stigmatisant » les gays<sup>20</sup> », comme Alain Buffard ou Mark Tompkins, pour ne citer que les plus célèbres d'entre eux<sup>21</sup>. C'est sans doute pourquoi ces spectacles se caractérisent volontiers par une esthétique *camp*<sup>22</sup> marquée par l'artifice, l'exagération, le kitsch assumé et la parodie des signes de la féminité à grands renforts de talons et de postiches<sup>23</sup>. Si le travestissement est fréquemment utilisé, ce sont principalement des hommes qui se travestissent en femmes pour parodier la féminité, la masculinité étant peu jouée ou parodiée<sup>24</sup>.

<sup>17</sup> Madonna a une formation de danseuse en danse classique, puis moderne, et ce n'est qu'à défaut de percer dans ce domaine qu'elle se tourne vers la musique.

<sup>18</sup> Voir « Vogue » dans l'album de Madonna *I'm Breathless* (1990).

<sup>19</sup> HUESCA Roland, « Homme, danse et homosexualité », *Revue d'esthétique*, n°45, 2004.p. 141.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> Le travail de ces deux artistes chorégraphiques a déjà fait l'objet d'études au sein du laboratoire LLA-CREATIS, aujourd'hui publiées dans *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit. Mark Tompkins a du reste participé au colloque international « Une esthétique queer ? Transgression et subversion dans la littérature et les arts » organisé en 2014 par Muriel Plana à l'université de Toulouse Jean Jaurès.

<sup>22</sup> Sur le *camp*, voir l'essai désormais célèbre publié en 1964 par Susan SONTAG, « Notes on camp ».

<sup>23</sup> Sur les relations entre kitsch et camp, voir *Kitsch et théâtralité*, BARBÉRIS Isabelle et PECORARI Marie (dir.), coll. « Écritures », Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2012.

<sup>24</sup> Voir à ce sujet les nombreux travaux d'Hélène MARQUIÉ, notamment « 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, p. 236-250 ; MARQUIÉ Hélène, « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », in *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, MARQUIÉ Hélène, BURCH Noël (dir.), L'Harmattan, Paris, 2006, p. 47-68 ; MARQUIÉ Hélène, « Pour sortir le

Si l'on s'en tient à cette séquence historique de la danse contemporaine française, on remarque que ces propositions se réclamant d'une intentionnalité *queer* se caractérisent par un certain nombre de traits esthétiques communs : le premier d'entre eux est la théâtralité, mais une théâtralité de l'outrance, radicalement anti-illusionniste, s'affichant comme fiction, simulacre, excès. Liée à l'esthétique du *camp*, cette théâtralité exubérante s'inspire aussi volontiers de modèles issus du champ des arts du spectacle, en particulier le cabaret, le théâtre forain ou le théâtre musical, des références que l'on trouve de manière explicite chez Alain Buffard ou François Chaignaud, par exemple. Outre que ces modèles ont en commun leur hybridité constitutive, ils se réclament souvent d'une intention politique, à l'instar du cabaret satirique ou du théâtre épique brechtien. Aussi la musique, en particulier la chanson, tient-elle une place importante dans ces propositions scéniques, soit comme mode de convocation de la culture populaire (musiques urbaines, « tubes », « vieux airs », etc.), soit comme facteur d'hétérogénéité formelle (ainsi, du chant opératique dans *Tout va bien* d'Alain Buffard<sup>25</sup> ou des « airs d'envoûtement ukrainiens, philippins ou séphardiques » dans *Dumy Moyi* de François Chaignaud), soit encore comme modalité d'expérimentation de corporéités fictionnelles hétérogènes participant de la performativité *queer*.

La théâtralité n'exclut pas une autre influence prégnante, celle de la performance qui constitue un modèle important pour cette avant-garde chorégraphique. Cette influence n'est pas à mettre sur le seul compte d'un désir de *queerisation* de la danse ; elle est liée, en France, à une séquence historique de la danse contemporaine. En effet, au cours des années 1990, toute une génération de danseurs, danseuses et chorégraphes se tourne vers l'art contemporain, réputé avant-gardiste et expérimental. Elle prend alors pour modèle la performance des années 1960 et 1970, « royaume de l'effectuation sans objet<sup>26</sup> », censément le paradigme d'un art non capitalisable. Au cours des années 1990, cette avant-garde impose dans le champ chorégraphique une *doxa* anti-fictionnelle au nom d'une « politique du devenir-vie de l'art<sup>27</sup> ». Ainsi, la performance exemplifierait l'idée que « l'art ne doit pas être différent de la vie, mais doit être une action dans la vie même<sup>28</sup> ». Ces propositions performatives s'avèrent particulièrement accueillantes à la *queerisation*, d'abord en raison de leur caractère « indisciplinaire » ; ensuite, parce qu'elles jouent sur le brouillage de la frontière entre l'art et la vie ; enfin, parce qu'elles s'inscrivent dans la tradition historique réputée subversive de la performance. Autrement dit, les artistes chorégraphiques voient dans ces pratiques performatives une modalité expressive particulièrement bien adaptée à une contestation militante de la norme hétérosexuelle, dimension militante pouvant l'emporter parfois sur l'expérimentation esthétique. En témoigne le développement de dispositifs discursifs explicitant les intentions politiques sous-tendant les propositions scéniques, comme si celles-ci ne pouvaient se suffire à elles-mêmes.

Si nombre de ces propositions jouent sur le travestissement, chez certain.e.s artistes chorégraphiques, la *queerisation* de la danse passe aussi par l'invention de corporéités

---

corps d'un imaginaire androcentré : impasses et stratégies », in *Création au féminin ?*, Volume 2 : « Arts visuels », Marianne CAMUS (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, Dijon, 2006, p. 15-25.

<sup>25</sup> *Tout va bien*, spectacle d'Alain Buffard créé en juin 2010 dans le cadre du festival Montpellier Danse.

<sup>26</sup> FALGUIÈRE Patricia, « Le Théâtre des opérations », *Cahiers du musée national d'art moderne*, n°48, Centre Georges Pompidou, Paris, 1994, p. 74.

<sup>27</sup> RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004, p. 57.

<sup>28</sup> John Cage cité par Roselee GOLBERG dans *La Performance, du futurisme à nos jours* (1988), Thames & Hudson, Paris, 2001, p. 126.

fictionnelles ouvrant le champ des représentations du corps : corporéités instables, inassignables ou inintelligibles troublant les catégories du masculin et du féminin, de l'humain et de l'animal, du vivant et du mort, de l'humain et de la machine ; traversée successive de corporéités multiples ou stratification de corporéités qui créent un effet d'étrangéisation. Ce sont, selon nous, parmi les plus intéressantes dans la mesure où elles démontrent combien la maîtrise spécifique des savoirs corporels qui est celle des artistes chorégraphiques peut faire advenir des corporéités irréductibles aux catégories discursives (des corps « impossibles »), alors même que le corps n'est pas nécessairement travesti et reste visible. Ainsi de Marlene Monteiro Freitas et Andreas Merk, étrange duo de pantins déjantés en état de transe dans *Jaguar* (2015), ou encore du chœur chorégraphico-musical de *Bacchantes, prélude pour une purge*<sup>29</sup>, dont les douze interprètes sont pris dans l'ivresse de métamorphoses si imprévisibles qu'elles finissent par brouiller la frontière entre l'humain et le non-humain - animal ou machine.

À la découverte de ces formes, on comprend qu'un des effets majeurs de la *queerisation* des formes chorégraphiques est de donner naissance à des créatures hybrides au sein de formes indécidables. En effet, à l'aune de ces créations signées de la main d'artistes chorégraphiques, il apparaît clairement que le *queer* agit comme un facteur de déterritorialisation de la danse vers les autres arts, phénomène qui renforce une tendance de la danse contemporaine à l'« indisciplinarité », voire nourrit l'idée aujourd'hui répandue que la danse contemporaine aurait pour principale vocation la transgression des frontières disciplinaires dans une perspective critique. La danse contemporaine serait-elle l'art *trans* par excellence ? Le critique français Alain Goumarre en suggère l'idée dans *Art Press* dès le début des années 2000 :

[A]ujourd'hui plus que jamais ce qui se situe entre les arts est la danse. À savoir que la danse, telle qu'elle est pratiquée depuis le milieu des années 90 par un certain nombre de chorégraphes, certes continue de ruiner la séparation des arts [...] mais décale ses enjeux en critiquant ce qu'il faudrait nommer une esthétique de la collaboration. Il va s'agir non plus de reconduire les échanges et rencontres entre les disciplines, mais de penser et pratiquer la danse comme « la » frontière entre les arts [...]<sup>30</sup>.

## Danse, *queer* et « "transgression" institutionnalisée<sup>31</sup> »

En dépit de la vocation des esthétiques *queer* à lutter contre les formatages et les catégories, l'hétérogénéité, la pluridisciplinarité, voire la transdisciplinarité qui caractérisent ces esthétiques, en particulier dans le champ chorégraphique contemporain, n'est pas sans poser problème dans le contexte actuel de *mixis* généralisée où l'hybridité a perdu sa puissance « dissensuelle ».

En effet, il est difficile, aujourd'hui, de distinguer une création traversée par la force de subversion propre au *queer* des hybrides postmodernes purement formalistes. Sans doute leur capacité politique peut-elle se mesurer à l'aune de leur caractère transgressif. Mais la plus grande prudence est de mise à l'heure où l'art contemporain a fait de la transgression de la loi

<sup>29</sup> Ces deux créations sont signées par la chorégraphe et danseuse cap-verdienne Marlene Monteiro Freitas et ont été présentées à Toulouse respectivement en 2016 et 2019 dans le cadre du festival *C'est de la danse contemporaine* du CDCN de Toulouse-Occitanie La Place de la danse.

<sup>30</sup> GOUMARRE Laurent, « La danse ? entre les arts ? », *Art Press*, n°270, juillet-août 2001, p. 21.

<sup>31</sup> Nous reprenons à notre compte l'expression de « "transgression" institutionnalisée » proposée par Muriel Plana dans « L'art *queer* : transgression, subversion, politique », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 24.



la loi de la transgression<sup>32</sup>, où le transgressif est devenue un label d'« artistcité », où s'imposent sur les scènes théâtrales et chorégraphiques les « dogmes faussement transgressifs, fluides et plastiques du postmodernisme<sup>33</sup> ». Dans un tel contexte, nous pouvons légitimement nous demander si les « jeux de genres » des chorégraphes contemporain.e.s ne perdent pas leur capacité transgressive et, à plus forte raison, leur force subversive, à partir du moment où ils sont légitimés par des institutions culturelles promptes à délivrer un « label de transgressivité » ; pire, s'ils ne participent pas (parfois malgré qu'ils en aient) d'un politiquement incorrect labellisé. À cet égard, il importe donc de préciser, comme y insiste Muriel Plana, que « le *queer* tente [...] d'échapper [...] à son absorption par le marché de la pseudo-transgression postmoderne néolibérale, notamment en s'articulant [...] avec un travail plus profond et plus philosophique de *subversion*<sup>34</sup> » : autrement dit, qu'il s'agit pour l'artiste *queer* « non seulement d'interroger ce qui fait d'une réalité une réalité transgressive à un moment donné de l'Histoire et dans un contexte particulier [...], mais aussi le fondement même des normes et des interdits, notamment en dévoilant les liens d'interdépendance qui unissent, dans les deux sens, le macrocosme socio-politique [...] et les sphères de l'intime et du sexuel<sup>35</sup> ».

En somme, l'observation de cette séquence historique de la danse contemporaine française pose de manière aiguë la question de savoir de quelle manière un art, pour être véritablement *queer*, peut échapper à la normalisation lorsqu'il sort des marges de la subculture pour pénétrer dans le champ de l'art officiel, subventionné et institutionnalisé. Dans une perspective *queer*, l'artiste ne devrait-il pas veiller à se soupçonner lui-même dans ses relations à la norme et au pouvoir ? Qui plus est, un point de vue *queer* sur la création contemporaine ne sera-t-il pas nécessairement attentif aux discours hégémoniques et aux esthétiques normatives, y compris lorsque ceux-ci se développent dans le champ prétendument subversif des avant-gardes artistiques symboliquement survalorisées ?

Aujourd'hui, un point de vue *queer* (de l'artiste et du spectateur) sur le *queer* dans ses dernières manifestations historiques pourrait révéler, par exemple, la manière asymétrique dont est mise en scène la subversion du genre sur les scènes chorégraphiques contemporaines où le caractère construit de l'identité masculine est moins interrogé que la construction de l'identité féminine, cette dernière restant, du reste, très rarement représentée en dehors de la norme hétérosexuelle. Ainsi serait-il particulièrement *queer* de soumettre à la critique, non seulement l'hétéronormativité de la danse contemporaine française, mais aussi son homo-normativité, de même que l'imposition d'autres normes plus invisibles, comme celle de la « blanchité » en dehors des plateaux de hip-hop et des danses « urbaines »<sup>36</sup>. Un point de vue *queer* pourrait également révéler le caractère hégémonique de la *doxa* anti-fictionnelle qui prévaut toujours dans la création chorégraphique contemporaine, alors que la crise du politique et de la représentation continue de s'imposer dans l'art et la société. Peut-être est-ce à ces conditions

---

<sup>32</sup> Voir les analyses de Nathalie HEINICH, dans *Le triple jeu de l'art contemporain*, Éditions de Minuit, Paris, 1998.

<sup>33</sup> PLANA Muriel, « L'art queer : transgression, subversion, politique », dans *Esthétiques queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 24.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Cette norme de la « blanchité » est interrogée dans *Tout va bien* (2010) et *Baron samedi* (2012) d'Alain Buffard, notamment à travers les choix de distribution. Pour une analyse plus approfondie, voir mon article « Le "Bal des renversements" dans *Baron samedi* d'Alain Buffard. Hybridation artistique et subversion des identités sur la scène chorégraphique » dans le collectif *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 127-140.

que le *queer* pourrait avoir aujourd'hui pour effet une politisation de la danse, voire contribuer à en révéler la capacité politique souvent inaperçue.

## Ce que la danse fait (peut faire) au *queer*

Au terme de cette réflexion, il nous semble intéressant de nous demander, corrélativement et à titre prospectif, ce que la danse fait (ou pourrait faire) au *queer*, soit de quelle manière la danse en tant que champ d'expérimentation autonome et pratique sociale pourrait permettre de repenser le *queer* comme concept, point de vue et projet politique. Nous n'énoncerons ici que quelques hypothèses, dont certaines sont explorées dans des articles du présent ouvrage et d'autres mériteraient d'être développées plus longuement.

La première chose que la danse peut faire au *queer*, c'est de rappeler que la performativité *queer* est avant tout une *praxis corporelle* et que la déconstruction de la performativité du genre ne peut faire l'économie d'une analyse approfondie de ses modalités d'incorporation.

Plus largement, nous l'avons évoqué plus haut, la danse permet de repenser le concept de *corps* à l'aune des savoirs théoriques et pratiques qui sont les siens. En particulier – contre toute tentation essentialiste, toute illusion d'une « évidence » du corps – la danse est l'art par excellence qui donne à voir et à penser le corps comme un dispositif fictionnel producteur de fictions, et de fictions non mimétiques. Elle ouvre de la sorte le champ de l'*expérimentation* et des *représentations* à une infinité de stylisations corporelles par l'invention et la mise en scène de corporéités inédites, parmi lesquelles, possiblement, des corporéités inassignables aux catégories binaires (homme/femme, animal/machine, nature/technique, vivant/mort...).

Ajoutons que, dans une perspective *queer*, l'hybridation de la danse avec le théâtre nous paraît particulièrement propice à l'émergence de corps critiques en jouant sur l'écart avec des représentations de corps donnés pour *réels*, par effet d'*étrangéisation* (que ce soit par déformation, mécanisation, animalisation, fragmentation, décomposition, etc.), sans parler de la mise en évidence de « l'articulation problématique [...] entre identité, langage et pouvoir<sup>37</sup> » que permet le recours au texte au sein des formes chorégraphiques.

Plus généralement, la danse pourrait constituer (et constitue déjà) un champ d'expérimentation privilégié pour une politique *queer*, pour peu qu'elle s'attache à déjouer les formes de savoir-pouvoir institués, autrement dit, pour peu qu'elle travaille à déconstruire la technologie politique du corps « en manipulant et en retravaillant les images du corps oppressives produites par le pouvoir dominant<sup>38</sup> ». Dans une telle perspective, le corps de la danseuse, du danseur, est appelé à devenir non seulement l'objet et le sujet d'une expérimentation esthétique, mais aussi un véritable *champ de bataille*<sup>39</sup>. Cet idéal émancipateur est au fondement du projet utopique de la danse contemporaine telle qu'elle s'invente au cours des années 1960 et 1970 en Amérique du Nord et en Europe. Projet *politique* au sens fort né

<sup>37</sup> PLANA Muriel, « Introduction » à l'ouvrage *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 12.

<sup>38</sup> BANES Sally, « Pouvoir et corps dansant », *Danse et Utopie, Mobiles 1*, coll. « Arts 8 », Université de Paris 8, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 32.

<sup>39</sup> Cette expression, utilisée pour la première fois par Sally Banes à propos du travail politique la danse, fait référence à un célèbre photomontage créé en 1989 par l'artiste féministe américaine Barbara Kruger et sur laquelle figure l'inscription : « *Your body is a battle-ground* ».

dans un contexte de forte politisation de la société, il vise à l'exploration des potentialités du corps en dehors de toute (re)codification et de toute norme ; il s'ouvre à l'expérimentation de transactions de corps inédites et à de nouvelles coopérations artistiques et sociales par la danse (que l'on pense à l'idéal démocratique qui sous-tend le Contact Improvisation né dans le sillage du mouvement féministe et des mobilisations des minorités sociales aux États-Unis<sup>40</sup>) ; en somme, ce projet « travaille sur le plan de la pensée et de l'élaboration matérielle à l'avènement d'un corps qui n'est pas donné d'avance ou plutôt [...] à une multitude de corps dont chacun contient, comme une partition secrète, l'immense éventail de ses possibles<sup>41</sup> ».

---

<sup>40</sup> Le Contact Improvisation est dès la fin des années 1970 un laboratoire accueillant aux praxis *queer*, comme le montre le performeur, chorégraphe, militant et chercheur canadien Keith Hennessy. Formé au Contact Improvisation dans les années 1970, ce dernier propose aujourd'hui des ateliers de « post-contact Improvisation » dans lesquels il s'attache à pousser plus loin la remise en question des relations normées dans le duo. Voir notamment son article « The experiment called Contact Improvisation. Historical Essay » (2016), *the-experiment-called-contact-improvisation-a-historical-essay-by-keith-hennessy* [En ligne].

<sup>41</sup> LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Contredanse, Bruxelles, 2004, nouvelle édition complétée, p. 77.