



Chorégraphies du genre

Susan Leigh Foster

Traducteur : Bianca Maurmayr



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/5885>

DOI : [10.4000/danse.5885](https://doi.org/10.4000/danse.5885)

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Susan Leigh Foster, « Chorégraphies du genre », *Recherches en danse* [En ligne], Traductions, mis en ligne le 10 septembre 2023, consulté le 19 septembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/danse/5885> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.5885>

Ce document a été généré automatiquement le 19 septembre 2023.

Tous droits réservés

Chorégraphies du genre

Susan Leigh Foster

Traduction : Bianca Maurmayr

NOTE DE L'ÉDITEUR

Cette traduction de FOSTER Susan Leigh, «Choreographies of Gender», *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, n° 1, vol. 24, 1998, pp. 1-21 (republié in STRIFF Erin (dir.), *Performance Studies*, Londres, Palgrave, 2003, pp. 166-177) a été réalisée par Bianca Maurmayr.

- 1 En 1989 et 1990¹, Teresa de Lauretis affirmait que l'accusation d'essentialisme adressée à certaines théories et théoricien·nes féministes promulguait un factionnalisme porteur de division au sein du mouvement féministe, qui servait mieux le *statu quo* patriarcal que n'importe quel autre programme antiféministe. Elle demandait à cor et à cris que le terme *essentialisme* soit reconsidéré, non pas comme une fixité fondée biologiquement mais plutôt comme une position politique et conceptuelle qui contienne les savoirs, les pratiques et les discours dans lesquels une auteure et son texte sont immergés. Ainsi, les différences d'essence ne découleraient pas de différences naturelles ou biologiques, mais des conditions historiques spécifiques qui confèrent aux théories et théoricien·nes leurs valeurs et hypothèses, leurs approches méthodologiques et conceptuelles, leurs discours et réflexions critiques. Bien que la redéfinition de l'essentialisme par de Lauretis récuse l'opposition entre féminisme gynocentrique et féminisme poststructuraliste, ou entre les approches analytiques influencées par la politique identitaire et le déconstructionnisme, sa proposition a longtemps été ignorée, surtout dans la discussion qui va suivre sur le genre comme performance².
- 2 La tendance – répandue au sein des études culturelles – à concevoir le genre comme une performance a largement été débattue dans les études de genre et les théories féministes tout au long des cinq dernières années³. Cette tendance, qui s'inscrit dans la volonté du féminisme d'arracher le comportement genré du corps biologique, pose les

bases pour une analyse et une observation des caractéristiques ostensibles du genre, de son apparence et de ses activités ; elle promet ainsi un diagnostic plus critique des influences et des effets du genre, tout en ouvrant à la possibilité d'un changement social. Si – selon cette argumentation – le genre est « seulement » une performance, bien que profondément normalisée et enracinée, alors l'espace théorique dans lequel un tel comportement pourrait être contrasté, modifié et refaçonné existe, ce qui permet d'alléger les prescriptions du comportement genré qui sont vécues comme oppressives par la majorité.

- 3 La séparation entre l'acteur et la performance qu'implique cette approche de l'analyse du genre fonde une théorisation de la personne en tant que construction culturelle fluide et protéiforme, capable non seulement de changer mais aussi d'habiter, peut-être même de représenter des champs de bataille culturels multiples et distincts. Une telle conception de l'identité remet radicalement en question la notion essentialiste d'un lien organique et inviolable entre la détermination biologique du sexe, de la race et/ou de l'orientation sexuelle, et leur élaboration culturelle. La conception organiciste du lien entre corps et identité – argument fondateur de nombreuses formes de discrimination de race, de genre ou de sexe – a été déconstruite par les critiques poststructuralistes, qui prêtent attention aux mécanismes mêmes de production du savoir, par lesquels le lien entre la destinée biologique et le champ des possibles ouverts par la culture est établi et maintenu. Cependant, une tension perdure entre les modèles essentialistes et déconstructivistes de l'expérience, comme le synthétise de manière incisive et éloquente l'ethnographe de la danse Anna Beatrice Scott au sujet de l'identité raciale :

« Aujourd'hui, je suis fière d'être une personne noire post-essentialiste ; mais quand je suis allée à une répétition de *bloco afro* à San Francisco, en mars dernier, avec la ferme intention de faire quelques recherches *Black Atlantic*, et que je découvrais que j'étais l'une des cinq seules personnes noires parmi (au moins) les cinquante participants et participantes, y compris les percussionnistes et l'enseignant, j'ai eu du mal à contrôler mes instincts possessifs et protecteurs envers la culture noire. J'étais là, au milieu d'un ensemble de participant·e·s anglais·es, asiatiques, latino-américain·e·s qui étaient dans la salle, questionnaires à la main, le sourire aux lèvres, et je me demandais : "Où sont les gens noirs ?" Pourquoi était-ce si important pour moi ? Et pourquoi tout le monde *me* regardait, comme si j'étais la matérialisation de l'adjectif de *bloco afro* ? »

En tant que « post-essentialiste », Scott souhaite détacher la couleur de la peau et les autres attributs raciaux de son mode de vie engagé, tandis qu'en tant que femme noire elle veut garder un accès privilégié à son héritage culturel. Scott dénonce ce dilemme, voire le complexifie lorsqu'elle reçoit de manière critique le regard qui lui est adressé en tant que représentante « authentique » de la tradition *bloco afro*. Ce regard qu'elle reçoit, vise-t-il seulement son corps noir ou aussi son corps féminin ? Qu'est-ce qui dans sa chair et ses os la fait danser de manière « plus vraie », plus *bloco afro*, que les corps anglais, asiatiques ou latino-américains qui dansent à ses côtés ?

- 4 De Lauretis offre l'opportunité de penser ces questions en identifiant les différences d'essence comme celles qui résultent d'une immersion profonde et prolongée dans des spécificités culturelles et historiques. Néanmoins ces différences se modulent mutuellement et s'entremêlent les unes dans les autres, ce qui rend nécessaire une théorisation non seulement des spécificités culturelles et historiques mais aussi de leur interconnexion. Comme Yvonne Yarbro-Bejarano et maintes autres l'ont observé, cette

théorisation des catégories du genre, de la race et du sexe doivent incorporer les dynamiques en cours dérivées de leur incidence les unes sur les autres :

« Les notions d'oppressions *simultanées* ne parviennent pas à rendre compte de la manière dont ces catégories interagissent et se définissent mutuellement, tandis que conceptualiser l'*intersection* de ces catégories peut communiquer une compréhension excessivement statique, plutôt que dynamique, du processus⁵ ».

- 5 La tâche de se concentrer sur le genre en tant que catégorie de la différence d'essence est alors celle de le construire en interrelation avec les configurations raciales et sexuelles de l'identité. L'un des objectifs de cet article est de suggérer que l'échec du développement du concept de la différence essentielle forgé par de Lauretis, et de la conceptualisation du genre dans ses relations dynamiques avec la race et la sexualité, découle de l'utilisation encore non analysée du terme de *performance*.
- 6 Est-ce que le terme *performance* est le plus approprié pour décrire les couches sédimentées et le réseau complexe des réponses comportementales qui constituent les rôles masculins et féminins ? Puisque plusieurs techniques et théories de la performance existent – le·a performeur·se peut s'identifier au personnage qu'il·elle doit jouer et permettre aux sensations et motivations du personnage de faire surface et guider ses actions, ou bien il·elle peut prendre la précaution de se rapprocher des comportements jugés comme représentatifs du personnage qu'il·elle doit dévoiler –, est-ce que le genre comme performance induit une approche spécifique à l'acte de performer ? Mais surtout, si le genre est une performance, quels sont les scénarios et les partitions qui y sont joués ? Pour ceux et celles d'entre nous qui s'inscrivent dans les études en danse, en théâtre ou en arts du spectacle, l'appropriation récente des termes de *performance* et de son cousin *performativité* en tant que concepts qui pourraient éclairer les études culturelles et textuelles indique une enquête interdisciplinaire potentiellement féconde, mais qui doit recourir à certains savoirs disciplinaires pour l'usage de ces termes.
- 7 Pour répondre à ces questions, plutôt que de faire appel aux connaissances fondamentales générées dans les domaines du théâtre, de la danse et des arts du spectacle, les débats sur le genre comme performance s'appuient souvent sur la théorie des actes du langage du philosophe John Langshaw Austin ([*Quand dire, c'est faire*] 1962⁶), en tant qu'approche fondamentale. La théorie d'Austin de la performativité du langage – une ouverture radicale du langage aux dimensions sociales et politiques – pose comme principe que, sous certaines conditions, l'énonciation d'une phrase peut altérer le statut du corps qui est en train de performer l'énoncé. Cette théorie ne revendique nullement l'idée du langage comme forme d'articulation corporelle (ce que l'expression « actes de langage » pourrait suggérer), ni n'explore l'action comme une réalisation du corps. Pour Austin, le corps – fondamentalement l'exécutant passif du sujet – énonce des mots s'adressant à un autre corps-sujet avec lequel il a l'intention de communiquer. Certaines de ses communications, par accord contractuel au sein de l'ordre sociolinguistique, performant le travail de réordonner les relations de l'énonciatrice ou de l'énonciateur avec son entourage, comme dans l'exemple souvent cité du « Oui, je le veux » – déclaration-clef dans la cérémonie de mariage. L'attrait que l'approche des performances linguistiques d'Austin exerce sur les théories de la performance au sens large réside vraisemblablement dans l'idée que la réalisation d'un scénario culturel quelconque inscrira l'individu dans des réseaux juridiques et politiques de significations, qui exercent un effet déterminant sur l'identité. Mais est-ce que ce cadre, qui distingue actes locutoires performatifs et non-performatifs, peut être

étendu à tout le domaine du comportement au sein duquel certains gestes peuvent être identifiés comme genrés ?

8 Judith Butler, dont le *Trouble dans le genre*⁷ est souvent cité comme la source-clef pour la notion du genre comme performance, fait appel aux théories d'Austin pour mettre l'accent sur les réseaux sédimentés des normes sociales au travers desquelles l'individu est constitué en tant que genré⁸. La conception de Butler de la performativité, un peu comme pour la différence d'essence de de Laetitia, prête plutôt attention à la constellation historique spécifique des schémas réitératifs et citationnels, voire au système normatif, qu'à chaque acte singulier et délibéré des individus, qui interpelle le sujet en tant que sujet genré⁹. Cependant, pour Butler, il est difficile d'imaginer comment la performance et la performativité s'étendent au-delà du domaine du verbal, vers les dimensions non-verbales des actions humaines. Bien qu'elle mentionne quelques gestes, mouvements et actes corporels de différente nature dans ses premières versions de la théorie de l'identité de genre, dans *Ces corps qui comptent* elle définit les actes performatifs comme « des formes de discours faisant autorité : la plupart des performatifs sont des affirmations qui, lorsqu'elles sont prononcées, réalisent une certaine action et exerce un pouvoir contraignant¹⁰ ». Dans la seule lecture qu'elle produit d'un texte non-imprimé – le film documentaire *Paris is Burning* –, Butler repère les catégories des personnages-types performés dans la culture drag et leur travestissement, mais n'examine jamais les vocabulaires éclectiques de mouvements ni les séquences dynamiques qui génèrent des commentaires au sein de la société. Elle considère la relation entre l'identité de tous les jours et celle de scène sans réellement détailler l'éventail des gestes exagérés et ironiques utilisés dans chaque lieu. Ce n'est qu'en analysant l'articulation¹¹ des mouvements et de la parole des corps que, je dirais, l'interconnectivité des différences raciales, genrées et sexuelles au sein de ces corps et entre les corps peut vraiment faire sens.

9 Pour Butler, non seulement la performativité se loge principalement dans la dimension verbale des comportements humains, mais elle exerce aussi son pouvoir à travers une réitération compulsive. Pour que le genre puisse être considéré comme naturel, voire comme le produit inévitable du sexe du corps, les actes au travers desquels il se constitue doivent être répétés aussi fréquemment et continûment qu'ils finissent par exclure toute possibilité d'appréhension de leur caractère construit :

« La performativité n'est donc pas un "acte" singulier, elle est toujours la répétition d'une norme ou d'un ensemble de normes : dans la mesure où elle acquiert un statut d'acte dans le présent, elle masque ou dissimule les conventions dont elle est la répétition¹² ».

En définissant l'identité de genre comme réitérative, comme une répétition stylisée des normes sociales à travers le temps, Butler est en mesure de dévoiler le statut contingent de ces mêmes normes et de leurs effets coercitifs¹³. Bien que – Butler souligne – la performativité puisse être détectée dans la multiplicité des actes, plutôt que dans les actes singuliers, l'attention posée sur la réitération met l'accent sur la répétition des actes bien plus que sur leur nature relationnelle. Comment ces actes sont-ils organisés de manière à se renforcer mutuellement et/ou à s'étendre les uns dans les autres ? Comment les actes réitérent-ils certes les normes sociales, tout en les transformant, afin d'établir des résonances entre des catégories différentes du comportement normé ?

10 Dans cet article, je mets en œuvre une méthodologie qui vise à répondre à ces questions au travers de l'exemple de la danse. La danse éclaire les enjeux d'une analyse du genre

comme performance, non seulement parce que la danse, au même titre que le genre, est principalement constituée d'actions corporelles plutôt que d'effets de langage, mais aussi parce qu'elle désigne une fonction bien précise pour le·a performeur·se. En étudiant le rôle de la performance dans la danse et en l'opposant à la chorégraphie, j'espère pouvoir démontrer que la chorégraphie est un critère d'évaluation bien plus utile pour comprendre le genre. La chorégraphie, c'est-à-dire la tradition de codes et de conventions au travers desquels est construite la signification en danse, offre un cadre d'analyse social et historique aux études de genre, tandis que la performance se concentre seulement sur l'exécution individuelle de ces codes. La chorégraphie fait écho aux valeurs culturelles qui concernent les identités corporelles, individuelles et sociales, tandis que la performance focalise l'attention sur les compétences nécessaires pour représenter ces identités. La chorégraphie présente une structuration des valeurs culturelles, ancrées et durables, qui reproduit un ensemble de valeurs similaire à celui élaboré au sein d'autres pratiques culturelles, tandis que la performance souligne l'interprétation idiosyncrasique de ces valeurs. Au même titre que la performativité, la chorégraphie consiste en un ensemble de normes et de conventions ; toutefois, à la différence de la performativité, ou du moins de l'usage que l'on en a fait jusqu'ici, la chorégraphie comprend en son sein l'articulation tant corporelle que verbale. La chorégraphie sert donc d'argument efficace dans les discussions sur la matérialité et sur le corps, puisqu'elle concerne le non-dit, les gestes corporels et mouvements qui, aux côtés du langage, construisent l'identité de genre. La chorégraphie attire aussi l'attention sur le caractère interrelationnel de divers ensembles de codes et de conventions au travers desquels l'identité est représentée.

- 11 Dans les parties qui suivent, je présenterai une analyse à la fois de la chorégraphie et de la performance en m'appuyant sur des exemples tirés de la danse sociale et théâtrale. Mon objectif est d'intervenir dans la discussion générale sur le genre comme performance, et d'étudier de manière critique les oppositions clefs qui sous-tendent cette discussion : entre essentialisme et déconstructivisme, entre le corporel et le linguistique, entre le textuel et le performé. En même temps, j'espère démontrer la valeur de la danse en tant que cadre conceptuel qui permettrait de faire le tri dans ces questions complexes. L'attention portée à la danse permet une compréhension bien plus approfondie du caractère culturellement construit du corps et de l'identité, ainsi qu'une série de stratégies bien plus efficaces pour réaliser le changement social.

Mouvements théoriques

- 12 Pour éclairer ce que le processus chorégraphique comporte, je souhaite commencer par l'exemple de la chorégraphe, seule au travail dans un studio de danse. Cet exemple est tiré de la tradition de la danse moderne américaine, dont les fondements féministes ont bien été documentés¹⁴. Cette initiative, prise par des femmes blanches et bourgeoises au tournant du siècle, a porté à l'émergence d'une nouvelle pratique d'expression, centrée sur le corps individuel qui danse. Ces artistes cherchaient à refaçonner le corps et l'âme afin de libérer les impulsions créatives individuelles de la mainmise des normes sociétales et des valeurs esthétiques. Leurs réalisations chorégraphiques, en accord avec les philosophies expérimentales de l'éducation de l'époque, ont fourni les éléments nécessaires à la danse pour faire son entrée dans l'éducation supérieure¹⁵. Le monde professionnel de la danse moderne et les cursus universitaires en danse

continuent de privilégier le processus créatif individuel comme générateur de manières de danser et de danses nouvelles, car il s'agit d'un mode de connaissance autre que le savoir verbal.

- 13 En créant une nouvelle danse, la chorégraphe reste souvent immobile, le regard balayant l'espace ou figé sur la surface du miroir, pour un temps indéterminé. Puis, elle tente un mouvement : un bras traverse la diagonale de bas en haut, de l'avant à l'arrière du corps ; le corps le suit, coulant, rempli par l'élan du mouvement. La jambe, qui traînait initialement dans l'espace arrière – dernière trace d'un tour spiralé du corps –, se porte soudainement vers l'avant, ce qui provoque suffisamment d'élan pour entraîner le corps dans un second tour. Après l'adrénaline des tours, le corps se replie, les hanches et les genoux unis, le dos légèrement courbé, les bras cambrés devant, au-dessus de la tête. La chorégraphe revient debout et se regarde à nouveau. Est-ce que le tour nécessite une flexion additionnelle du torse ou un geste du pied arrière ? Est-ce que le contraste entre le premier et le second tour doit être renforcé ? Est-ce que la forme finale du corps est trop symétrique ? Trop délicate ? Trop familière ? Cette série de questions en engendre d'autres : l'enchaînement est-il suffisamment délirant ? Est-ce qu'il ressemble à une Trisha Brown à la noix ? Est-ce que tout le monde comprendra qu'il s'agit d'une variation du thème précédent ? Est-ce que la danseuse peut le faire sans trop tirer sur le dos ? Les bras doivent-ils ramasser par le bas (auquel cas, on dirait qu'il s'agit d'un mouvement de prière) ou plonger par le haut (et dans ce cas, on dirait un gamin de cinq ans qui imite le mouvement des vagues se brisant sur la côte) ? La chorégraphe lutte avec ces questions et d'autres encore, sans un ordre précis et, fort probablement, sans jamais articuler verbalement ni les questions ni les réponses. Elle fait le tri, écarte, et construit des images physiques. Ses choix concrétisent sa théorisation de la corporéité.
- 14 La chorégraphe construit les relations du corps avec l'élan, la stase, l'impulsion et le flux et articule les relations des différentes parties du corps les unes avec les autres. Elle engage le champ sémiotique du corps – les connotations que la tête, les mains, le bassin, les talons portent avec eux, ainsi que les significations évoquées par les tensions, les ondulations, les chutes – et place le corps à l'intérieur des caractéristiques symboliques de l'espace de la performance – le centre, les côtés, l'espace haut et bas que le contexte spatial désigne. Ce faisant, elle élabore un répertoire d'actions corporelles qui peuvent confirmer ou préciser les attentes conventionnelles en matière de comportement genré, ou bien elle peut inventer un répertoire de gestes qui transgresse radicalement ces attentes. Dans les deux cas, la danse dramatise la séparation entre l'identité anatomique de la danseuse et ses manières possibles de bouger. Une partie de l'intérêt d'analyser la danse dans cette étude découle des liens que la chorégraphie peut établir entre le sexe et le genre.
- 15 Ceci ne signifie pas que le corps anatomique de la danseuse ou du danseur soit un corps naturel. Le corps existe avec un ensemble infini de caractéristiques qui définit l'identité sexuelle masculine ou féminine. Ses épaules peuvent être exceptionnellement larges pour une femme, ses pieds exceptionnellement flexibles pour un homme. Et cette anatomie n'est pas prédéterminée. La danseuse et le danseur travaillent le corps grâce à un programme d'entraînement qui en développe la force, la souplesse, l'endurance et la coordination¹⁶. Elle et il peuvent ainsi acquérir une musculature hypertonique qui n'est pas caractéristique du corps féminin, ou une flexibilité élancée qui n'est pas caractéristique du corps masculin. Ce corps, déjà codé en ce qui concerne son sexe et

cependant porteur de caractéristiques qui appartiennent à l'un ou à l'autre sexe, se présente par la suite au spectateur·rice. Ses mouvements sont perçus comme genrés, comme à vouloir mettre en scène plusieurs codes du comportement genré.

- 16 Ainsi, la chorégraphe considère plusieurs postures corporelles (ouvertes ou fermées), différentes formes (érigées ou recroquevillées), des manières d'engager l'espace environnant (directes ou indirectes), des *tempi* des mouvements (lent ou rapide, continu ou saccadé), des qualités du mouvement (contenu, soutenu, fluide ou explosif) et des enchaînements de différentes parties corporelles (aléatoires ou séquentiels), qui caractérisent les mouvements propres à chaque genre¹⁷. Elle conditionne une qualité de l'attention pour la danseuse ou le danseur, en focalisant le regard sur les connexions entre la sensation interne et le mouvement externe, en projetant la conscience sur l'espace extérieur et sur la création de contacts avec d'autres danseurs, ou en attirant l'attention sur les énonciations du corps dans l'espace. De même, elle désigne une sorte de motivation pour le mouvement, grâce à laquelle les danseuses et danseurs peuvent penser être poussés par une force imaginaire qui se trouve en-dehors d'eux et d'elles, dans l'espace, ou bien qui leur demande d'initier le mouvement depuis l'intérieur de leur propre corps. La chorégraphe tient compte des codes établis pour le contact entre corps féminins et masculins : où le corps d'un sexe peut-il toucher le corps de l'autre sexe ? Quelles sont les figures que les corps de deux sexes peuvent créer, ensemble ? Qui peut donner son poids et qui peut le recevoir ? Qui commence le mouvement et qui suit ? Qui est passif et qui est actif ? Qui est regardé et qui regarde ? La chorégraphe façonne des enchaînements qui construisent des groupes des danseuses et danseurs porteurs de connotations genrées – chaotiques, tordus, épurés, géométriques. Quand elle le fait pour plusieurs corps, elle élabore une théorie non seulement de l'identité corporelle genrée mais aussi des relations entre les différents corps genrés.
- 17 Les corps masculins ou féminins, les corps de couleurs de peau ou aux attributs raciaux différents, peuvent, ou non, donner à voir des vocabulaires ou des styles de mouvement associés à leurs identités sexuelle et raciale. Ces corps s'avancent, se touchent, se soutiennent les uns les autres. Ils suivent le chemin des uns et des autres, répètent ou transforment leurs mouvements respectifs. Ils montrent un éventail de réponses émotionnelles les uns envers les autres, sans tenir compte du public ou en interagissant avec lui. Ils peuvent se distribuer dans l'espace de manière à encadrer un soliste, ou afin de présenter plusieurs événements concurrents. Ils peuvent citer d'autres danses ou d'autres traditions de danse, en tant que partie intégrante de leur argumentation dansée. Dans le développement prolongé de leurs activités, on dirait qu'ils narrent des événements, qu'ils racontent une sorte d'histoire, peut-être avec des caractères, des motivations et des réactions des uns envers les autres ; ou peut-être parlent-ils du poids, de l'élan, de l'agilité, dont ces corps sont capables. Ils peuvent énoncer les valeurs et les relations caractéristiques d'un groupe ethnique particulier et défini, ou peuvent présenter toute une série d'affects. Par l'accumulation de ces choix qui concernent le comportement des corps, la chorégraphie construit une image de la communauté – image qui articule à la fois les identités individuelles et collectives.
- 18 Tout au long du processus de création qui cherche à articuler ces identités, la chorégraphe investit une tradition de conventions représentationnelles, un savoir plus ou moins partagé par celles et ceux qui font la danse et par celles et ceux qui la regardent. Afin d'atteindre la signification qu'elle envisage, elle opère une sélection parmi ces conventions, mettant en œuvre, innovant et même défiant certains aspects

de la tradition. Les spectateur·rice·s, à leur tour, analyseront la mise en œuvre chorégraphique de ces conventions afin d'en tirer leur propre interprétation de la danse. Aussi intuitif ou inspiré que le processus de création puisse paraître, la chorégraphe s'acharne à la fabrication artisanale de la danse. Aussi distinctives et douées ses danses soient elles, elle travaille au sein d'un groupe de praticien·ne·s qui partage un corpus de connaissances sur la manière dont les danses signifient ce qu'elles signifient. Aussi immédiat que le message de la danse puisse paraître aux yeux des spectateur·rice·s, la compréhension de la danse sera fondée sur leur habileté à décoder le langage chorégraphique qui sous-tend la signification. Ainsi, la chorégraphie peut introduire des innovations qui altéreront subtilement les contenus de la tradition représentationnelle de la danse ; mais ces innovations ne peuvent acquérir toute leur signification qu'à travers leur positionnement à l'intérieur de la tradition même.

- 19 Les danseuses et danseurs qui rentrent dans le studio pour traduire la chorégraphie en performance commencent par apprendre le mouvement, son temps et l'orientation qu'il demande au corps dans l'espace, aussi méticuleusement que cela est requis par les exigences esthétiques de la situation. Toutefois, il·elle·s modifient aussi le mouvement afin de développer avec lui une relation personnelle. Afin « de le faire leur », il·elle·s peuvent le modifier pour l'adapter à leurs propres capacités corporelles, de manière à ce qu'eux et elles-mêmes, et par extension le mouvement aussi, soient le plus clair possible dans la performance. Il·elle·s peuvent imprégner le mouvement avec des significations personnelles, qui s'ajoutent à celles décrites par la chorégraphe, et ainsi s'engager davantage. Il·elle·s peuvent élaborer un *persona* – une conception qui intègre le corps-sujet qui pourrait se mouvoir comme précisé par la chorégraphie – et utiliser ensuite ce concept pour peaufiner les traits stylistiques de leur performance. Il·elle·s peuvent même calculer les effets de leur performance sur les spectatrices et spectateurs et calibrer l'effort, l'intensité, le régime attentionnel, afin d'« arriver » au public en accord avec les objectifs théoriques de la chorégraphie. Il·elle·s peuvent se connecter à une histoire des performeur·se·s ou à un style traditionnel de performance qui informent leur projet en cours. Tout le long du processus d'apprentissage et de présentation d'une danse, il·elle·s font preuve de ces compétences et maintes autres, qui sont le produit de plusieurs années d'un entraînement intensif.
- 20 De temps en temps, il peut leur être demandé de dépasser les limites de leur entraînement en tant que performeur·se·s et de prendre le rôle de co-chorégraphes de la danse. Il peut leur être demandé de générer un mouvement fondé sur des contraintes ou sur des indications spécifiques, de résoudre un problème d'enchaînement, voire même d'éveiller leur sens critique, d'exprimer des remarques, ou de choisir parmi les stratégies de représentation que la chorégraphie déploie et qu'il·elle·s incarnent dans la performance. Toutefois, le fait que les danseur·se·s puissent aider dans ces projets chorégraphiques n'altère pas le trait distinctif propre à chacun des deux rôles. Dans la mesure où il·elle·s sont des performeur·se·s, il·elle·s seront tout premièrement concerné·e·s par ce type de questions : comment dois-je moduler cette phrase ? Est-ce que je ne devrais pas me retenir ici, afin d'accentuer le contraste avec l'intensité de tel autre moment ? Est-ce que mon rythme n'est pas maniéré ? Puis-je être plus efficace ? Comment puis-je faire semblant d'être occupée à telle action, alors que je suis en réalité attentif·ve à l'arrivée d'un autre corps avec lequel je dois donner l'impression d'avoir une interaction spontanée ? Quelle est la force, la souplesse ou l'endurance en plus dont je dispose pour affiner l'exécution de tel mouvement ?

- 21 La manière dont le·a performeur·se répond à ces questions va affecter l'impression générale de la chorégraphie et peut subtilement en altérer les intentions. Bien sûr qu'en un sens la performance d'une danse donnée se voudra être la représentation la plus juste de sa chorégraphie (se voudra être la chorégraphie), dans la mesure où n'importe quel·le spectateur et spectatrice peut y avoir accès. Et pourtant, par l'observation d'une danse, on peut percevoir la partition qui guide l'action et la distinguer de son exécution. On peut voir les résidus des choix stratégiques eu égard à la représentation et les distinguer de la manière dont ces choix prennent vie. Et, dans cette distinction, les fonctions contrastées entre chorégraphie et performance sont évidentes : fabriquer la danse théorise la physicalité, tandis que danser présente cette même théorie de la physicalité.

Incarner le social

- 22 Ces prémisses sur la manière dont on procède pour la conception d'une nouvelle danse illustrent très clairement les différentes décisions à prendre pour que la chorégraphie voie le jour. Mais la distinction entre chorégraphie et performance que je voudrais élaborer ici est aussi opérante dans le contexte des chorégraphies « sans auteurs », allant des *square dances* au fox-trot, et s'étend bien au-delà des notions conventionnelles des pratiques dansées pour inclure une plus grande variété de pratiques corporelles structurées, telle que les parades et les manifestations politiques, ou les rituels religieux et les conférences académiques. Pour chacune de ces pratiques corporelles structurées, un ensemble de protocoles (ce que j'appelais plus haut tradition) existe, qui sera référencé par la chorégraphie puis animé par la performance spécifique. Dans les *square dances*, les protocoles informent sur la proximité et sur la qualité du toucher entre les corps ; sur les trajectoires pour traverser l'espace ; sur les chemins et les pas ; sur les relations entre le mouvement, la musique et le meneur. Dans les conférences académiques, il existe des protocoles tant pour le·a conférencier·ère que pour son public en ce qui concerne leurs emplacements respectifs, les postures à adopter et les gestes corporels à accomplir, tous mesurés et calibrés. Les chorégraphies de chaque *square dance* diffèrent largement pour la typologie et le nombre de pas, ainsi que pour leur enchaînement complexe. Les conférences sont chorégraphiées en fonction du caractère formel de l'occasion et de l'affiliation disciplinaire. De nombreuses *square dances* n'ont pas de chorégraphe assigné et, au même titre que les recommandations pour une conférence, elles ont été transmises d'une génération à l'autre de performeur·se·s, lequel·le·s peuvent avoir apporté des changements progressifs à la chorégraphie. Peu importe le caractère dynamique de la danse, ou le caractère charismatique d'un conférencier ou d'une conférencière, les spécifications chorégraphiques qui sous-tendent ces performances restent les mêmes¹⁸.
- 23 En faisant une distinction entre chorégraphie et performance, le processus pour générer la signification corporelle peut être rendu plus évident. C'est ce processus qui relie la danse aux autres pratiques culturelles et au système élargi des valeurs culturelles. Référons-nous, par exemple, aux divergences frappantes de vocabulaire technique pour les rôles masculins et féminins dans le ballet européen, qui a commencé à se développer aux débuts du XIX^e siècle, et à la mise en œuvre concomitante du travail sur pointes pour les danseuses. Bien que diffusée par les savoir-faire de danseuses individuelles telles que Marie Taglioni et Fanny Ellsler, l'émergence soudaine

de la danse sur pointes ne peut être retracée à partir d'un chorégraphe particulier. Son utilisation généralisée par des solistes femmes au milieu du siècle a porté à la construction d'une vision radicalement nouvelle des rôles à la fois féminins et masculins, dans lesquels les danseuses incarnaient une fragilité illusoire et les danseurs les soutenaient, les admiraient et les désiraient. La chorégraphie pour ces rôles genrés a donné corps au *Contrat Social* de Rousseau, avec sa division des devoirs entre la sphère publique masculine et celle privée féminine. Elle mettait en scène une nouvelle vision des identités masculines et féminines en tant que parties uniques et complémentaires d'un seul organisme, plutôt que comme éléments ordonnés d'une hiérarchie sociale¹⁹.

- 24 Tout au long du XVIII^e siècle, les danseurs hommes et les danseuses femmes partageaient un seul vocabulaire de positions et de pas. Ils performaient les mêmes déplacements, les mêmes batteries, tours et sauts, avec des différences stylistiques qui signifiaient leur rôle : les danseurs hommes sautaient plus haut, démultipliaient le nombre de batteries et de tours et faisaient preuve d'une grâce plus puissante que les danseuses femmes, lesquelles performaient des versions réduites de ces pas, avec un style plus doux et fluide. Au début du XIX^e siècle, la chorégraphie célébrait la distinction des vocabulaires pour les danseurs hommes et femmes : un travail de pieds délicat et complexe et des équilibres prolongés pour les femmes ; des sauts élevés, battus et plusieurs pirouettes pour les hommes. Elle a aussi établi de nouvelles conventions pour le couple qui intégraient de nouveaux codes pour le toucher, pour les portées et pour la réalisation de configurations agréables. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, le pas de deux avait privilégié une performance où les danseurs, homme et femme, évoluaient l'un à côté de l'autre ou parcouraient séparément des chemins tracés en miroir. Vers la moitié du XIX^e siècle, le pas de deux comprenait des sessions où se dessinaient lentement des formes de soutien, dans lesquelles l'homme et la femme construisaient des motifs intriqués, où l'homme guidait toujours et soutenait la femme pendant qu'elle restait en équilibre, avec grâce et en suspension, dans des figures pleinement développées.
- 25 Parallèlement à ce changement de la relation entre les rôles genrés, du hiérarchique à l'organique, les pratiques telles que la mode, la pédagogie posturale et mêmes les études anatomiques ont entrepris une redéfinition analogue des rôles de genre. Dans la mode, le costume masculin, tout aussi coloré et orné que les vêtements des femmes au XVIII^e siècle, s'est transformé en une création plus sobre et modeste, qui accentuait d'une part la disposition judicieuse des hommes et de l'autre l'inclination frivole des femmes. Le corset, utilisé pour maintenir la posture érigée, fut d'abord abandonné par les deux sexes au profit des programmes de maintien postural, qui auraient permis au corps d'établir sa propre verticalité, mais a ensuite été réintroduit pour les femmes, non pas en tant qu'aide posturale mais en tant qu'accentuation de l'apparence genrée de leur corps²⁰. Le corset rétrécissait en effet la taille et élargissait le bassin. De façon similaire, les illustrations anatomiques qui avaient auparavant utilisé le squelette masculin en tant que référence unique pour les deux sexes, en veillant seulement à ajuster la taille des os des femmes, commencèrent à représenter les squelettes féminins à partir d'exemples féminins. Cela dit, elles exagéraient souvent la largeur du bassin et réduisaient la taille du crâne, afin de fournir des certifications ancrées dans les os de la fonction des femmes comme génitrices²¹.
- 26 Ce type de changements dans le ballet, dans la mode et dans les études anatomiques a contribué au remaniement massif des rôles de genre qui établissaient les différentes

sphères idéologiques du XIX^e siècle. Ce n'est toutefois qu'à travers une attention ciblée à la structure chorégraphique que le travail idéologique du ballet peut être saisi. Si le ballet était analysé à partir des savoir-faire performatifs qu'il requiert, un ensemble complémentaire et néanmoins distinct de questions ferait surface. Pour pouvoir bien performer, les danseuses femmes ont nécessairement cultivé de nouvelles forces pour pouvoir monter sur pointe et y garder l'équilibre. Elles ont maîtrisé des qualités dynamiques qui permettaient de renforcer leur caractère éphémère, et ont développé une certaine dextérité dans la coordination, les rendant complexes et fugaces à la fois. Les danseurs hommes, de façon similaire, ont appris à placer leur poids et à affiner la coordination pour pouvoir assister un autre corps dans ces tâches précaires et complexes. Les deux sexes ont appris à exploiter l'attention nécessaire afin de diriger le regard du spectateur et de la spectatrice sur la danseuse. Tandis que ces savoir-faire illustrent la variété spécifiquement genrée de la discipline corporelle, à laquelle les danseurs étaient sujets, ils ne transmettent pas complètement la construction de l'identité de genre mise en scène dans le pas de deux du XIX^e siècle, ni n'indiquent jusqu'à quel point le ballet a aidé à consolider le changement généralisé des rôles de genre. Ce n'est qu'en prêtant attention aux changements chorégraphiques que l'on peut entrevoir la connexion à d'autres pratiques culturelles qui élaboraient des redéfinitions similaires. Ce n'est qu'en analysant ces changements, qui ont réorganisé le vocabulaire masculin et féminin et la coordination dans l'interaction entre homme et femme, que l'on peut regarder le ballet non pas comme un simple reflet des changements sociaux mais comme l'un des domaines qui ont produit ces changements.

- 27 Un autre rapport du corps dansant avec le corps social s'est articulé dans le mouvement urbain noir de la *street-as-stage* à la fin des années 1970 aux États-Unis. Luttant pour survivre aux marges de la société, les breakdancers, principalement des hommes, chorégraphiaient la protestation sociale noire et le renouveau urbain, à une époque où la différenciation des classes s'accélérait et où les quartiers défavorisés et leurs ressources étaient décimés²². Leur chorégraphie répondait directement aux crises simultanées de la réduction des logements, du manque de véritables emplois, de la montée de la brutalité policière, et du fétichisme croissant de la marchandise, ainsi qu'à l'explosion technologique des dispositifs de reproduction audiovisuelle²³. Présentant leur chorégraphie au coin de la rue, ils offraient une critique des privilèges bourgeois, pour la majorité blancs – privilèges associés au fait de pouvoir aller au théâtre, considéré comme une commémoration élitiste des plus hautes valeurs de la vie. En même temps, ils consacraient la rue comme un lieu pour un rajeunissement potentiel d'une population privée de ses droits et profondément aliénée.
- 28 Le breakdance cultivait les articulations du corps et le flux du mouvement qui les traversait en séquence, de manière à présenter en même temps chaque articulation et le mouvement qui la traversait. Dans cette synthèse entre rupture et flux, les danseurs incorporaient des *spins* surprenants et virtuoses, sur la tête ou sur les épaules ; des *split* et des *flip* avant et arrière ; des *freeze* qui immobilisaient le corps dans des versions caricaturales d'un type ou geste social bien connu ; et des citations des mouvements caractéristiques d'autres danseurs ou d'autres traditions de danse. Ces citations servaient de dialogue, de maîtrise du matériel d'autres danseurs, à la fois ludique et compétitive, et d'expression de solidarité avec les traditions de danse afro-américaines et africaines qui avaient précédé. Dans leur emprunt à d'autres formes, telles que le karaté ou la Capoeira, les citations plaçaient aussi le breakdance sur la scène de la culture populaire, et cela au niveau mondial. Dans les solos qui suivirent, ou parfois

dans des duos ou de danses des groupes plus conséquents, les danseurs réalisaient avec art ces dialogues, dans une succession rapide de mouvements à couper le souffle, et avec une grande agilité dans les transitions. L'enjeu compétitif de chaque performance a permis aux danseurs d'élever leur statut et d'accroître leur prestige dans un milieu éminemment masculin.

- 29 Le pouvoir et l'éloquence de cette danse découlaient des corps qui négociaient des tensions, précaires et dangereuses, entre l'anatomie et la gravité, auxquelles était associé un commentaire critique et avisé sur d'autres corps et d'autres formes de danse. Selon Tricia Rose, ce sont ces caractéristiques chorégraphiques du breakdance qui ont connecté la danse à son environnement politique et l'ont imprégnée d'un esprit de résistance et de revendication :

« Quelle est la signification du flux, de la superposition et de la rupture, comme en témoignent les corps et les œuvres lyriques, musicales et visuelles du hip hop ? En interprétant ces concepts théoriquement, on pourrait soutenir qu'ils créent et soutiennent le mouvement rythmique, la continuité et la circularité par le flux ; qu'ils accumulent, renforcent et embellissent cette continuité par la superposition ; qu'ils maîtrisent les dangers de ces stratégies narratives par des ruptures qui soulignent la continuité tout en la défiant momentanément. Ces effets au niveau du style et de l'esthétique affirment des manières de gérer les dislocations et les ruptures sociales profondes, et peut-être même de les contester dans l'arène culturelle. Imaginons ces principes du hip hop comme un plan de résistance et d'affirmation sociale : créer des récits durables, les accumuler, les superposer, les embellir et les transformer. Cependant, soyez également prêt à la rupture, trouvez-y du plaisir ; en fait, planifiez la rupture sociale. Lorsque ces ruptures se produisent, utilisez-les de manière créative, ce qui vous préparera à un futur dans lequel la survie exigera un changement soudain de tactiques de terrain²⁴. »

L'appel de Rose à considérer la danse « théoriquement » rend sa capacité critique évidente, en ce que cette approche présente les ruptures et son potentiel d'émancipation ; en ce qu'elle présente le corps en train de négocier ces ruptures tout en prenant du plaisir à cet effort. La survie dépend des qualités d'agilité individuelle et de solidarité de groupe que la danse exprime.

- 30 La démonstration des stratégies de survie du breakdance était d'autant plus convaincante que les danseurs improvisaient la chorégraphie durant la performance. Au même titre que le jazz, le breakdance demandait au chorégraphe-performeur de puiser dans les phrases qu'il avait chorégraphiées et répétées auparavant, et de les enchaîner avec un matériel inventé sur le moment, de façon à produire un résultat non prémédité. Au sein de la tradition blanche de la danse moderne, l'improvisation implique souvent une diminution des intentions de la conscience afin de permettre à des impulsions inconscientes de faire surface²⁵. Suivant la tradition afro-américaine du jazz, la danse improvisée telle le tip-tap ou le breakdance ne participe pas à l'opposition binaire conscient / inconscient. Au contraire, les improvisateurs peuvent élaborer leur composition en même temps qu'ils permettent à l'imprévu d'émerger²⁶. En improvisant, les danseurs plaçaient littéralement leur corps dans la rupture sociale décrite par Rose et s'adonnaient à la création et à la résolution de dilemmes corporels hasardeux. La forme chorégraphique demandait une performance individuelle distincte, où l'initiative individuelle et l'exploration pouvaient certifier la bravade masculine. En même temps, au travers des dialogues dansés qu'ils choisissaient d'incorporer, les danseurs communiquaient leurs affiliations à une communauté et la compétition agressive. Bien que les danseurs occupaient le double rôle de chorégraphe et de performeur, les responsabilités et les critères d'évaluation de chacun des deux

rôles pouvaient être identifiés. La chorégraphie était évaluée par les autres danseurs et les spectateurs en fonction de l'éventail et de l'intensité des citations, du caractère novateur des enchaînements, de l'habileté à répondre aux stimuli musicaux, de la foule ou du contexte, et de la dextérité avec laquelle le corps se débrouillait dans les situations non préméditées. L'évaluation de la performance se fondait sur le charisme, sur le caractère décontracté et *cool, funky*, sur la virtuosité et sur l'audace dont le danseur faisait preuve pendant qu'il réfléchissait au pied levé.

- 31 « Découvert » par l'*establishment* artistique et les médias au début des années 1980, le breakdance a connu une ascension fulgurante en termes de visibilité et un changement conséquent dans le type de critique sociale qu'il pouvait chorégraphier²⁷. Il ne s'agissait plus d'une performance de coin de rue : le breakdance était programmé dans les galeries d'art, dans les films populaires comme *Flashdance* et à la télévision ; sa rentabilité commerciale finit par être reconnue de l'industrie musicale et des vidéoclip. S'il n'était plus l'occasion pour un dialogue critique impromptu dans l'espace urbain, le breakdance a tout de même gardé l'intégrité puissante de ses négociations entre l'espace, le rythme ou la gravité, et ses références intertextuelles à d'autres formes de danse, fournissant ainsi la vision convaincante d'une physicalité réflexive qui s'opposait à d'autres formes *mainstream* de danse, tel le ballet ou l'aérobic. Bien que marginalisées dans un premier temps par la culture de rue androcentrée qui soutenait le breakdance, des femmes danseuses et chanteuses, ayant toujours contribué au processus d'expérimentation de la forme, ont commencé à partager le centre de la scène avec les artistes hommes, notamment lorsque la musique rap a fait son entrée dans le domaine commercial dont MTV.
- 32 Faisant recours à certaines des stratégies déjà développées par les premiers breakdancers – telles que la richesse des vocabulaires utilisés, les changements soudains des références et la relation précaire à la gravité –, les femmes artistes ont élaboré un ensemble distinct de thèmes, tournant autour de leur propre identité sexuelle, de leur plaisir et de leur perception de la violence et de la dégradation urbaine. Les continuités dans le style de danse qu'elles ont cultivé et l'intérêt pour la thématique des décimations des centres urbains indiquait leur solidarité avec la forme identifiée comme masculine, leur compréhension de la détresse des jeunes hommes afro-américains et leur prise de distance par rapport aux politiques anti-hommes-noirs²⁸. En même temps, ces femmes artistes ont chorégraphié une critique du sexisme au sein de la communauté afro-américaine, démontrant un contrôle virtuose de leur propre corps et de leur plaisir. Comme il peut être observé dans les vidéos du groupe TLC²⁹, la chorégraphie et le travail de la caméra coopèrent afin de créer une interaction complexe entre performeuse et spectateur. Dans des travaux tels que *Creep*, *Red Night Special* ou *Waterfalls*, les danseuses invitent à plusieurs reprises la caméra et – de manière implicite – le spectateur vers elles, laissant voir et affirmant la sensualité de leur corps et leur désir. Elles rejettent, ré-attirent et réorientent magistralement le regard afin de contrôler l'accès à l'intimité. Se tenant solidement debout, elles se moquent de l'objectivation du corps féminin. Esquivant habilement le regard insistant, elles éclairent d'autres chemins du désir, dont elles ont elles-mêmes mise en œuvre la direction et l'accessibilité. En chorégraphiant une relation aussi complexe au regard, ces femmes artistes incarnent la tension dialectique de leurs identités d'Afro-américaines et de féministes, de membres d'un groupe social opprimé et marginalisé et de promotrices d'une esthétique populaire et internationale d'avant-garde.

- 33 Comme ces exemples en témoignent, la chorégraphie – qu'elle soit créée par un organisme individuel ou collectif, improvisée ou conçue à l'avance – se démarque de sa propre performance, en tant que partition générale ou plan qui atteste une théorie de l'incorporation. Ce plan ou cadre de décisions, qui met en œuvre un ensemble de stratégies représentationnelles, est ce qui perdure en tant qu'élément augmenté, enrichi ou refoulé dans une performance donnée. C'est ce qui change lentement au fil des multiples performances. Ce type de distinction entre chorégraphie et performance n'équivaut pas à celle entre *langue* et *parole*. La chorégraphie n'est pas un contenant de la représentation, permanente et structurée, mais plutôt une constellation de conventions représentationnelles qui change lentement. Chorégraphie et performance changent dans le temps, toutes les deux ; toutes deux sélectionnent et mettent en action certains systèmes sémiotiques et, ce faisant, prennent leur signification dans un moment culturel et historique précis. Dans le cas du ballet du XVIII^e et XIX^e siècles, les spécifications chorégraphiques des rôles de genre incarnent la redéfinition des sphères séparées, de l'espace public et privé ; dans le cas du breakdance, les chorégraphes femmes élaborent une identité très nuancée d'elles-mêmes en tant qu'Afro-américaines et en tant que femmes, à travers leur travail de corps et de caméra. Dans les deux cas, la chorégraphie, bien plus que n'importe quelle performance, est ce qui résonne avec d'autres systèmes de représentation qui constituent ensemble le moment culturel à l'intérieur duquel circulent tous les corps.

Les études en danse en tant que l'autre du féminisme

- 34 Cette notion de chorégraphie diffère nettement de l'idée standard de la danse comme « la mère des arts », évasive et toujours changeante. L'initiative des études en danse d'aborder la danse comme une pratique culturelle historiquement spécifique, plutôt que comme une célébration ineffable de la condition humaine universelle, a pris pied aux côtés de et avec l'aide des études féministes. Dans les vingt dernières années, les chercheurs et chercheuses en danse ont utilisé les stratégies interprétatives mises en œuvre par les théories féministes pour distinguer le sexe du genre afin de dénaturer le corps dansant et d'historiciser la danse en tant que pratique et profession. Je souhaite revenir sur quelques points importants de l'intersection entre féminisme et études en danse, afin de clarifier mes propos au sujet de la chorégraphie.
- 35 La pertinence de se référer au féminisme dans les études en danse a longtemps été évidente. La profession à la fois de la danse et de chercheuse en danse est presque entièrement exercée par des femmes. La danse, objet d'étude, est féminisée au sein de notre société, et le corps dansant de même ; il est central pour de nombreuses entités similairement définies comme féminines et est souvent construit comme naturel, authentique, spontané, passionné, chaotique et évanescent. Qu'il soit à l'état primordial ou bienséant, il est toujours négligeable. En même temps, la division genrée du travail existe à l'intérieur de la discipline, dans la mesure où les producteurs et les directeurs artistiques sont souvent des hommes et les danseurs sont souvent des femmes. De la même façon, les traditions de la danse telle que le ballet, avec ses structures abstraites et hiérarchiques, sont considérées plus masculines que l'intuitive et sentimentale danse moderne, une tradition fondée et perpétuée par des femmes. En manque d'une forme adéquate de documentation, la danse a reçu peu de reconnaissance historique. L'évanescence énigmatique du corps dansant a été vue par de nombreux historiens et

esthéticiens comme impossible à catégoriser et analyser – analyse qui aurait pu doter la danse du statut d'art sérieux et de forme signifiante de sociabilité³⁰. Tandis que les premières générations de chercheur·se·s en danse ne soulignaient que le caractère éphémère et le pouvoir indicible de la danse, dans les années 1970 et 1980 il·elle·s ont commencé à adapter plusieurs sortes de méthodologies pour soutenir leurs arguments en faveur d'une plus importante visibilité et légitimité de la danse dans la recherche académique. Bien que l'ensemble des arguments contre les valeurs patriarcales institutionnalisées soit pertinente au sujet de la danse, je vais très brièvement retracer les contours de deux aires qui concernent à la fois les études en danse et les études féministes : la critique du logocentrisme et la critique de l'objectivation et de la sexualisation du corps des femmes.

- 36 En s'emparant de la notion répandue du texte élaborée au sein de la sémiotique et des notions derridiennes sur l'écriture, les chercheur·se·s en danse ont avancé l'hypothèse que la danse ait le même statut et les mêmes potentialités qu'un système linguistique. Cette hypothèse refonde la danse en tant que pratique culturelle dont les fonctions discursives peuvent être vues comme distinctes de et toutefois aussi comparables au langage ; elle permet une reclassification de la danse en tant que système de signes³¹. Plutôt que d'insister sur l'altérité de la danse telle qu'elle est exemplifiée dans les prémisses d'une *écriture féminine*, la communauté scientifique en danse a développé les correspondances entre la danse et les éléments conventionnels du langage³². Ces démarches portent avec elles une critique implicite de la conception de la danse comme moins sophistiquée et moins exigeante sur le plan conceptuel que le texte écrit, et elles défient tacitement les relations hiérarchiques entre corps et esprit, entre intellectuel et physique, entre écriture et danse. Elles fournissent également un nouveau type de justification au fait d'écrire sur la danse : si la danse peut être conceptualisée et structurée autour des capacités linguistiques, alors l'analyse verbale de cette forme non-verbale se révèle être moins un acte de corruption qu'un acte de traduction³³.
- 37 Au sein de cette approche qui revendique les similitudes entre langage et danse, l'identification du non-verbal comme « autre » a été analysée de près. Des termes auparavant attribués à la danse, tels *préverbal* ou *pré-littéraire*, l'opposition entre penser et faire et le fossé entre théorie et pratique, pouvaient enfin être contestés. La production riche de l'expérience issue du studio de danse, au quotidien, a fourni une ressource cruciale pour appréhender non seulement les affirmations poststructuralistes sur l'instabilité du texte et sur le caractère construit du corps mais aussi pour saisir la structuration de la connaissance, produite par des dichotomies telle que celle entre verbal et non-verbal. À la différence de l'histoire de l'art et de la musicologie, qui se sont éloignées du processus de création de l'art et de la musique, les études en danse gardent leur proximité avec l'enseignement et la création de la danse, et par cette alliance, ni l'écrivain ni le danseur ne peuvent se revendiquer en tant que théoricien ou praticien.
- 38 Si les études en danse ont profité de ces efforts pour décentrer la prééminence du mot, elles ont aussi tiré bénéfice de la critique des femmes comme objets sexualisés. Le manifeste d'Yvonne Rainer des débuts des années 1970 documente le malaise grandissant que suscite le corps dansant comme objet d'un regard sexualisé, et sa chorégraphie – avec celle des collègues Trisha Brown, Lucinda Childs et maintes autres – a ajouté une urgence irrésistible de détourner le regard masculin et érotisant, déjà défié par les efforts des chorégraphes de la danse moderne du début du

XX^e siècle³⁴. Avec l'élaboration de la théorie du regard dans les études cinématographiques, la communauté des chercheur·se·s en danse a commencé à identifier les constructions correspondantes dans la danse théâtrale au sujet du désir, bien qu'elle n'ait pas adopté le cadre psychanalytique plus large de cette théorie – l'orientation générale de la psychanalyse envers le corps étant celle d'identifier dans le corps le lieu de l'inconnaissable³⁵.

- 39 Malgré une littérature importante développée au sein des études féministes au sujet du statut sexuel du corps féminin, le corps continue d'être utilisé comme la métaphore pour le sexuel et l'érotique, comme s'il ne pouvait atteindre nulle autre signification que le lieu ou le signe de la sexualité³⁶. Ou bien, le corps est analysé comme le sujet des discours médicaux et scientifiques qui s'y sont dédiés. Dans ces deux approches, le corps continue d'être le contenant muet, ou le récipient d'autres pratiques significatives. De la même façon, la danse a servi de métaphore jamais questionnée d'un potentiel utopique de libération sexuelle au sein du domaine féministe – comme Janet Wolff l'a affirmé³⁷. La danse sert de métaphore pour la liberté, pour des possibilités de transgression, ou pour la réalisation du plaisir sexuel ; toutefois, les pratiques de danse qui pourraient produire ces résultats ne sont jamais discutées. Tant la danse que les études en danse sont toutefois la preuve de la capacité du corps à générer, représenter et à participer à bien plus que le désir sexuel. L'absence de la danse en tant que sujet des études féministes et du corps vivant en tant qu'objet autre que sexuel, autre que le signe du sexe, est un manque dans la recherche féministe que cet article souhaite en partie combler.
- 40 Dans leur application de la perspective poststructuraliste, les études en danse, au même titre que les études féministes, se sont embarquées dans la recherche d'un équilibre entre d'une part l'assimilation à la sémiotique générale et à la théorie de la culture, et d'autre part le maintien d'une identité distincte³⁸. D'une part, les chercheur·se·s en danse ont aspiré à légitimer la danse en démontrant la possibilité d'y appliquer les paradigmes poststructuralistes et en soulignant la facilité avec laquelle ces paradigmes pouvaient être utilisés. D'autre part, la stratégie de revendiquer pour la danse le statut et la complexité du texte a laissé dans l'ombre les facteurs qui résistent à la description écrite. Et encore, est-ce qu'un tel projet sera reconnu par une communauté qui persiste, avec force, à garder les frontières qui excluent la danse, sauf comme métaphore convenable pour la spontanéité, la frivolité et l'inexprimable ?
- 41 L'entretien, souvent cité, entre Derrida et Christie McDonald, « Chorégraphie », pourrait répondre en creux à cette question³⁹. L'idée de la danse apparaît à la fois dans le titre et dans le mouvement d'ouverture de McDonald, lorsqu'elle cite Emma Goldman : « Si je ne peux pas danser, je ne veux pas en être, de votre révolution⁴⁰ ». Derrida, qui souhaite toujours sonder les paramètres de la signification donnée par la métaphore, fait plusieurs références à la danse qui tombent dans deux catégories : la première caractérise la démarche de l'entretien en lui-même, la seconde se relie au mouvement féministe. Derrida espère que la discussion avec McDonald se rapproche de la danse du fait qu'« elle devrait n'avoir lieu qu'une fois, elle ne s'appesantit ni ne s'enfonce jamais, surtout elle ne traîne pas après son temps⁴¹ ». Conformément à l'esprit de la danse, continue Derrida, l'entretien ne devrait donc pas « laiss[er] le temps de trop revenir en arrière, ni même de regarder attentivement⁴² ». Bien qu'initialement la danse ne réunisse que ces attributs superficiels, incapable comme elle est de « s'appesantir », « de s'enfoncer » ou de « regarder attentivement », Derrida

la charge très tôt de la possibilité de « jou[er] la surprise⁴³ ». Ainsi, avec une radicalité modeste, la danse peut « déjou[er] les assignations à résidence, comme on dit en français, les résidences surveillées, elle change de place, elle change surtout les places⁴⁴ ». Cette possibilité de la danse de rebondir, ou de glisser des mains des pratiques disciplinaires qui immobilisent, offre une image des démarches perturbatrices et hétérodoxes que Derrida juge nécessaires pour subvertir tout discours monologique. Ici, la danse n'est pas « synonyme d'impuissance et de fragilité⁴⁵ » ; elle sert de signifiant de l'action agile, contingente, que Derrida estime être nécessaire pour la lutte en cours des politiques féministes.

- 42 Se positionnant comme un critique qui admire ce type de chorégraphie, Derrida écarte la danse dans la plus grande partie de la discussion et n'y revient, sous sollicitation de McDonald, qu'à la fin de l'entretien. Si plus haut, la danse caractérisait les stratégies *ad hoc* de résistance aux pratiques hégémoniques, ici la chorégraphie fait appel aux structures utopiques d'une place au-delà de la différence sexuelle. La danse, dont l'existence dépend de l'échange entre deux sexes qui s'accordent sur des rythmes variés, indique aussi la possibilité d'échapper à ce même échange. Les « chorégraphies incalculables » dont les humains sont capables, celles qui peuvent « entraîner le corps de chaque "individu", le traverser, le diviser, le multiplier⁴⁶ », peuvent nous amener à un lieu où les marques sexuelles et genrées ne font plus aucune différence.

« Et puis, je vous le demande, que serait la danse, y en aurait-il si l'on n'y échangeait pas les sexes en nombre indéterminé, et la loi des sexes, à des rythmes très variables ? En un sens tout à fait rigoureux, *l'échange* lui-même à vrai dire n'y suffirait plus, car le désir demeure d'échapper à la seule combinatoire et d'inventer des chorégraphies incalculables⁴⁷ ».

Derrida met en scène une fantaisie délirante dans laquelle le problème de la différence sexuelle s'évapore – fuit, comme la danse elle-même. Mais dans ce rêve, il utilise la danse à la fois pour appuyer l'inévitabilité de l'échange sexuel, fondamentalement hétérosexuel, et pour indiquer le désir d'échapper de cet échange, peut-être polysexuel.

- 43 Bien que l'évanescence épiphanique de la danse paraisse, au premier abord, dépasser cette contradiction, deux facteurs chorégraphiques émergent de l'argumentation de Derrida, une fois que son éclat commence à s'atténuer. Le premier concerne son échec à préciser quel type de chorégraphie peut nous catapulter de l'hétérosexuel au polysexuel. Cette transformation, une sorte de saut ou bond singulier, n'a aucune substance chorégraphique. Il advient simplement dans un clin d'œil, aussi rapide que la danse change les places. Ces deux places, l'hétérosexualité essentielle et la polysexualité déconstruite, reproduisent le débat sur l'essentiel / anti-essentiel que de Lauretis contestait. Bien que Derrida cite la lutte laborieuse et au quotidien du féminisme, il ne considère pas les éléments chorégraphiques de cette lutte, puisque ce n'est que la « folie » de la danse qui lui permet de changer les places⁴⁸. En conséquence, les politiques féministes ne peuvent osciller qu'entre l'essentiel et le biologique, entre l'identité sexuelle et les sauts loufoques qui peuvent momentanément positionner les femmes à un autre endroit. L'analyse féministe, quant à elle, ne peut prêter attention qu'aux complexités accablantes de la déconstruction d'une spécificité historique donnée, avec le peu d'énergie qui lui reste pour concevoir des stratégies de mobilisation.
- 44 Cette conception non-chorégraphique de la danse et de ses effets en ce qui concerne le féminisme et la sexualité constituent la seconde caractéristique principale de l'entretien de Derrida, et son traitement superficiel de la danse ne fait que soulever

plusieurs questions : est-ce le sujet féminin des études féministes qui inspire la métaphore de la danse ? Est-ce un sujet qui ne mérite qu'un regard en survol ? Est-ce que le trio terrifiant composé de la danse, du féminin et du sexuel doit répéter sans cesse sa performance folle, passagère et non-analysable ? Est-ce que les trois membres de ce trio ne sont destinés qu'à réifier et à se réduire l'un l'autre, plutôt qu'à étendre leurs identités individuelles et réciproques ?

45 Dans son ouvrage *Tango and the Political Economy of Passion* (1995)⁴⁹, Marta Savigliano chorégraphie une alternative à l'opposition entre identité essentialiste et déconstruction, dans laquelle la danse sert à la fois de sujet et de cadre interprétatif pour les relations de la danse à la théorie culturelle. Au trio danse-féminin-sexualité, elle associe les approches critiques des politiques postcoloniales, de l'économie mondiale et des marques identitaires fondées sur la race et sur la classe sociale, au retour auto-exotique du tango vers la nation émergente de l'Argentine après son apparition glamour sur les plateaux du premier-monde au début du XX^e siècle en Europe. Savigliano place les débuts du tango chez les populations noires opprimées du Rio de la Plata, où l'érotisme de la danse scandalisa les maîtres des danseurs en même temps qu'il en décréait leur identité distinctive. Elle en analyse l'enlacement caractéristique comme un signe de la tentative en cours, et pourtant destinée à l'échec, de suturer les divisions raciales et de classe à l'intérieur d'une colonie aux ethnies différentes, urbaines et rurales. La complexité de ces facteurs de division est inscrite dans la relation de la danse à la musique et au chant, dans la séparation du travail du corps entre haut et bas, et dans les rôles de genre fort compliqués, élaborés pour les danseurs hommes et femmes. Tout le long de la danse, les torsos des deux partenaires s'alignent et bougent à l'unisson, leurs visages restent impassibles ; toutefois, les hanches, les jambes et les pieds réalisent des scénarii complexes de séduction et de conquête, d'agression et de résistance. Le danseur homme, bien qu'il soit ostensiblement celui qui a le contrôle, est mis en péril dans son autorité et dans son statut par ses origines sociales ; la danseuse femme, tout en suivant son meneur, le mène avec son audacieuse fatalité. La chorégraphie du rôle masculin développe sa *persona* comme « un ruffian cruel, même violent, et en même temps sensible, aimant, et coquet, et aussi exploitant et courageux, même lorsqu'il est économiquement et affectivement dépendant⁵⁰ ». La chorégraphie de la danseuse donne à voir « une nana perspicace et impitoyable, ambitieuse et potentiellement perfide mais soumise et condamnée⁵¹ ». Par l'élaboration de ces typologies de rôles genrés pour les danseurs, Savigliano déploie précisément la notion d'identité à faveur de laquelle de Lauretis plaiderait. Bien que non naturels mais durables, les attributions de ces corps dansants et leurs affinités avec certaines circonstances économiques et politiques façonnent les identités dont la revendication d'autorité ne se fonde pas sur une expérience biologique, mais plutôt historique.

46 Au cœur de cette analyse du tango, Savigliano procède aussi à l'examen d'un questionnement du et de la chercheur·se en danse, et l'associe à l'analyse de la perspective d'une femme de couleur du tiers-monde : comment s'emparer de ce qui est utile de la théorie du premier-monde, masculine et poststructuraliste, tout en évitant à la fois la colonisation par cette même théorie, et préserver ce faisant une certaine intégrité et unicité pour la danse du tiers-monde, féminisée ? La réponse de Savigliano place les deux discours – l'un écrit, l'autre dansé – dans un enlacement fatal, et leur demande de tanguer. Cette « danse », qui ne peut être regardée sous l'œil voyeuriste, est satisfaisante à lire parce qu'elle pose l'attention sur le tango, tout en mettant à

disposition une richesse d'informations historiques et culturelles sur cette danse, mais elle démontre aussi que le tango peut être en mesure de suggérer un nouveau modèle pour la recherche, au-delà des frontières du genre, de la nation ou de la race. Elle valorise la danse en tant que sujet et démarche théorique à la fois, qui peut être plus largement utilisée dans la théorie de la culture. La variété de ses mouvements, à la différence du seul saut de Derrida, offre des stratégies substantielles pour pouvoir analyser et chorégraphier des réponses possibles à l'oppression de genre.

Genres indéfinis

- 47 En 1980, l'anthropologue Clifford Geertz a remarqué la tendance de plus en plus répandue des sciences sociales à emprunter des métaphores à d'autres disciplines, afin d'en tirer de nouveaux cadres d'interprétation pour l'étude du comportement humain⁵². Geertz a identifié trois nouvelles métaphores principales – la scène et ses drames, le jeu et ses joueurs, le texte et ses intertextualités – qui étaient en train de construire de nouveaux espaces de recherche. Geertz pressent le bouleversement des fondements épistémiques que ces emprunts peuvent causer et anticipe les débats qui pourraient s'ensuivre et qui résulteront du changement de paradigme. Ce dont Geertz ne tient pas compte est le sentiment de contrariété disciplinaire ressenti par les chercheur·ses en études théâtrales et en éducation physique lorsque des aspects-clés de leur sujet, qu'ils/elles ont longtemps pris en considération, sont emparés par d'autres champs disciplinaires, souvent bien plus prestigieux que le leur⁵³. Ce type d'emprunt, le second tiré des arts du spectacle, est en ce moment en pleine expansion si l'on considère le terme de *performance* et les résultats toxiques qui ont proliféré dans les études culturelles et de genre. Une fois de plus, afin de redéfinir la notion du chorégraphique, je me dois de revoir certaines acceptions du terme *performance*, pour le théâtre et dans les études théâtrales, et d'examiner leurs significations respectives.
- 48 Le terme de performance doit sa notoriété critique à deux approches importantes dans les études théâtrales. La première, développée en parallèle à l'analyse poststructuraliste des textes, a donné le pouvoir à toute production d'altérer le sens du script théâtral au travers des décisions interprétatives en ce qui concerne la mise en scène, le décor, l'action. Les études théâtrales traditionnelles tendaient à se concentrer sur le texte écrit de la pièce, le considérant comme la source stable de sens, souvent aux dépens de l'analyse de l'impact que les corps vivants engagés dans l'action pouvaient avoir sur le texte déclamé, le renforçant ou le contredisant, ce qui pouvait influencer profondément le sens de l'œuvre⁵⁴. Le changement opéré au sein des études théâtrales afin d'étudier la mise en scène ou la performance d'un script donné a servi d'antidote aux analyses qui étaient exclusivement centrées sur le texte et a également répondu à une appréhension grandissante eu égard des politiques d'exclusion que ces analyses centrées sur le texte produisaient. La performance a à la fois élargi les sujets d'analyse et contesté l'accès privilégié au texte.
- 49 La seconde approche découle directement de l'ouverture radicale aux performances théâtrales dans les années 1960 et 1970, qui finit par inclure des représentations non conventionnelles telles que celles d'Alan Kaprow, du Living Theater et de nombreux autres groupes. Le bricolage improvisé de différents média minait le caractère central du script, pivot autour duquel s'organisait la performance. Souvent des événements uniques, ces performances incorporent des gestes axés sur une tâche

précise et d'autres pratiques quotidiennes, afin de questionner les valeurs prédéfinies et dominantes des activités considérées comme appropriées pour une représentation théâtrale. L'usage du terme *performance* – une intervention critique nécessaire au sein de l'hégémonie des analyses basées sur le texte – défendait ainsi la capacité du corps à signifier par l'action, en même temps qu'il en validait les stratégies expérimentales pour étendre la valeur théâtrale au domaine plus large du comportement.

- 50 Des expérimentations ultérieures aux marges de l'art et du théâtre, grossièrement appelées *performance art* et *performance*, ont étendu encore plus la mise en question des frontières entre art et vie et ont continué de subvertir les hiérarchies entre texte et action. Les performances générées par une orientation disciplinaire dans l'art défiaient l'implication de l'objet artistique dans les schémas de rentabilité économique du musée et de la galerie. Leur tentative de dématérialiser l'objet artistique soulignait les processus de création en train de se faire, opposés à l'objet en tant que résultat, disponible pour les collections et pour les expositions⁵⁵. Les performances nées en dehors de l'entraînement théâtral classique mélangeaient les frontières entre cabaret, *storytelling* et manifestation militante. Conceptualisée comme une alternative aux productions théâtrales traditionnelles, cette série éclectique d'événements échappe actuellement à tout facteur cohésif et structurel et peut être définie en tant que telle à partir des lieux alternatifs dans lesquels la performance prend place, de la nature autobiographique et très personnelle du matériel présenté, ou du mélange hétérodoxe de discours, action, bruits et citations que la performance réunit.
- 51 Telle qu'elle est élaborée dans les pratiques artistiques et savantes, la performance pose un défi à la stabilité du scénario et invite à prendre en considération des événements non basés sur le scénario et dont l'importance avait auparavant été niée. Le terme même suggère une critique de l'auteur et du texte en tant qu'identités motivationnelles et originales. La performance rassemble aussi une série éclectique d'événements dont la juxtaposition peut donner des aperçus importants de l'expression culturelle et des identités sociales et individuelles. Ainsi, la performance a été utilisée en tant que vecteur pour poursuivre une critique des valeurs du logocentrisme, suivant deux directions : l'enquête phénoménologique de la performance comme disparition et l'interrogation psychanalytique de la reconstruction de la performance comme mémoire ont redéfini le territoire entre l'événement comme expérience et l'événement comme objet d'étude⁵⁶. Les rencontres ethnographiques avec des variétés, hétérodoxes et hybrides, de la performance, ont posé un défi aux structures hiérarchiques et aux règles d'exclusion qui avaient ordonné des distinctions entre le populaire et l'élitaire, entre l'universel et le singulier, du point de vue ethnique. Puisqu'il était nécessaire d'examiner de manière critique le rôle de chacune de ces structures dans la production du savoir, les approches tant psychanalytiques qu'ethnographiques ont plutôt mis l'accent sur les aspects déontologiques et sur l'inclusion, que sur l'analyse de la signification sociale et politique des événements enquêtés. Elles se sont davantage concentrées sur la manière dont ces événements défaisaient la cohérence épistémique des anciennes conceptions du théâtre, que sur les nouvelles conventions de représentation que ces performances mettaient en place.
- 52 Les approches à la fois psychanalytiques et ethnographiques tendent aussi à se concentrer sur l'individu pris dans l'action de performer et sur l'expérience individuelle de la performance, plutôt que de se référer à des systèmes de représentation que l'observateur et le performeur partagent. Le cadre psychanalytique,

avec son focus sur le manque, la perte ou l'absence de la performance, encourt le risque de s'attarder sur son caractère éphémère sans fournir les instruments nécessaires pour examiner minutieusement le système de représentation évoqué. Le besoin de reconstruire la performance dans la mémoire individuelle a plus d'importance que son habilité momentanée à redéfinir, individuellement et collectivement, les identités de celles et ceux qui y participent et qui l'observent. Le cadre ethnographique, dans sa tentative de négocier la différence entre ethnographe et terrain, analyse la rencontre de l'individu avec la différence, parfois sans comprendre les raisons de cette différence. L'enquêteur, comme un soliste, recouvre le rôle de tout observateur qui répond à la performance, canalisant cette réponse vers des formes identifiées de réaction, loin des critères collectifs d'évaluation qui produisent et soutiennent le sens, loin aussi de l'examen des structures de pouvoir inhérentes à la rencontre ethnographique. La performance, en tant que genre théâtral de représentation, vient compléter cette emphase sur l'identité individuelle, étant donné le nombre élevé d'artistes solistes dont les rêveries autobiographiques cultivent les résonances entre le style individuel et le motif culturel.

- 53 Avant l'avènement de la performance et des *Performance Studies*, le texte dramatique était typiquement conçu comme le signifiant du système de valeurs partagées qui donnait à la production théâtrale sa signification. L'utilisation du langage (non des conventions théâtrales employées dans sa mise en scène) était vue comme la manifestation d'un système de sens partagé à l'échelle sociale. Les efforts des *Performance Studies* pour rompre avec les hiérarchies entre texte permanent et action éphémère – hiérarchies implicites dans cette conception canonique du texte – ont été déterminants pour comprendre le théâtre, et le social comme théâtre. Toutefois, la fonction de cette nouvelle conception du « texte » – en tant qu'orchestration d'une sociabilité performée instable, non originaire et historiquement déterminée – attend toujours d'être théorisée⁵⁷. Ceci pour dire que ce que nous devons encore examiner est la chorégraphie de la performance.

Chorégrapheur le genre

- 54 L'emphase posée sur l'individu élaborée par la performance et les *Performance Studies* influence de manière subtile, et toutefois cruciale, le rôle que la performance joue dans la revendication du genre comme performance. La performance met l'accent sur le moment de transformation, où l'individu active des schémas de mouvement, de discours ou de démonstration prescrits, préétablis. Le genre comme performance vise à démasquer ces modèles « naturels » comme culturels, ou bien à les exécuter comme obligatoires. L'analyse de ces partitions ou scénarii à exécuter a moins d'importance que leur exécution individuelle. La suppression de ces scénarii pour la performance amène à l'émergence de modèles de changement social, tout premièrement fondés sur l'insubordination et la transgression individuelles. N'importe quel corps – mécontent du régime comportemental qui lui a été assigné – peut altérer sa propre participation à ce même régime mais ne peut que difficilement provoquer un changement conséquent dans le contenu même de ce régime. De plus, l'attention sur l'exécution ou la réalisation individuelle peut détourner l'enquête des spécificités historiques ou culturelles de la performance. Le genre est performé, mais quel genre est performé ?

- 55 Si la performance, telle qu'elle a été assimilée dans les études culturelles, privilégie souvent l'individuel aux dépens du social, elle englobe aussi une appropriation encore non examinée du physique (lire, du féminin) par le textuel (lire, le masculin). Le corporel et le féminin – comme j'ai essayé de le démontrer – partagent les qualités de l'instable, de l'éphémère, de l'inconnaissable, tandis que le textuel, même dans ses versions déconstruites, maintient une certaine solidité et une rationalité qui s'alignent sur le masculin. La plupart des études qui ont cherché à implémenter la notion de performance s'est concentrée sur la représentation écrite du genre, plutôt que sur les actions orchestrées des corps, en mouvement et pourtant non parlants. Ces études négligent le corps et en même temps utilisent le corps pour infléchir la textualité d'une nouvelle vitalité. Cette animation du langage par la démonstration de ses possibilités performatives continue de dépendre des notions traditionnelles de la solidité du texte, comparée au moment bien moins stable de sa performance⁵⁸. La dimension chorégraphique de l'acte performatif – la possibilité d'incarner désormais une orientation théorique ou politique – reste enfouie dans le texte qui, lui, est propriété de l'ordre linguistique et de ses engagements avec le social. Étant donné que les revendications du genre comme performance se développent à partir des études linguistiques d'Austin, plutôt qu'à partir des études théâtrales, ce manque d'attention envers les répertoires de gestes autres que ceux exposés dans le texte ne devrait pas constituer une véritable surprise. Cependant, la perpétuation de l'opposition entre verbal et non-verbal sous-entendue dans la performance du texte finit par limiter l'analyse du genre et peut même en perpétuer les inégalités traditionnelles.
- 56 La chorégraphie remet en question la dichotomisation des pratiques culturelles verbales et non-verbales, en affirmant que la pensée est consubstantielle au mouvement et que le potentiel théorique l'est pour l'action corporelle. Elle désigne la pratique nécessairement collective de l'engagement dans des conventions de représentation de longue date, et pourtant historiquement spécifiques, et souligne les liens que ces conventions entretiennent avec les structures sociales et politiques du pouvoir⁵⁹. Les nouvelles conceptualisations du scénario, développées dans le sillage des critiques poststructuralistes du texte et de l'auteur, font également appel à cette théorisation de l'action humaine, mais l'héritage du texte dramatique continue d'imprégner le scénario d'une sorte de permanence, alors que la notion de chorégraphie comme prémisses théoriques souligne le caractère changeant des événements et des choses qui gravitent autour⁶⁰. La chorégraphie perturbe aussi la division traditionnelle du travail entre actes verbaux et non-verbaux, en fusionnant la culture expérientielle et « féminine » de la présence corporelle à l'analyse intellectuelle et « masculine » de la représentation.
- 57 Vouloir approcher le genre comme chorégraphie suggère également qu'une passerelle potentielle entre les sphères académiques et activistes et les opérations du genre peut être construite. C'est précisément par une évaluation chorégraphique des corps, de leur comportement, de leur lieu, que des interventions collectives telles *Take Back the Night*, *Confront the Rapist at the Worksite*, *Same-Sex Kiss-Ins* ou *Guerrilla Girls at the Whitney Museum* acquièrent toute leur perspicacité et leur charisme⁶¹. Ces réponses théorisées aux chorégraphies du genre et du pouvoir illustrent la volonté d'engager le débat avec les systèmes de représentation et leurs capacités à créer des nouvelles stratégies, étant donné que le pouvoir altère ses propres formes d'apparition. En raison du caractère ingénieux de ces analyses du corps politique, ces réponses finissent aussi par faire

bouger, l'un vers l'autre, les domaines féministes inscrits dans l'activisme et au sein de la communauté académique. C'est ce genre de « danses » – et non pas le bond soudain de Derrida – qui peut nous amener de l'hétérosexuel au polysexuel ou, plus important encore, nous faire traverser les fossés qui divisent différents agenda féministes⁶². Avec le danseur bondissant de Derrida, les différences critiques entre les différences raciales et sexuelles infléchies par le genre s'estompent, puisque la déconstruction catapulte tout partisan d'un ou de l'autre programme politique dans une impartialité utopique. Cette supposition de la similarité de toutes les différences risque le même type de geste transcendantal que la déconstruction était censée démanteler. La danse de Derrida ne fournit pas non plus l'opportunité de théoriser les interrelations dynamiques entre les configurations raciales, sexuelles et nationales de l'identité.

- 58 Comme Susan Bordo l'a observé, le corps devrait plutôt servir de métaphore pour sa localisabilité, pour la finitude de l'expérience plutôt que pour son évanescence ou universalité :

« Parce que pour apprécier la différence, il faut reconnaître un point au-delà duquel la danseuse ne peut pas aller. Si elle pouvait aller partout, il n'y *aurait* aucune différence, rien qui échapperait. Le déni de l'unité et de la stabilité de l'identité est une chose. Le fantasme épistémologique de devenir multiplicité – le rêve de multiples incarnations sans limites, permettant à l'un de danser d'un endroit à un autre et de soi à soi-même – en est une autre. Quel est ce genre de corps qui est libre de changer sa forme et son emplacement à volonté, qui peut devenir n'importe qui et voyager n'importe où⁶³ ? »

Le corps n'est pas libre de changer à son gré sa forme et son lieu, ni dans la performance, ni dans la chorégraphie, bien que – comme je l'ai argumenté ici – le corps performant puisse apparaître comme illimité, notamment s'il est pris comme l'extension du corps textuel qui met simplement en mouvement le texte. En effet, la performance met en œuvre des restrictions importantes et indéniables à l'emplacement du corps, le corps ne pouvant performer que dans un lieu et un temps précis. Et pourtant, c'est la chorégraphie que ce corps performe qui articule sa connexion au lieu environnant.

- 59 Situé et pourtant connecté, le corps chorégraphié ne suggère pas seulement une alternative à la théorie *versus* la pratique, mais mine également l'opposition entre la version essentielle et déconstruite de l'identité genrée. Analyser le genre comme chorégraphie revient à admettre que les règles, profondément ancrées et lentement changeantes, qui guident nos actions sont un système de représentation, qui seul finit par donner à ces actions leur signification. Non biologiquement fixées, mais historiquement déterminées, ces règles sont évocatrices des valeurs sociales, politiques, économiques et esthétiques. Elles impartissent à chaque corps une spécificité qui doit être reconnue et, plus encore, elles connectent ce même corps à d'autres orchestrations culturelles de l'identité. Chorégrapier un changement dans ces règles revient à se heurter aux schémas profondément normalisés qu'elles ont produits, mais aussi aux règles elles-mêmes, à leur configuration et leur dynamisme, ainsi qu'à l'alliance qu'elles ont créée avec d'autres structures du pouvoir. Ce changement peut être enregistré par un seul corps, mais son appel chorégraphique à l'action finira par réfléchir une théorisation à la fois du corps social et de l'individu.
- 60 Dans cette réponse chorégraphique sur les chorégraphies du genre, les corps sont conçus à la fois comme actifs et réactifs, comme générateurs et récepteurs, comme écrivains et écrits. Leur action n'est pas une expression authentique, non-médiée, aussi

bien qu'ils ne sont pas la simple somme de toutes les pratiques discursives qui les contiennent et les objectivent. La chorégraphie repose sur les capacités inculquées, sur les impulsions, sur les préférences que des années de pratique produisent, mais elle laisse aussi une possibilité ouverte pour ce qui n'a pas de précédents. Les corps transforment le monde par leur adhérence persistante aux actions normalisées, mais aussi en se ressemblant de manière précipitée, pour chercher ou esquiver l'équilibre, pour trébucher ; en s'étirant ou en se trompant ; en restant debout, avec un air de défi, ou en courant, dans toutes les directions ; ou bien en se prenant par la main. Le caractère réfléchi de ces actions défie les stratégies d'enfermement et nous pousse vers de nouvelles théories de l'existence corporelle et de la résistance. Ceci ne pourrait-il pas être la danse qu'Emma Goldman avait en tête ?

BIBLIOGRAPHIE

- ADAIR Christie, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, London, Macmillan, 1992.
- ADSHEAD Janet (dir.), *Dance Analysis: Theory and Practice*, London, Dance Books, 1988.
- ALBRIGHT Anne Cooper, «Mining the dance Field: Spectacle, Moving Subjects and Feminist Theory», *Contact Quarterly*, n° 15, 1990, pp. 32-41.
- APTER Emily, «Acting out Orientalism», in DIAMOND Elin (dir.), *Performance and Cultural Politics*, New York and London, Routledge, 1996, pp. 15-34.
- AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [1962], introduction, traduction et commentaire par Gille Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
- BANES Sally, «Breaking is hard to Do», *Village Voice*, n° 22-28, 1981, p. 68.
- BANES Sally, *Writing Dance in the Age of Postmodernism*, Hanover, London, Wesleyan University Press, 1994.
- BARTENIEFF Irmgard, *Body Movement. Coping with the Environment*, New York, Gordon & Breach, 1980.
- BERLANT Lauren, FREEMAN Elizabeth, «Queer Nationality», in WARNER Michael (dir.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1993, pp. 193-229.
- BORDO Susan, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993.
- BURSHATIN Israel, «Playing the Moor: Parody and Performance in Lope De Vega's El Primer Fajardo», *PMLA*, n° 3, vol. 107, 1992, pp. 566-581.
- BUTLER Judith, *Trouble dans le genre = Gender trouble : pour un féminisme de la subversion* [1990], préface de Éric Fassin, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions la Découverte, 2005.
- BUTLER Judith, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, n° 4, vol. 40, 1988, pp. 519-531.

- BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe* [1993], traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- BUTLER Judith, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005
- CASE Sue-Ellen, «Performing Lesbian in the Space of Technology: Part I», *Theatre Journal*, n° 1, vol. 47, 1995, pp. 1-18.
- DALY Ann, «The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers», *The Drama Review: TDR*, n° 1, vol. 31, 1987, pp. 8-21.
- DALY Ann, *Done Into Dance : Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- DERRIDA Jacques, « Chorégraphies » [1982], *Points de suspension*, Galilée, Paris, 1992, pp. 95-115.
- DESMOND Jane, «Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's "Radha" of 1906», *Signs*, n° 1, vol. 17, 1991, pp. 28-49.
- DESMOND Jane C. (dir.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham and London, Duke University Press, 1997.
- DOLAN Jill, «Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative" », *Theatre Journal*, n° 4, vol. 45, 1993, pp. 417-441.
- DUNCAN Nancy, «Introduction: (Re)Placings», in *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, New York and London, Routledge, 1996, pp. 1-10.
- FOSTER Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1986.
- FOSTER Susan Leigh, *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- FOSTER Susan Leigh (dir.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, New York and London, Routledge, 1996.
- FRANKO Mark, *La danse comme texte : idéologies du corps baroque*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut, Paris, Kargo & l'Éclat, 2005.
- GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basis, 1973, partiellement traduit in *Bali: Interprétation d'une culture*, traduit de l'anglais par Denise Paulme et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1983.
- GEERTZ Clifford, «Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought», *The American Scholar*, n° 2, vol. 49, 1980, pp. 165-179.
- GEERTZ Clifford, « Jeu d'enfer. Notes sur le combat de coqs balinais », *Le Débat*, n° 7, 1980, pp. 86-146.
- GROSZ Elizabeth, *Space, Time, and Perversion*, New York and London, Routledge, 1995.
- HEMMINGS Clare, «Resituating the Bisexual Body: From Identity to Difference», in BRISTOW Joseph, WILSON Angelia R. (dir.), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, London, Lawrence & Wishart, 1993, pp. 118-138.
- HIRSCH Marianne, FOX KELLER Evelyn (dir.), *Conflicts in Feminism*, New York and London, Routledge, 1990.

JORDANOVA Ludmilla, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989.

KAEPPLER Adrienne Lois, « Méthode et théorie pour l'analyse structural de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga » [1972], traduit de l'anglais par Isabelle Leymarie, in GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005, pp. 189-220.

KENDALL Elizabeth, *Where She Danced: The Birth of American Art Dance*, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1984.

KENT Kathryn R., « "No Trespassing": Girl Scout Camp and the Limits of the Counterpublic Sphere » [1996], in KIDD Kenneth B., MASON Derritt (dir.), *Queer as Camp: Essays on Summer, Style, and Sexuality*, New York, Fordham University Press, 2019, pp. 65-82.

KRIEGSMAN Sali Ann, *Modern Dance in America: The Beginning Year*, Boston, G. K. Hall, 1981.

LEWIS George E., « Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives », *Black Music Research Journal*, n° 1, vol. 16, 1996, pp. 91-122.

LIPPARD Lucy, *Six Years: The De-Materialization of the Art Object from 1966-1972*, New York, Praeger, 1973.

MACDONALD Erik, *Theater at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993.

MANNING Susan, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993.

MILLER Nancy K., *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York and London, Routledge, 1991.

NESS Sally Ann, *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1992.

NOVACK Cynthia, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin, 1990.

PHELAN Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, New York and London, Routledge, 1993.

RABINOWITZ Paula, « Soft Fictions and Intimate Documents: Can Feminism Be Posthuman? », in HALBERSTAM Judith, LIVINGSTON Ira (dir.), *Posthuman Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 97-112.

RAINER Yvonne, *Work, 1961-73*, Halifax and New York, Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University, 1974.

ROACH Joseph, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996.

ROBSON Jocelyn, ZALCOCK Beverly, « Looking at "Pumping Iron II": The Women », in WILTON Tamsin (dir.), *Immortal, Invisible*, New York and London, Routledge, 1995, pp. 182-192.

ROSE Tricia, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover and London, Wesleyan University Press and University Press of New England, 1994.

RUYTER Nancy Lee Chalfa, *Reformers and Visionaries: The Americanization of the Art of Dance*, Brooklyn, Dance Horizons, 1979.

SAVIGLIANO Marta, *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder, Westview Press, 1995.

SCHOR Naomi, «Dreaming Dissymmetry: Barthes, Foucault, and Sexual Difference», in WEED Elizabeth (dir.), *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*, New York and London, Routledge, 1989, pp. 47-58.

SENELICK Laurence (dir.), «Introduction», in *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Middletown, Wesleyan University Press, 1992, pp. I-XIII.

SPARSHOTT Francis, *Off the Ground: First Step to a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

THOMAS Helen, «Do You Want to Join the Dance?», in MORRIS Gay (dir.), *Moving Words: Rewriting Dance*, New York and London, Routledge, 1996, pp. 63-87.

TOMKO Linda Johnston, *Dancing Class: Gender, Ethnicity and Social Divides in American Dance, 1890-1920*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

VIGARELLO Georges, « Posture, espace et pédagogie », *XVIII^e siècle*, n° 9, 1977, pp. 39-48.

VIGARELLO Georges, *Le corps redressé, Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Jean-Pierre Delarge éditions universitaires, 1978.

WILLIAMS Drid, «The Nature of Dance: An Anthropological Perspective», *Dance Research Journal*, n° 1, vol. 9, 1977, pp. 42-44.

WOLFF Janet, *Resident Alien*, London, Polity, 1995.

WORTHEN William B., «Disciplines of the Text/Sites of Performance», *TDR (1988-)*, n° 1, vol. 39, 1995, pp. 13-28.

YARBRO-BEJARANO Yvonne, «Expanding the Categories of Race and Sexuality in Gay and Lesbian Studies», in HAGGERTY George (dir.), *Professions of Desire*, New York, Modern Language Association of America, 1995, pp. 124-135.

YOUNG Iris Marion, *How to Throw Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1990.

YOUNG Iris Marion, « Lancer comme une fille. Une phénoménologie de la motilité, de la spatialité et du comportement corporel féminins », traduit de l'anglais par Donald A. Landes, avec Marie-Anne Casselot et Capucine Mercier, *Symposium*, n° 2, vol. 21, 2017, pp. 19-43, [en ligne], <https://doi.org/10.5840/symposium201721218>.

NOTES

1. DE LAURETIS Teresa, «Upping the Anti (sic) in Feminist Theory», in HIRSCH Marianne, FOX KELLER Evelyn (dir.), *Conflicts in Feminism*, New York and London, Routledge, 1990, p. 244.

2. Si l'expression anglaise « *gender as performance* » aurait pu trouver une formulation plus immédiate dans l'expression « performance du genre », l'auteure de la traduction a privilégié la formule « genre comme performance » pour respecter le choix de Foster et pour aussi garder la construction analogique entre les deux termes, « genre » et « performance ». Cette traduction, davantage littérale, reflète par ailleurs celle opérée par Jérôme Vidal, pour la traduction de l'entretien réalisé par Peter Osborne et Lynne Segal avec Judith Butler, « Le genre comme performance », paru dans BUTLER Judith, *Humain, inhumain. Le travail critique des normes. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, pp. 13-42 (titre original de l'entretien : «Gender as Performance», *Radical Philosophy*, n° 67, 1994, pp. 32-39).

3. L'article est paru en 1998 dans la revue *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, édité par l'University of Chicago. L'auteur de la traduction a gardé la temporalité de l'essai et n'a pas actualisé les références bibliographiques.
4. SCOTT Anna Beatrice, «Spectacle and Dancing Bodies That Matter: Or, If It Don't Fit, Don't Force It», in DESMOND Jane C. (dir.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham and London, Duke University Press, 1997, p. 259.
5. YARBRO-BEJARANO Yvonne, «Expanding the Categories of Race and Sexuality in Gay and Lesbian Studies», in HAGGERTY George (dir.), *Professions of Desire*, New York, Modern Language Association of America, 1995, p. 128.
6. AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire* [1962], introduction, traduction et commentaire par Gille Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1970.
7. BUTLER Judith, *Trouble dans le genre = Gender trouble : pour un féminisme de la subversion* [1990], préface de Éric Fassin, traduit de l'anglais (États-Unis) par Cynthia Kraus, Paris, Éditions la Découverte, 2005.
8. Cf., par exemple, les références suivantes qui mentionnent Butler et la notion de genre comme performance ; choisies au hasard, elles témoignent de l'impact large que cette notion a eu sur les études culturelles en général. Citées par ordre de parution : BURSHATIN Israel, «Playing the Moor: Parody and Performance in Lope De Vega's El Primer Fajardo», *PMLA*, n° 3, vol. 107, 1992, pp. 566-581 ; SENELICK Laurence (dir.), «Introduction», in *Gender in Performance: The Presentation of Difference in the Performing Arts*, Middletown, Wesleyan University Press, 1992, pp. I-XIII ; MACDONALD Erik, *Theater at the Margins: Text and the Post-Structured Stage*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1993 ; HEMMINGS Clare, «Resituating the Bisexual Body: From Identity to Difference», in BRISTOW Joseph, WILSON Angelia R. (dir.), *Activating Theory: Lesbian, Gay, Bisexual Politics*, London, Lawrence & Wishart, 1993, pp. 118-138 ; RABINOWITZ Paula, «Soft Fictions and Intimate Documents: Can Feminism Be Posthuman?», in HALBERSTAM Judith, LIVINGSTON Ira (dir.), *Posthuman Bodies*, Bloomington, Indiana University Press, 1995, pp. 97-112 ; ROBSON Jocelyn, ZALCOCK Beverly, «Looking at "Pumping Iron II": The Women», in WILTON Tamsin (dir.), *Immortal, Invisible*, New York and London, Routledge, 1995, pp. 182-192 ; APTER Emily, «Acting out Orientalism», in DIAMOND Elin (dir.), *Performance and Cultural Politics*, New York and London, Routledge, 1996, pp. 15-34 ; DUNCAN Nancy, «Introduction: (Re)Placings», in *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*, New York and London, Routledge, 1996, pp. 1-10 ; KENT Kathryn R., «"No Trespassing": Girl Scout Camp and the Limits of the Counterpublic Sphere» [1996], in KIDD Kenneth B., MASON Derritt (dir.), *Queer as Camp: Essays on Summer, Style, and Sexuality*, New York, Fordham University Press, 2019, pp. 65-82.
9. Au sujet de la réflexion de Butler sur la notion d'interpellation et sa relation avec la pensée d'Althusser, voir BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du sexe* [1993], traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
10. *Ibid.*, p. 227. Coquille dans le texte.
11. « Articulation » vient ici traduire le terme anglais « *articulateness* », pris à la fois comme la capacité à s'exprimer via le langage (écrit ou oral), comme l'acte d'articuler et la nature articulée entre deux éléments, et comme le lieu pour re-somantiser les actes du langage. Note de la traductrice.
12. *Ibid.*, p. 27.
13. Butler affirme cela aussi dans son article «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, n° 4, vol. 40, 1988, pp. 519-531.
14. Cf. à ce propos (par ordre de parution) : RUYTER Nancy Lee Chalfa, *Reformers and Visionaries: The Americanization of the Art of Dance*, Brooklyn, Dance Horizons, 1979 ; KENDALL Elizabeth, *Where She Danced: The Birth of American Art Dance*, Berkeley and Los Angeles, University of California, 1984 ; DALY Ann, *Done Into Dance: Isadora Duncan in America*, Bloomington, Indiana University

Press, 1996 ; TOMKO Linda Johnston, *Dancing Class: Gender, Ethnicity and Social Divides in American Dance, 1890-1920*, Bloomington, Indiana University Press, 1999.

15. Cf. à ce propos (par ordre de parution) : KRIEGSMAN Sali Ann, *Modern Dance in America: The Beginning Year*, Boston, G. K. Hall, 1981 ; TOMKO Linda Johnston, *op. cit.*

16. J'ai approfondi ce point dans mon article «Dancing Bodies» [1992], in DESMOND Jane C. (dir.), *Meaning in Motion*, *op. cit.*, pp. 235-258.

17. Les qualités de mouvement que je décris ici, aussi bien que l'utilisation de l'espace et le temps, ne sont conçues que comme suggestions des catégories d'analyse du mouvement, et non pas comme une liste symétrique ni exhaustive des caractéristiques du genre. Elles sont tirées des théories de Rudolf Laban, bien qu'elles n'aient aucune prétention à égaler l'exhaustivité de celles élaborées au début du XX^e siècle. Une description de son système pour une analyse du mouvement genré est donnée in BARTENIEFF Irmgard, *Body Movement. Coping with the Environment*, New York, Gordon & Breach, 1980, pp. 58-59 et pp. 92-93. Une systématisation alternative et bien réfléchie du genre en relation aux différentes manières de se mouvoir est fournie par YOUNG Iris Marion, *How to Throw Like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1990 (Cf. YOUNG Iris Marion, « Lancer comme une fille. Une phénoménologie de la motilité, de la spatialité et du comportement corporel féminins », traduit de l'anglais par Donald A. Landes, avec Marie-Anne Casselot et Capucine Mercier, *Symposium*, n° 2, vol. 21, 2017, pp. 19-43, [en ligne], <https://doi.org/10.5840/symposium201721218>).

18. Le cycle éblouissant de conférences que Jane Gallopp donna au milieu des années 1980, où elle s'étalait sur la table et était « servie » au public, démontre bien les attentes chorégraphiques que l'on adresse dans des conférences.

19. La section suivante, qui résume les changements sociaux opérés au cours du XVIII^e et XIX^e siècles au sujet des rôles de genre, synthétise les réflexions que je propose de manière bien plus approfondie in *Choreography and Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

20. Pour une description approfondie de ces changements dans la pédagogie posturale et de la fonction du corset, voir VIGARELLO Georges, « Posture, espace et pédagogie », *XVIII^e siècle*, n° 9, 1977, pp. 39-48 ; *Id.*, *Le corps redressé, Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Jean-Pierre Delarge éditions universitaires, 1978.

21. JORDANOVA Ludmilla, *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1989.

22. Critique du journal hebdomadaire de New York *The Village Voice*, Sally Banes a porté les réalisations et les talents du breakdance à l'attention d'un public bien plus large, et bien plus blanc – et cela, déjà dans les années 1980. Voir à ce sujet BANES Sally, «Breaking is hard to Do», *Village Voice*, n° 22-28, 1981, p. 68.

23. L'ouvrage de Tricia Rose sur les traditions du rap et du hip hop présente une analyse pointue de l'utilisation de la technologie dans la musique rap et identifie aussi des résonances puissantes entre la danse, les arts visuels et la musique hip hop, que je ne vais pas développer ici. Pour une compréhension plus approfondie de la relation de la danse avec d'autres arts et les technologies, voir ROSE Tricia, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover and London, Wesleyan University Press and University Press of New England, 1994.

24. *Ibid.*, p. 39. Rose étudie le breakdance, une forme de danse surgie dans les années 1970, comme une partie intégrante du courant esthétique qu'elle appelle le hip hop.

25. Au sujet de l'improvisation dans le contact improvisation, voir NOVACK Cynthia, *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*, Madison, University of Wisconsin, 1990.

26. Pour une analyse approfondie et pointue de la tradition afro-américaine de l'improvisation en musique, voir LEWIS George E., «Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives», *Black Music Research Journal*, n° 1, vol. 16, 1996, pp. 91-122.

27. Banes retrace le développement du breakdance et les changements encourus au moment crucial où le breakdance est assimilé à la culture *mainstream* ; elle observe, de manière perceptive, les changements opérés dans le style chorégraphique en fonction de cette majeure visibilité. Voir BANES Sally, *Writing Dance in the Age of Postmodernism*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 1994, pp. 121-158.
28. ROSE Tricia, *op. cit.*, p. 178.
29. Les trois membres du groupe TLC étaient de Tionne « T-Boz » Watkins, Lisa « Left Eye » Lopes et Rozonda « Chili » Thomas.
30. Pour une réflexion de l'absence de la danse dans l'histoire de l'esthétique, voir SPARSHOTT Francis, *Off the Ground: First Step to a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
31. Cf. à ce sujet (par ordre de parution) : FOSTER Susan Leigh, *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1986 ; ADSHEAD Janet (dir.), *Dance Analysis: Theory and Practice*, London, Dance Books, 1988 ; NOVACK Cynthia, *op. cit.* ; NESS Sally Ann, *Body, Movement, and Culture: Kinesthetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1992 ; FRANKO Mark, *La danse comme texte : idéologies du corps baroque* [1993], traduit de l'anglais (États-Unis) par Sophie Renaut, Paris, Kargo & l'Éclat, 2005 ; MARTIN Randy, «Overreading "The Promised Land": Towards a Narrative of Context in Dance», in FOSTER Susan Leigh (dir.), *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, New York and London, Routledge, 1996, pp. 177-198.
32. Cf. à ce sujet (par ordre de parution) : KAEPLER Adrienne Lois, « Méthode et théorie pour l'analyse structural de la danse avec une analyse de la danse des îles Tonga » [1972], traduit de l'anglais par Isabelle Leymarie, in GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse. Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre national de la danse, 2005, pp. 189-220 ; WILLIAMS Drid, «The Nature of Dance: An Anthropological Perspective», *Dance Research Journal*, n° 1, vol. 9, 1977, pp. 42-44.
33. Je ne suis pas en train d'affirmer que la traduction ne comprend pas une partie de corruption, mais simplement que le projet d'une traduction tente de faire bouger un texte d'un système discursif à un autre ; les conceptions antérieures de la danse ne prenaient pas en compte cette possibilité de mouvement.
34. RAINER Yvonne, *Work, 1961-73*, Halifax and New York, Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University, 1974.
35. Cf. à ce sujet (par ordre de parution) : DALY Ann, «The Balanchine Woman: Of Hummingbirds and Channel Swimmers», *The Drama Review: TDR*, n° 1, vol. 31, 1987, pp. 8-21 ; *Ead.*, *Done Into Dance*, *op. cit.* ; ALBRIGHT Anne Cooper, «Mining the dance Field: Spectacle, Moving Subjects and Feminist Theory», *Contact Quarterly*, n°15, 1990, pp. 32-41 ; DESMOND Jane, «Dancing out the Difference: Cultural Imperialism and Ruth St. Denis's "Radha" of 1906», *Signs*, n° 1, vol. 17, 1991, pp. 28-49 ; ADAIR Christie, *Women and Dance: Sylphs and Sirens*, London, Macmillan, 1992 ; MANNING Susan, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993. Pour une bibliographie complète de références qui utilisent la théorie du regard, voir THOMAS Helen, «Do You Want to Join the Dance?», in MORRIS Gay (dir.), *Moving Words: Rewriting Dance*, New York and London, Routledge, 1996, pp. 63-87.
36. De temps en temps, Butler élide le corps avec sa sexualité d'une telle manière, si bien que nous sommes portés à nous demander ce qu'est la corporéité. Par exemple, elle dit : « La perte de contrôle qui caractérise chez le nourrisson un contrôle moteur non encore développé persiste chez l'adulte comme ce domaine excessif de sexualité que l'on apaise et que l'on fait patienter par l'invocation du "moi idéal" comme centre de contrôle ». In BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 87, n. 31.

37. WOLFF Janet, *Resident Alien*, London, Polity, 1995. Wolff cite de nombreux exemples de l'utilisation inappropriée de la danse dans les argumentations féministes ; elle fait aussi appel à l'usage de la chorégraphie tel que je suis en train de le présenter ici.

38. La difficulté de se servir des théories poststructuralistes et déconstructivistes d'une telle manière qu'elles effacent la différence parce qu'elles lui sont, fondamentalement, indifférentes, est argumentée de manière claire et pointue in SCHOR Naomi, «Dreaming Dissymmetry: Barthes, Foucault, and Sexual Difference», in WEED Elizabeth (dir.), *Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics*, New York and London, Routledge, 1989, pp. 47-58.

39. DERRIDA Jacques, « Chorégraphies » [1982], in *Points de suspensions : entretiens*, Paris, Galilée, 1992, pp.95-115. Dans son chapitre intitulé, curieusement, «Dreaming, Dancing, and the Changing Locations of Feminist Criticism, 1988» (in *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York and London, Routledge, 1991), Nancy K. Miller donne déjà une analyse pointue et critique du texte de Derrida ; ma relecture de cet entretien peut donc être considérée une réflexion complémentaire à ses remarques, en plus d'une tentative de récupérer la notion de chorégraphie.

40. *Ibid.*, p. 95.

41. *Ibid.*, p. 96.

42. *Ibid.*

43. *Ibid.*

44. *Ibid.*, p. 100.

45. *Ibid.*

46. *Ibid.*, pp. 114-115.

47. *Ibid.*, p. 115.

48. *Ibid.*, p. 100.

49. SAVIGLIANO Marta, *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder, Westview Press, 1995.

50. SAVIGLIANO Marta, «Fragments for a Story of Tango Bodies», in FOSTER Susan Leigh (dir.), *Corporealities*, op. cit., p. 206.

51. *Ibid.*

52. Cf. GEERTZ Clifford, «Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought», *The American Scholar*, n° 2, vol. 49, 1980, pp. 165-179 ; GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basis, 1973, partiellement traduit in *Bali: Interprétation d'une culture*, traduit de l'anglais par Denise Paulme et Louis Évrard, Paris, Gallimard, 1983. Geertz a été l'un des premiers à remarquer l'emprunt et le flou disciplinaires qui ont permis l'émergence de nouvelles théories culturelles. Toutefois, dans «Jeu d'enfer. Notes sur le combat de coqs balinais» (*Le Débat*, n° 7, 1980, pp. 86-146), Geertz démontre précisément comment un emprunt sans instructions préalables peut finir par réinscrire les mêmes enjeux que le chercheur se était en train d'approcher. Geertz et sa femme se précipitent, tête baissée, avec la foule, rassemblée pour assister au combat de coqs, loin des *raid* de la police. Leur descente dans la rue n'est pas préméditée et répond à l'explosivité kinesthésique du groupe, qui vient « du profond des entrailles », avec immédiateté et authenticité. Il en résulte que Geertz et sa femme sont accueillis et nommés autochtones honoraires. Le moment fondateur de leur assimilation dans le groupe est basé sur une empathie viscérale et corporelle qui se trouve sous l'égide de la différence culturelle.

53. Voir DOLAN Jill, «Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the "Performative"», *Theatre Journal*, n° 4, vol. 45, 1993, pp. 417-441. L'auteur y élabore les conséquences politiques de cet emprunt.

54. Pour une analyse pointue du rôle du texte dans les études théâtrales, voir WORTHEN William B., «Disciplines of the Text/Sites of Performance», *TDR (1988-)*, n° 1, vol. 39, 1995, pp. 13-28.

55. Voir au sujet de ces expérimentations LIPPARD Lucy, *Six Years: The De-Materialization of the Art Object from 1966-1972*, New York, Praeger, 1973.

56. Peggy Phelan a développé l'une de délimitations parmi les plus sophistiquées et complexes au sujet de ce territoire. Voir PHELAN Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, London and New York, Routledge, 1993.
57. Le travail remarquable de Joseph Roach sur la performance circum-atlantique illustre la refonte radicale de l'histoire que l'accent mis sur la performance peut donner. Roach examine la circulation des influences entre l'Europe, l'Afrique et le Nouveau Monde afin d'éclairer le fonctionnement des préjugés raciaux et de la colonisation dans une grande variété de contextes de performance. La performance lui permet d'évaluer l'impact des événements et des traditions non textuels afin de montrer les influences mutuelles entre ces trois aires géographiques. Cependant, la notion de « subrogation » de Roach – une façon de théoriser la perpétuation des partitions au fil du temps – se concentre davantage sur la manière dont le nouveau corps s'approprie du rôle passé, plutôt que sur les mouvements chorégraphiques décidés par les partitions que ces corps produisent. Voir ROACH Joseph, *Cities of the Dead. Circum-Atlantic Performance*, New York, Columbia University Press, 1996.
58. Sue-Ellen Case a souligné les préjugés liés à l'accent mis sur le texte dans les études de la performativité. Voir CASE Sue-Ellen, «Performing Lesbian in the Space of Technology: Part I», *Theatre Journal*, n° 1, vol. 47, 1995, pp. 1-18.
59. Katie King soutient cette notion de chorégraphie comme théorie lorsqu'elle décrit « l'ensemble des multiples formes que la théorisation peut prendre : agir, penser, parler, converser, une action fondée sur la théorie, une action produisant de la théorie, une action suggérant la théorie, les ébauches, les lettres, les manuscrits non publiés, les histoires écrites et non écrites, les poèmes dits et écrits, les événements artistiques comme les spectacles, les conférences, les *enactments*, ou les *zap*, mode d'action-éclair utilisé par l'association de lutte contre le SIDA Act Up ». Voir KING Katie, «Producing Sex, Theory, and Culture: Gay/Straight Remappings in Contemporary Feminism», in HIRSCH Marianne, FOX KELLER Evelyn (dir.), *Conflicts in Feminism*, op. cit., p. 89.
60. La notion de chorégraphie partage en ce sens plusieurs aspect avec la notion de signature d'Elizabeth Grosz. Voir GROSZ Elizabeth, *Space, Time, and Perversion*, New York and London, Routledge, 1995.
61. Pour un compte-rendu pointu de l'action culturelle performée et réalisée par l'organisation Queer Nation au travers de kiss-ins dans les centres commerciaux, voir BERLANT Lauren, FREEMAN Elizabeth, «Queer Nationality», in WARNER Michael (dir.), *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1993, pp. 193-229.
62. Miller prévient que la vision utopique de la polysexualité peut masquer des luttes cruciales entre différents groupes féministes. Je suis d'accord et je vois un potentiel de la notion de chorégraphie pour négocier certaines de ces différences. Voir MILLER Nancy K., *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*, New York and London, Routledge, 1991.
63. BORDO Susan, *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1993, pp. 228-229.

RÉSUMÉS

« Chorégraphies du genre » met la danse au centre de la discussion autour des identités de genre, à penser par et avec la chorégraphie, définie comme la tradition de codes et de conventions au

travers desquels est construite la signification en danse. L'article questionne la rapidité avec laquelle les termes de performance et de performativité ont été adoptés pour penser le genre, et insiste sur une lecture incorporée, au-delà des oppositions (théorie / pratique ; essentialisme / déconstructivisme ; corporel / linguistique ; textuel / verbal), que la danse permet. Des exemples issus d'époques différentes (du XVIII^e siècle aux années 1970, des *square dances* à la danse post-moderne) viennent à la fois démontrer que le corps est culturellement et historiquement construit, et que le changement peut s'inscrire au sein des actions, des gestes, des mouvements, y compris d'un seul individu. L'appel chorégraphique à l'action de ce dernier finira par toucher le corps social et engendrer des nouvelles représentations, sociales et politiques. L'article donne aussi voix à plusieurs auteur·rices, dont Judith Butler, Jacques Derrida, Susan Bordo, Teresa de Lauretis, ou encore John Langshaw Austin, tout en les relisant à l'aune des études en danse.

"Choreographies of Gender" places dance at the center of the discussion around gender identities, to be thought with and through choreography, defined as the tradition of codes and conventions through which meaning is constructed in dance. The article questions the speed with which the terms performance and performativity have been adopted to think about gender, and insists on an embodied reading, beyond oppositions (theory / practice; essentialism / deconstructivism; corporeal / linguistic; textual / verbal), that dance makes possible. Examples from different eras (from the 18th century to the 1970s, from square dances to post-modern dance) demonstrate both that the body is culturally and historically constructed, and that change can be inscribed within the actions, gestures and movements of even a single individual. The latter's choreographic call to action will ultimately affect the social body and engender new social and political representations. The article also gives voice to several authors, including Judith Butler, Jacques Derrida, Susan Bordo, Teresa de Lauretis and John Langshaw Austin, while re-reading them in the light of dance studies.

INDEX

Mots-clés : actes de langage, chorégraphie, genre, performance

Keywords : choreography, gender, performance, speech-acts

AUTEURS

SUSAN LEIGH FOSTER

Susan Leigh Foster est chorégraphe et professeure émérite au département Arts et cultures du monde/Danse, à l'UCLA, University of California, Los Angeles. Ses domaines de recherches sont l'histoire et la théorie de la danse, l'analyse chorégraphique et la corporéité. Elle est l'auteure de *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance* (University of California Press, 1986), *Choreography and Narrative. Ballet's Staging of Story and Desire* (Indiana University Press, 1996), *Dances That Describe Themselves: The Improvised Choreography of Richard Bull* (Wesleyan University Press, 2002), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance* (Routledge, 2011) et *Valuing Dance: Commodities and Gifts in Motion* (Oxford University Press, 2019). Elle a également dirigé : *Choreographing History* (University of Indiana Press, 1995), *Corporealities* (Routledge, 1996) et *Worlding Dance* (Palgrave, 2009). Trois de ses conférences dansées sont disponibles sur le site web Pew Center for Arts and Heritage.