



ARTS DE LA SCÈNE
ET COMMUNICATION



*Des manifestations « queer » sur les scènes
chorégraphiques contemporaines : enjeux esthétiques,
enjeux corporels*

Pauline Boschiero

Mémoire présenté pour l'obtention du Master 2 Arts de la scène et du spectacle vivant
Mention Études Théâtrales, Chorégraphiques et Circassiennes
Première Session

Sous la direction de Mme Anne Pellus

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Anne Pellus qui m'a suivie et dirigée au cours de ces deux années de Master. Sans ses conseils, sa disponibilité, sa confiance en mes capacités, je n'aurais pas pu aller au bout de ce travail.

Je remercie également Claire Joulé, du centre de documentation de la Place de la Danse de Toulouse, pour m'avoir ouvert les portes de sa structure et pour la qualité de son accueil. Les nombreuses ressources bibliographiques qu'elle a pu me prodiguer ont constitué un apport considérable aux réflexions théoriques de ce mémoire.

Je remercie bien sûr ma famille qui m'a accompagnée et soutenue dans les meilleurs moments comme dans les épreuves les plus difficiles. Sans leur confiance en moi, leur patience et leur réconfort, le travail accompli au cours de ses deux années n'aurait pas été possible.

Enfin, merci à Pierre Porrot qui, chaque jour, m'a donné la force de poursuivre.

SOMMAIRE

INTRODUCTION

PARTIE I : DANSE CONTEMPORAINE : SPÉCIFICITÉ DU CORPS DANSANT ET NOUVELLES CORPORÉITÉS

Chapitre 1 : Corps dansants, corps genrés : rappel des implications du genre en danse contemporaine.

Chapitre 2 : Danse contemporaine et *praxis queer*.

PARTIE II : LES SCÈNES CHORÉGRAPHIQUES CONTEMPORAINES À L'ÉPREUVE DU *QUEER*

Chapitre 1 : De la « queerité » de la relation entre danse et culture(s) populaire(s).

Chapitre 2 : De la « queerité » de la relation entre danse et costume.

Chapitre 3 : De la « queerité » de l'hybridation de la danse avec les autres arts.

CONCLUSION

BIBLIOGRAPHIE

ANNEXES

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Notre travail de recherche de cette année consistera en une poursuite élargie de nos travaux précédents, à savoir nos questionnements sur les implications du genre en danse, et plus précisément sur la manière dont les scènes chorégraphiques contemporaines s'approprient une esthétique *queer* pour déjouer les identités assignées par le genre. Notre travail de Master 1 s'est saisi de ces interrogations en étant focalisé sur la pratique du travestissement. Nous rappelons que notre point de départ fut notre rencontre avec les artistes femmes de la scène québécoise et leur usage du travestissement masculin en tant que pratique scénique pour donner à voir de nouvelles représentations des corps assignés « féminins ». L'intérêt suscité par ces expériences de spectatrice nous a conduite à mettre en regard deux pièces chorégraphiques nord-américaines – à savoir *Rabbit-I*, de la chorégraphe et comédienne québécoise Nathalie Claude, et *Song and Dance*, du chorégraphe américain Mark Tompkins – plus précisément deux solos au cours desquels les travestissements s'enchaînent au rythme des musiques et des chorégraphies. La conclusion de ce premier travail de recherche fut la suivante : si les interactions que nous avons constatées entre costume et corps dansant peuvent faire advenir de nouvelles représentations du genre dans le champ chorégraphique, il serait cependant nécessaire d'élargir notre focalisation sur la capacité du corps dansant lui-même à produire de telles représentations.

C'est pourquoi nous abordons ce travail de recherche avec une intention nouvelle : celle de questionner la dimension *queer* du geste dansé quand ce dernier est produit au sein d'oeuvres chorégraphiques se revendiquant d'une telle esthétique (*queer*). Autrement dit, la présence d'éléments – qu'il s'agisse de costumes, de maquillages ou de composants de la scénographie – semblant relever d'une esthétique *queer* dans une pièce chorégraphique est-elle garante d'une « danse *queer* » ? Et, inversement, le geste dansé suffit-il à produire ce trouble indéfinissable propre au *queer* ? C'est donc à la finesse de la relation entre le corps dansant et les modalités – *queer* ou non, telle sera notre question – de sa mise en scène que nous allons nous intéresser. Ainsi, nous ne souhaitons pas abandonner nos préoccupations premières sur la pratique du travestissement, mais en faire un des axes d'analyse de notre sujet cette année, plutôt qu'un sujet en soi.

Ces considérations, conjuguées à la richesse de la programmation chorégraphique sur la

scène Toulousaine en ce début d'année, nous ont permis d'assister à plusieurs spectacles qui seront le point de départ des réflexions dans lesquelles nous souhaitons nous engager. La pièce *Bunny*, que nous avons vue en septembre au Théâtre de la Cité, est un duo, créé en 2016 en Australie par les danseurs Daniel Kok et Luke George, où se mêlent danse et performance pour proposer une réflexion autour de la pratique du *bondage*. En mettant en scène ce qui est considéré comme une sexualité « hors-norme », voire déviante, par la société occidentale hétéro-normée, pour laquelle la pratique sexuelle est, bien souvent, associée à l'impératif de reproduction, les deux danseurs interrogent nos perceptions et nos acquis dans ce domaine si controversé – et de tout temps – qu'est la sexualité : notre pulsion scopique, voyeuriste quant à la sexualité d'autrui, d'autant plus lorsque celle-ci nous semble Autre, étrangère à nos pratiques et croyances, mais aussi les notions de consentement, de soumission, et par conséquent de domination. Il nous semble également pertinent de pousser notre analyse au-delà de la seule réflexion sur la sexualité que donne à voir ce spectacle pour nous interroger sur ce que produisent, entre termes de corporéités et d'esthétiques, ces corps qui dansent, ligotés dans des cordes aux couleurs acidulées, sur un tapis de sol bleu ciel jonché d'objets du quotidien également parés de cordes.

Le spectacle *Terror Australis* est un solo qui se situe également à la frontière entre danse et performance, et auquel nous avons assisté au mois d'octobre au Théâtre Garonne. Créée en 2016 par la danseuse et chorégraphe australienne Leah Shelton, cette courte pièce (45 minutes) s'apparente à un manifeste féministe visant à démolir – presque littéralement tant l'énergie investie par Leah Shelton est intense – les stéréotypes, les clichés, tant misogynes que raciaux, de la culture dominante en Australie, et, par extension, de la culture occidentale dans son ensemble. Sur scène, un « tourniquet sèche-linge » devient une scène de *pole dance* sur laquelle Leah Shelton monte et descend au rythme des changements de tableaux, de musiques et de costumes, lesquels sont autant de « prétextes » dont la chorégraphe joue pour parodier, caricaturer tantôt « la jeune fille douce et fragile », « le chasseur intrépide », ou encore « le kangourou tueur » des déserts australiens. En fondant la dramaturgie de son spectacle sur les fictions du cinéma populaire australien, Leah Shelton mêle danse de *pole dance* et chorégraphie contemporaine pour proposer un cabaret *kitsch* dans lequel les apparences sont trompeuses.

Romances Incertios, un autre Orlando est un spectacle chorégraphique du danseur et chorégraphe François Chaignaud, et du plasticien et cinéaste Nino Laisné, que nous avons vu en novembre au Théâtre de la Cité. À la différence des deux spectacles brièvement décrits ci-dessus, il s'agit ici d'une « œuvre d'art totale », opératique, qui nous permet d'interroger la possibilité d'une « virtuosité *queer* », association de termes que l'on rencontre peu, voire pas du tout, sur les scènes se revendiquant d'une telle esthétique. En trois actes, François Chaignaud interprète trois

personnages – la *Doncella guerrera*, figure mythique de la jeune fille qui se fait passer pour un soldat, le *San Miguel*, figure androgyne des processions saintes de villages espagnols, et enfin la *Tarara*, gitane dévote dont l'identité semble plus complexe que la simple binarité masculin *versus* féminin. Comme fil conducteur qui lie ces trois figures, les créateurs de ce spectacle ont choisi l'*Orlando* de Virginia Woolf, personnage du roman éponyme qui change de sexe – d'homme à femme – au cours d'un voyage à travers les lieux et les époques. Ainsi, nous sommes face à un spectacle mettant en scènes de multiples fictions, autant de fables qui vont être racontées aussi bien par les danses qui s'enchaînent au rythme des changements de costume, que les chants lyriques espagnols – il est à noter que François Chaignaud danse et chante dans chacun des tableaux – accompagnés par les musiciens sur scène. La présence de ces fictions comme ciment fondateur de cette pièce nous amènera à interroger les enjeux à l'oeuvre quand il s'agit de représenter à la fois par la voix et la musique, conjuguées au corps dansant, une fiction *queer*.

La recherche que nous allons conduire à travers l'analyse de ces trois pièces de corpus pose la question fondamentale du corps, et plus précisément du corps en mouvement : de quels corps va-t-on parler ? Quels discours ces corps produisent-ils et comment allons-nous les recevoir pour produire un discours sur ces mêmes corps à notre tour ? Qu'est-ce qu'un corps qui danse et quelles certitudes ébranle-t-il chez nous par son geste ? Toute la difficulté de répondre à la liste non exhaustive de ces questions semble résider dans l'ambivalence du corps en tant que concept tout autant profondément matériel qu'insaisissable. Ainsi le corps, objet ou sujet – quel est le bon terme ? – de fascination autant que de méfiance, a fait, et continue aujourd'hui, de faire l'objet de nombreuses réflexions, notamment dans le domaine de la recherche. Michel Bernard, par exemple, énonce dans son essai *Le Corps* l'impossible neutralité d'un discours sur le corps :

[L]e discours sur le corps ne peut jamais être neutre : parler sur le corps oblige à éclairer plus ou moins l'un ou l'autre de ses deux visages, celui à la fois prométhéen et dynamique de son pouvoir démiurgique et de son avide désir de jouissance, et, par contre, celui tragique et pitoyable de sa temporalité, de sa fragilité, de son usure, de sa précarité. Toute réflexion sur le corps est donc, qu'elle le veuille ou non, éthique et métaphysique : elle proclame une valeur, indique une conduite à suivre, et détermine la réalité de notre condition d'homme¹.

La production d'un discours sur le corps nécessite donc des partis pris, et le nôtre sera de nous focaliser sur le corps en mouvement, le corps dansant. En quoi le corps qui danse peut-il faire bouger ses lignes intérieures et extérieures pour s'ouvrir la possibilité à de nouvelles manières d'être

1 BERNARD Michel, *Le Corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1995, p. 8.

au monde ? Cette question semble en appeler une autre: celle de ces « lignes », que sont-elles ? Comment se forment-elles ? Nous n'avons pas la prétention d'apporter ici une réponse univoque à ces questions qui nécessiteraient un développement plus important. Toutefois, notre axe de recherche, en interrogeant les caractères sexué et genré du corps dansant, pourrait nous permettre de définir une partie de ces « lignes », d'en interroger les origines et la nature, pour mieux appréhender les ressources que le corps dansant possède pour les déplacer. S'intéresser aux implications du sexe et du genre sur le corps nécessite de passer par les enseignements théoriques de la philosophe Judith Butler, dont les écrits *Trouble dans le genre*, et *Ces corps qui comptent* ont largement contribué à notre approche scientifique de cette étude. La réflexion qu'elle mène sur la condition *sine qua non* de l'assignation de genre pour que le corps « gagne » sa qualification d'« humain » nous semble constituer une première approche de ces « lignes » formatrices du corps :

La marque du genre semble conférer aux corps leur « qualité » de corps humains ; un nouveau-né ne devient humain que lorsqu'on a répondu à la question de savoir si c'était un garçon ou une fille. Les figures corporelles qui n'intègrent aucun genre tombent en dehors de l'humain, elles constituent même le domaine du déshumanisé et de l'abject contre lequel l'humain se constitue lui-même¹.

Ainsi, l'un des moyens (le seul?) pour le corps humain de se déprendre des lignes constitutives du genre serait de basculer vers le non-humain. Mais de quel non-humain s'agirait-il ? L'animal, le végétal, le minéral, la machine, ou encore le mort-vivant ? Ce sont là autant de possibilités dont les manifestations dans les corps dansants peuvent prendre diverses formes, lesquelles rendraient alors possible l'existence de corps refusant la bi-catégorisation de genre.

Avant de poursuivre notre réflexion sur le corps pour l'étendre au corps dansant, il nous semble nécessaire de revenir sur les questions de genre et de sexe, et leur implication somatique, pour tâcher d'éviter les confusions. Le genre, en tant qu'outil linguistique de catégorisation et de hiérarchisation du masculin et du féminin, naturalise la catégorie de sexe en faisant du corps le « véhicule » biologique d'une réalité matérielle incontestable. Ici encore, Judith Butler fait partie des philosophes qui se sont emparés de cette question pour montrer que le langage du genre, toujours associé au langage du corps, fait de ce dernier une construction culturelle qui s'oppose à la conception naturelle généralisée :

Si le sexe devenait une catégorie dépendante du genre, la définition même du genre comme interprétation culturelle du sexe perdrait tout son sens. On ne pourrait alors plus concevoir le genre comme

¹ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2006, p. 223.

un processus culturel qui ne fait que donner un sens à un sexe donné [...] ; désormais, il faut aussi que le genre désigne précisément l'appareil de production et d'institution des sexes eux-mêmes. En conséquence le genre n'est pas à la culture ce que le sexe est à la nature ; le genre c'est aussi l'ensemble des moyens discursifs/culturels par quoi la « nature sexuée » ou un « sexe naturel » est produit et établi dans un domaine « prédiscursif », qui précède la culture, telle une surface politiquement neutre *sur laquelle* intervient la culture après coup¹.

Cette idée que le sexe serait tout autant culturellement construit que le genre nous semble alors ouvrir la possibilité au corps de se déprendre de ces constructions culturelles. En effet, si le sexe n'est pas « naturel » on pourrait alors penser qu'il est aisé pour le corps, et donc pour l'individu, de sortir de l'identité sexuelle qui lui a été assignée. Une telle pensée nierait cependant l'importance « vitale » de la reconnaissance du sexe et du genre comme des pré-requis « naturels » et « indispensables » à la construction de l'identité. Comme nous l'avons évoqué précédemment, dans nos sociétés occidentales dont la bipartition sexuelle et genrée constitue un fondement majeur, les corps qui ne rentrent pas dans les catégories de sexe et de genre ne méritent pas la qualification « d'humain » et donc le droit d'exister en tant que « personne ». Cette négation du droit d'existence implique l'impossibilité d'un droit à la « représentation » parmi les individus ayant gagné leur qualité d'« êtres humains » au sein de la société. Autrement dit, il est impensable de rencontrer parmi les figures corporelles archétypales que donne à voir la société hétéro-normée – notamment à travers les images médiatiques et commerciales – une figure Autre, n'appartenant pas aux idéaux-types de cette même société. Ces considérations nous montrent la puissance exercée par les discours sexués et genrés sur les corps, discours qui semblent, au cœur même de nos préoccupations, nous enfermer dans ces liens inextricables entre « corps », « sexe » et « genre » :

Puisqu'il est impossible de recourir aux concepts de « personne », de « sexe » ou de « sexualité » sans rester pris.e dans la matrice des rapports de pouvoir/discours qui effectivement les produisent les régulent, comment inverser, subvertir ou déstabiliser de l'intérieur une identité construite ? Qu'est-ce qui est possible *en vertu* de la nature construite du sexe et du genre²?

Nous souhaitons répondre, dans cette étude, à cette question que pose Judith Butler par la réponse suivante : « Ce qui est possible », ce pourrait être l'art, et peut-être plus particulièrement la danse grâce à la spécificité de ses modes de subversion.

En effet, la danse semble posséder les caractéristiques « idéales » pour échapper aux

1 *Ibid*, p. 69.

2 *Ibid*, p. 108.

normes de genre : en dansant, le corps du danseur ou de la danseuse s'ouvre à lui-même la possibilité de créer un langage qui lui est propre, un langage qui pourrait s'extraire de la linguistique, du discours, oral ou écrit, dans lequel la catégorie de genre officie en tant que ciment fondateur. Cette capacité du corps dansant à créer son propre « poème » est explorée par Laurence Louppe dans l'ouvrage *Poétique de la danse contemporaine*, dont la lecture approfondie nous a permis et nous permettra de lire les « poèmes » à l'oeuvre dans les pièces que nous analyserons dans ce mémoire. Bien que nous souhaitions montrer, ici, en quoi le corps dansant est producteur de nouvelles corporalités qui peuvent déstabiliser de l'intérieur les identités construites par le genre, il nous semble important de ne pas oublier que l'emprise des dualités de sexe et de genre s'étend également au domaine de la danse : les corps dansants peuvent reconduire et réaffirmer les catégories de genre. Cependant, le corps dansant peut aussi mettre en œuvre de multiples modalités pour non seulement s'extraire de ces catégories mais également les dépasser, car si la qualité d'un mouvement, d'un geste dansé peut effacer ou renverser les oppositions entre masculin et féminin, elle nous semble également remettre en cause tout un ordre du monde : en se mettant en mouvement, en bougeant, en se fatiguant sans autre but que celui d' « être en mouvement », le corps dansant ne remet-il pas en question l'idée du corps performant et rentable de l'économie industrielle ? De même, en abandonnant la verticalité pour explorer le rapport au sol ou se mouvoir « à quatre pattes », le corps dansant ne remet-il pas en question la hiérarchie entre les êtres du monde – humain, animaux, végétaux ?

Or, la remise en cause des normes, d'un ordre du monde établi selon une hiérarchie précise entre les êtres, n'est-elle pas caractéristique du *queer* en tant que mouvement politique et en tant qu'esthétique ? En effet, rappelons que le *queer* est à l'origine un terme anglo-saxon, dont la signification pourrait se traduire par « bizarre », ou encore « anormal », utilisé au XX^e siècle pour désigner de manière péjorative les individus ayant une orientation sexuelle différente de l'hétérosexualité. La politicalité du *queer* apparaît quand ce terme est repris par ces mêmes individus contre lesquels il était utilisé en tant qu'insulte, c'est-à-dire la communauté LGBTQUIA+, qui en renverse la connotation pour en faire un mouvement de revendication de l'existence d'identités Autres que « l'homme/la femme blanc.he hétérosexuel.le ». Ces revendications vont notamment se manifester sur des scènes, informelles tout d'abord, telles que celles du *voguing*, ou des *drag balls*, sur lesquelles toute une population ne se reconnaissant pas, et n'étant pas représentée, parmi et dans la société occidentale blanche hétéro-normée, s'exprime et crée des espaces de représentation grâce à la danse ainsi qu'à la mise en œuvre d'une esthétique outrancière, caricaturale, qui va devenir caractéristique de ce qui est aujourd'hui considéré comme une « esthétique *queer*¹ ». En devenant

1 Voir l'ouvrage collectif du laboratoire LLA-CRÉATIS : PLANA Muriel, SOUNAC Frédéric (dir), *Esthétique(s)*

un courant esthétique et en entrant dans le domaine des arts vivants, le *queer* ne se rencontre plus uniquement sur des scènes informelles mais de plus en plus fréquemment dans des lieux de diffusions institutionnels, et est revendiqué de manière plus ou moins directe par des artistes de plus en plus nombreux, notamment sur les scènes chorégraphiques contemporaines. Or, comme nous avons pu le constater et le mentionner au cours de nos travaux précédents, cette institutionnalisation du *queer* n'est pas sans risque : d'une part, une forme de sur-revendication du *queer* par certaines œuvres scéniques, notamment à travers une pratique « abusive » du travestissement, figent le *queer* dans la seule inversion du masculin et du féminin, reconduisant ainsi une forme de binarité¹; d'autre part, en entrant dans une forme institutionnelle d'art scénique le *queer* gagne, certes, en visibilité, mais ne perd-il pas sa dimension politique en devenant une sorte de « nouvelle norme » ?

L'ensemble de ces considérations nous permet de revenir aux préoccupations qui guident notre travail de recherche, à savoir les modalités d'apparition du *queer* sur les scènes chorégraphiques aujourd'hui et leurs effets. Ainsi, grâce et à travers l'analyse des pièces que nous avons mentionnées précédemment en tant que corpus principal de cette étude, nous tenterons d'apporter des éléments de réponse aux questions que nous avons soulevées au cours de cette introduction : comment le *queer* se manifeste-t-il en danse ? Quelle est la qualité nécessaire à la relation entre esthétique *queer* et corps dansant pour créer un véritable dialogisme², et ainsi ce que l'on pourrait appeler une « danse *queer* » ? Enfin, peut-on essentialiser ce qui serait un mouvement (en tant que geste) *queer* ? C'est pour essayer de répondre à ces interrogations que nous formulerons notre sujet de recherche comme tel : il s'agira ici de relever, et d'analyser, les manifestations du *queer* sur les chorégraphiques contemporaines et leurs enjeux, esthétiques et corporels. Par « enjeu » nous entendons l'effectivité politique des scènes chorégraphiques dites « *queer* » à créer de nouveaux corps possibles, et de nouvelles possibilités pour ces mêmes corps d'être au monde. Nous choisissons également d'employer le terme « manifestations » et non « représentations » du *queer* pour sa pertinence quant à la conclusion de nos travaux précédents : nous avons pu observer au cours de nos analyses de l'année dernière que le *queer* apparaissait grâce à des moments où la qualité de la relation entre le corps dansant et le costume (puisque nous traitons principalement du travestissement) le permettait. D'autre part, la connotation politique du terme « manifestation » souligne la politicalité du *queer*, sa dimension militante, et nous incite à l'interroger, notamment

« *queer* » dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble, Dijon, EUD, 2015.

- 1 Voir les travaux d'Hélène Marquié sur les articulations entre danse et genre et notamment l'ouvrage *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016, dans lequel elle remet en question la dimension subversive du travestissement de genre dans le champ chorégraphique.
- 2 Nous faisons référence ici à la théorie du « dialogisme », inspirée des travaux de Mikhaïl Bakhtine sur Dostoïevsky, permettant de déterminer l'égalité et l'effectivité de la relation entre deux ou plusieurs éléments.

quand elle est explicitement revendiquée par les artistes, afin de la valider, ou, au contraire, de la critiquer. C'est pourquoi nous abordons notre sujet par le prisme de ces « manifestations » du *queer*, en tant qu'instant ou moments qui peuvent être fugaces dans leur jaillissement, et de leurs modalités, plutôt qu'en tant que représentation constante d'une pièce chorégraphique. Ainsi, en tentant de comprendre par quelles modalités ces manifestations du *queer* peuvent permettre au corps dansant de se déprendre des lignes construites par le genre, nous essaierons de répondre à la problématique suivante : comment le corps dansant peut-il devenir un lieu de résistance aux identités assignées par le genre ?

En nous inspirant des ouvrages et articles scientifiques de nos recherches bibliographiques, ainsi que de notre réception des spectacles *Bunny*, *Terror Australis*, et *Romances Inciertos*, nous nous attacherons dans un premier temps à démontrer en quoi la danse, et plus particulièrement la danse contemporaine, peut permettre de repenser le corps grâce à la spécificité du geste dansé. Nous rappellerons brièvement, de manière théorique et historique, les rapports qu'entretiennent danse et genre, pour ensuite nous intéresser aux corps critiques¹ de la danse contemporaine et en quoi ces derniers peuvent se situer dans une *praxis queer*². Dans un second temps, nous irons plus avant dans l'analyse des pièces de notre corpus dont nous interrogerons la « queerité » de la relation entre les danses présentes dans ces trois spectacles et des partis pris esthétiques communs à trois ces pièces, à savoir l'investissement d'une culture populaire conduisant à la mise en œuvre d'une esthétique spécifique, la présence de costumes donnant à voir de nouvelles corporalités, et enfin l'hybridation de la danse avec d'autres arts vivants pour créer de nouvelles modalités de réception du corps.

1 « Un corps critique, c'est l'artiste qui se sert de son corps pour élaborer une pensée sur le monde. C'est la remise en cause à partir du mouvement de toute procédure (dût-elle inclure du non-mouvement). C'est un corps qui met en échec les habituels schémas de représentation de soi. C'est un corps qui peut même jouer sur l'absence de corps [...]. C'est un corps qui questionne les modes de production spectaculaire, à partir de l'expérience du corps lui-même. », LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine (la suite)*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 9.

2 Le concept de « *praxis* » est d'abord utilisé pendant l'Antiquité pour désigner la *pratique* en opposition à la *théorie*. Le terme est ensuite repris par la philosophie marxiste pour désigner l'activité par laquelle les individus contribuent à la transformation de leurs conditions sociales et économiques. Aujourd'hui la « *praxis* » introduit l'idée de valeur accordée à l'activité, à la pratique en tant qu'objet privilégié de la pensée et de la théorisation. Dans sa relation spécifique avec le *queer*, Elsa Dorlin, dans *Sexe, genre et sexualité* (2008), définit la « *praxis queer* » telle qu'elle s'est développée dans les quartiers de Harlem au XX^e siècle, et comment, par un effet de « codification », elle a opéré un glissement vers une « esthétique » : « [U]ne "*praxis queer*", populaire, s'est en grande partie développée dans les interstices de ce canevas normatif et répressif exhibant des pratiques et des identités sexuelles qui jouaient de façon dissonante sur une gamme de préjugés sexistes, homophobes ou racistes. Dans une certaine mesure, c'est en partie parce que la nébuleuse gay et lesbienne de couleur ne pouvait incarner les normes sexuelles et racistes dominantes, modèle inatteignable de respectabilité et de reconnaissance, qu'il a été possible de mettre en place des codes sexuels alternatifs ou excentriques. Or cette codification de la "*praxis queer*" a fonctionné sur la mise en scène décalée, exubérante, parodique, des normes dominantes en matière de sexe, de sexualité et de couleur. », DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualité. Introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, 2008, p.109.

**Partie I : Danse contemporaine : spécificité du corps
dansant et nouvelles corporéités**

Chapitre 1 : Corps dansants, corps genrés : rappel des implications du genre en danse contemporaine

Au cours de notre mémoire de Master 1, nous avons consacré notre premier chapitre aux rapports entretenus entre danse et genre en nous attardant sur l'historicité de ces rapports pour mieux comprendre comment la danse pouvait être un phénomène actif de reconduction des normes imposées par l'idéologie du genre. Nous effectuerons ici un bref, mais nécessaire, retour sur ces questions afin de conduire la partie consacrée à l'analyse particulière de nos pièces de corpus à la lumière de cet ensemble d'apports théoriques.

Les problématiques autour des implications du genre en danse ont été largement explorées par la chercheuse et théoricienne de la danse Hélène Marquié, c'est pourquoi nous nous fonderons, entre autres, sur ses réflexions pour conduire notre chapitre. Comme elle le souligne dans plusieurs écrits, et notamment dans son ouvrage *Non, la danse n'est pas un truc de filles !*¹ la question du genre en danse ne s'est posée que tardivement en France – et continue aujourd'hui de faire l'objet de nombreuses interrogations dans le champ chorégraphique – du fait de la représentation collective de la danse comme étant un domaine « féminin », où les femmes seraient plus nombreuses que les hommes, en quelque sorte « privilégiées », et où les questions d'inégalités dues aux rapports sociaux de sexe ne se poseraient pas. Or, comme le démontre Hélène Marquié dans ses travaux, la sphère professionnelle de la danse aujourd'hui est caractérisée par une surreprésentation de chorégraphes masculins, à la tête d'institutions telles que les Centres Chorégraphiques Nationaux (CCN), lesquels bénéficient d'avantages et de privilèges dans la création contemporaine :

Les hommes reçoivent des subventions plus importantes, permettant une pérennisation de la compagnie, plus de diffusions, dans des salles importantes et une meilleure reconnaissance, donc plus de coproductions. Ces conditions donnent la possibilité de faire des projets plus ambitieux, de fidéliser des collaborateurs et collaboratrices compétent.e.s, ce qui influence la qualité des réalisations, et donc la perception que l'on a du « talent » des artistes. Il est plus difficile pour les femmes, moins subventionnées, de monter des œuvres de même envergure que celles des hommes. Comme le souligne le rapport du HCE, elles sont moins payées, moins aidées, moins programmées et moins récompensées. Disposant d'équipes restreintes, elles s'épuisent aussi davantage².

1 MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.

2 MARQUIÉ Hélène, « Le genre dans la danse actuelle : des « jeux de genre » aux questions sociales », in PELLUS Anne (dir), *Danse et politique : Lutttes, corporéités, performativités*, (extrait de maquette), p. 123.

Ces propos, la chercheuse les illustre avec des statistiques récentes qui démontrent ces inégalités de financement entre hommes et femmes dans le champ de la création chorégraphique. Si ces questions sociales ne rentrent pas directement dans le cadre de notre recherche, elles nous permettent de constater qu'elles se traduisent au cœur même de nos pièces de corpus : si, parmi les œuvres que nous avons choisies, toutes ne sont pas françaises, deux pièces sur trois – *Bunny* et *Romances Inciertos* – ont été créées, et interprétées, par des artistes masculins. Ces considérations n'influeront pas directement sur notre analyse esthétique des spectacles. Cependant, ayant à cœur de chercher comment la danse peut contribuer à mettre en échec les schémas de représentation liés aux normes de genre, il nous semblait important d'avoir ces problématiques sociales à l'esprit et de ne pas les écarter complètement de nos préoccupations esthétiques.

En effet, ces préoccupations professionnelles et sociales coexistent avec la question de l'implication du genre dans les corps mêmes des individus, et donc des chorégraphes, des danseuses et des danseurs. Nous l'avons vu en introduction, le genre, en hiérarchisant le masculin et le féminin conditionne le langage, lequel « produit » des corps dans lesquels le genre est incorporé, et cette incorporation se retrouve dans les corps dansants. À l'instar des problématiques sociales évoquées ci-dessus, les questions quant à la possibilité des corps dansants de « déjouer » les catégories imposées par le genre se sont posées plus tardivement en France qu'ailleurs, notamment aux États-Unis, lieu d'émergence des pratiques militantes et théories *queer*. C'est pourquoi nous rappellerons brièvement dans un premier temps l'existence d'un paradigme du genre en danse, avant d'interroger, d'un point de vue théorique, les liens que peuvent entretenir danse et féminisme, danse et *queer*, avant de nous diriger vers l'étude plus spécifique de *praxis queer* sur les scènes chorégraphiques contemporaines.

1. Existence d'un paradigme du genre en danse

Dans une étude consacrée à l'historicisation des relations entre danse et genre, la chercheuse Hélène Marquié et l'historienne de la danse Marina Nordera, accompagnées d'autres chercheuses et praticiennes, montrent comment, depuis la formalisation de la « Belle danse » sous le règne de Louis XIV, les « jeux » et les rapports de force liés à la bi-catégorisation de genre ont une incidence directe sur la construction et l'évolution de l'art chorégraphique¹.

Lors de l'académisation de la « Belle danse » au XVII^e siècle, seuls les hommes sont autorisés à monter sur scène et à pratiquer la danse professionnellement, ce qui conduit, « déjà » à

¹ Voir MARQUIÉ Hélène, NORDERA Marina (dir), « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », *Recherches en danse*, 3/2015, URL : <https://journals.openedition.org/danse/837>.

l'époque, dans un souci de cohérence dramaturgique du ballet, à des travestissements scéniques du masculin au féminin pour interpréter des personnages tels que des nymphes ou des bacchantes. C'est à partir du XVIII^e siècle que les danseuses sont autorisées à se professionnaliser et se font ainsi plus nombreuses sur les scènes de l'Ancien Régime. L'apparition d'interprètes féminines dans un domaine artistique dominé par des hommes marque le point de départ de l'écriture de partitions respectivement féminines et masculines, et donc celui des différences chorégraphiques directement liées au genre et aux rapports sociaux de sexe. Ainsi, à l'image des différences observées entre les hommes et les femmes dans leur occupation de l'espace public – les hommes étant destinés à l'occupation sociale de l'espace extérieur, de la sphère publique, pour y représenter leur foyer ; les femmes étant quant à elles appelées à exceller dans la sphère intime, « douce » et protégée du monde extérieur – les chorégraphies écrites pour des interprètes masculins sont d'une grande difficulté technique, demandant aux danseurs de faire preuve d'une grande virtuosité et d'une pleine appropriation de l'espace scénique, fondée sur la frontalité, tandis que les chorégraphies transmises aux danseuses leur demandent une modération de leur virtuosité, des mouvements plus ramassés, ainsi qu'une occupation de l'espace plus « en rondeur », moins frontale que celle des danseurs. Ces différenciations techniques entre interprètes masculins et féminins amènent les danseuses à développer un registre d'interprétation plus expressif que les danseurs, auxquels le port de masques de pantomime était réservé. Ainsi, quand le « ballet d'action », forme plus proche du ballet classique que nous connaissons aujourd'hui, va remplacer peu à peu la « Belle danse » au XIX^e siècle, les solistes féminines seront particulièrement plébiscitées par le public, posant alors les jalons d'une essentialisation de la danse comme art du féminin¹.

La danse classique, dont les origines se trouvent dans la « Belle danse » que nous venons d'évoquer, par la distribution de rôles différenciés dans les ballets en fonction des rôles sociaux de sexe a contribué à la modélisation de corporéités idéales-typiques respectivement masculines et féminines. Dans son essai *Non, la danse n'est pas un truc de filles !*, Hélène Marquié introduit cette idée que la danse, en tant qu'institution et partie de la société, est productrice de corps qui s'inscrivent dans une « idéologie » du genre :

L'idéologie repose sur un système de valeurs qui n'ont *a priori* rien de politique, mais font consensus en proposant des modèles et des idéaux. La danse propose des corps qui font référence, des modèles identitaires et de relation entre les sexes, des valeurs esthétiques qui ne sont pas extérieures à la production de sens mais y participent².

1 Voir NORDERA Marina, « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et de transmission ? », in MARQUIÉ Hélène, NORDERA Marina (dir), « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », *Recherches en danse, op.cit.*, paragraphe 2.

2 MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse, op.cit.*, p.58.

Ainsi, la danse, et plus particulièrement la danse classique, s'inscrit dans une continuité de la bi-catégorisation de genre. En outre, la figure de la « danseuse étoile » classique, toute en longueur, grâce et légèreté, mais capable de prouesses techniques constitue un continuum d'une idéalisation de la femme par l'imaginaire androcentré. Ces fantasmes, paraissant presque indissociables de l'image de « la danseuse », contribuent à la diffusion de stéréotypes qui vont s'ancrer dans l'inconscient collectif et répandre l'idée selon laquelle la danse est féminine et féminisante.

À partir des années 1970, des danseurs et des danseuses de formation classique souhaitent libérer leurs corps des contraintes imposées par la danse classique – la verticalité, la virtuosité, la « grâce » – et explorer de nouvelles qualités de mouvement qui n'obéiraient pas à une différenciation basée sur les rapports sociaux de sexe. Ces recherches et ces expérimentations vont aboutir à de nouvelles techniques que l'on rassemble aujourd'hui sous l'appellation « danse contemporaine ». Avant de nous intéresser à la capacité de la danse contemporaine à dépasser les normes imposées par le genre, nous souhaitons terminer notre constat de l'existence d'un paradigme du genre en danse en voyant comment la danse contemporaine, bien que mettant en crise les traditions de la danse classique, peut aussi reconduire l'emprise du genre sur les corps dansants. À ce titre, Marie Ananda Gilavert questionne dans l'étude « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse » les raisons inhérentes à l'existence d'épreuves différenciées lors de l'Examen d'Aptitude Technique (EAT) en danse contemporaine :

La danse contemporaine, de par ses caractéristiques, pourrait proposer un espace propice à la création de soi et par extension, un espace de remise en question des catégories stéréotypées de genre dans le domaine du corps en mouvement. Cependant, l'exemple de l'EAT nous montre, au contraire, une adhésion aux normes. Ainsi, même si ces dernières ne sont a priori pas déterminantes pour cette pratique, les normes de genre sont fortement réintroduites et remanient l'art chorégraphique selon leurs règles¹.

Selon les mots de Marie Ananda Gilavert, en institutionnalisant, par les épreuves de l'EAT, une manière de se mouvoir conditionnée par le genre, la danse contemporaine perd de sa capacité à s'extraire des normes pour s'y conformer. Cependant, les variations filles et les variations garçons ne sont pas apparues dès les débuts de la danse contemporaine, mais lors de son institutionnalisation dans les années 1990. C'est donc par une nécessaire entrée dans la norme institutionnelle – nécessaire en termes de financements et de subventions – que la danse contemporaine se retrouve investie des normes de genre, et donc actrice de leur légitimation. Ainsi, les danseuses

¹ GILAVERT Marie Ananda, « L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon les sexes », in, MARQUIÉ Hélène, NORDERA Marina (dir), « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », *Recherches en danse, op.cit.*, paragraphe 25.

contemporaines doivent se plier à une forme d'académisme dans le registre des mouvements qui leur sont transmis et proposés, académisme qui, à l'image de la gestuelle imposée aux danseuses classiques, les contraint dans leur occupation de l'espace, l'amplitude de leur technique, et leur créativité. Hélène Marquié rejoint d'ailleurs l'analyse de Marie Ananda Gilavert en évoquant plus largement comment, en déterminant une gestuelle qui serait respectivement propre au « féminin » et au « masculin », la danse nierait la capacité des individus de se mouvoir de manière indifférenciée :

Faute d'éducation, le corps en vient à perdre la capacité de se projeter. Une capacité qui ne dépend bien évidemment pas de la sexuation biologique, mais des habitus corporels, pour citer Pierre Bourdieu, ou des techniques du corps, selon Marcel Mauss, dépendant eux-mêmes, en amont, des conditionnements de nos imaginaires, qui inscrivent des schémas moteurs dans les corps : ne pas pouvoir imaginer faire un mouvement, c'est être physiquement incapable de le faire¹.

« La capacité de se projeter » mentionnée ci-dessus fait référence aux contraintes intégrées par les corps des danseuses concernant leur trajectoire dans l'espace : les corps assignés féminins ayant intégré une manière de se mouvoir dans l'espace en accord avec les normes de genre perdent la capacité de développer un imaginaire corporel et un imaginaire de mouvement autres que ceux incorporés par la socialisation. Ainsi, par le biais des phénomènes sociaux que sont l'incorporation et la socialisation, le genre tend à créer des corporalités dansantes où l'opposition entre « féminin » et « masculin » semble plus déterminante en termes de qualité de mouvement que les ressemblances ou différences physiques qui peuvent exister au sein d'un même groupe d'individus :

Le genre est perçu, puis performé selon des modalités variables, et ces variations vont déterminer dans quelle mesure, sous quelle forme et avec quelle stabilité le genre est incorporé. Le genre ne produit pas des clones, mais des personnes différentes au sein d'une catégorie. Par contre, le genre parvient à donner l'illusion que ces différences sont moins saillantes que les similitudes et que l'appartenance à un groupe de référence prime. En cela, le genre est un processus qui accentue la reproduction et tend à gommer construction et innovation, qui sont pourtant fondamentales pour comprendre la perpétration des invariants du genre, sous des normes culturellement variables².

Hélène Marquié souligne ici les ressemblances possibles, et parfois (souvent) plus « saillantes » que les différences, entre une femme et un homme, ressemblances que l'assimilation du genre nous fait oublier en conditionnant notre regard à chercher les différences genrées avant toute autre caractéristique physique. Ce même regard sera celui du spectateur et de la spectatrice de danse qui

1 MARQUIÉ Hélène, « 9. Corps dansant, sexe et genre », *Mon corps a-t-il un sexe ? Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2015, p. 160-170.

2 MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, op.cit., p. 87.

recherchera les signes du genre sur et dans les corps dansants, créant alors, en miroir de la danse comme phénomène de reproduction du genre, une réception reproductrice des normes de genre.

Nous avons fait état, en ce début d'étude, des modalités représentatives du genre en danse, classique, puis contemporaine. S'il apparaît indéniable que la danse a été et continue d'être aux prises avec le genre, notamment par le phénomène d'incorporation dû à l'histoire sociale et culturelle des corps dansants, le potentiel de la danse contemporaine de mettre en crise les normes de genre ne doit pas être nié et mérite d'être interrogé. Si les questions autour du genre en danse se sont faites tardives en France, la danse contemporaine véhicule des valeurs d'émancipation du corps qui ne sont pas étrangères à un mouvement politique dont les revendications ont été concomitantes avec l'avènement de la danse contemporaine, à savoir le féminisme.

2. La danse contemporaine : « terreau » féministe ?

Au cours d'un article consacré aux relations entre danse contemporaine et féminisme, l'historienne Pauline Boivineau aborde l'idée d'une histoire commune de la danse et du féminisme et se demande comment la danse, si elle peut être, comme nous l'avons vu précédemment, le reflet d'un contexte et d'un ordre social, peut aussi être force de proposition et être un acteur direct des mouvements qui participent à repenser notre réalité sociale¹. Nous avons conscience que les relations entre danse et féminisme mériteraient une étude à part entière, c'est pourquoi nous n'avons pas la prétention d'en couvrir l'ensemble des enjeux ici. À la lumière des enseignements théoriques contenus dans l'article de Pauline Boivineau, nous dresserons un bref constat des rapports qu'entretiennent danse et féminisme afin de nous demander par la suite si ces mêmes rapports se manifestent sur les scènes chorégraphiques contemporaines et, si oui, selon quelles modalités.

Nous l'avons dit, la contemporanéité en danse émerge dans la décennie 1960-1970 avec, pour volonté, un affranchissement des corps des danseurs et des danseuses du vocabulaire technique imposé par la danse classique, ainsi qu'une émancipation de la forme de « sérialisation » de ces corps longilignes, verticaux, gracieux, glorieux que donne à voir le ballet classique. Ainsi, les corps dansants explorent le rapport au sol, se meuvent à quatre pattes, mettent leurs jambes et leurs pieds en-dedans, cassent la rondeur des bras, et ne correspondent plus nécessairement aux idéaux de beauté et de minceur qui caractérisent les danseurs.es classiques. Dans le même temps, dans la

¹ BOIVINEAU Pauline, « La danse contemporaine en France : un « espace de la cause des femmes » ? » in PELLUS Anne (dir), *Danse et politique : Luttes, corporéités, performativités*, (extrait de maquette), pp. 79-90.

sphère publique et politique, le contexte social de Mai 68 fait émerger de nouvelles revendications parmi les mouvements féministes, notamment celles autour de la liberté des femmes à disposer de leurs corps et à s'affranchir des normes imposées par le patriarcat. Selon Pauline Boivineau, ces deux histoires, celle de l'institutionnalisation de la danse contemporaine et celle du féminisme, ne doivent pas nécessairement être considérées comme des histoires indépendantes qui ne se croiseraient pas, mais peuvent former une histoire commune :

En France, plusieurs périodes se dégagent, marquées à la fois par l'institutionnalisation de la danse et par les problématiques sociales. Cela dit, il ne s'agit pas de croiser deux histoires parallèles mais bien d'appréhender une histoire commune, afin de définir ce que peut être une danse contemporaine féministe. Danse et conscience féministes ne cessent de croître. [...] Le féminisme de la seconde vague et la danse contemporaine engagent une réflexion sur l'émancipation du corps. L'affirmation de la disposition de soi sans contrainte est un des traits les plus importants de la décennie. Les dichotomies universalisme *vs* spécificité, théories *vs* pratiques interrogent l'intérêt des militantes féministes pour la danse puis, dans les années 1970 voire au début des années 1980, l'influence du féminisme chez les chorégraphes¹.

Si danse contemporaine et revendications féministes « engagent une réflexion sur l'émancipation du corps » en France, c'est d'abord aux États-Unis, au moment de la naissance de la *post-modern dance* nord-américaine, que des corps remettant en question la différenciation genrée du mouvement apparaissent sur les scènes chorégraphiques. Les interprètes de la danse post-moderne nord-américaine remettent en question les frontières entre l'art et la vie, ainsi que les frontières entre les arts eux-mêmes, dans un même mouvement de rejet des normes et des conventions. C'est à cette période que des formes hybrides apparaissent entre danse et performance et que, en s'inscrivant dans un courant de pensée féministe « universaliste », le travail des corps dansants tend à se « neutraliser », autrement dit à ne pas tenir compte des catégories « masculin » et « féminin » en tant que condition, auparavant jugée déterminante, de la réalisation du mouvement. En témoignent les corps des danseurs de Merce Cunningham, chorégraphe s'inscrivant dans le mouvement de la *post-modern dance* : danseurs et danseuses sont entraînés de manière indifférenciée, amenant leurs corps à développer des caractéristiques morphologiques similaires. En France, l'émergence de la danse contemporaine est marquée par la présence de nombreuses chorégraphes, danseuses, mais aussi des passeuses qui transmettent la danse. Ces femmes, par le travail spécifique de réappropriation du corps que constitue la danse contemporaine, donnent à voir des créations chorégraphiques hétérogènes qui « dessinent des constructions de rapports entre sexe et genre

1 *Ibid*, p. 79.

multiples¹ ». Cependant, comme l'indique Pauline Boivineau, rares sont les chorégraphes qui se revendiquent explicitement féministes : les femmes étant nombreuses à cette période dans le champ chorégraphique, et l'idée que la danse est un « art des femmes » étant persistante, elles ne sentent pas le besoin de lutter pour se faire une place dans un milieu où elles seraient sous-représentées. De même, peu, voire pas, de théoriciennes féministes s'intéressent à la danse comme champ d'exploration et d'expérimentation. Cette méconnaissance de l'art chorégraphique et de ses potentialités pour déjouer l'emprise du genre sur les corps peut s'expliquer également par le stéréotype de la danse en tant qu'art « féminin », mais peut-être aussi parce que la danse continue d'être plus ou moins minorée dans le système des arts. En tant qu'art corporel, la danse subit toujours l'idée de séparation entre le corps et l'esprit, entre la chair et la raison, ce qui peut – et ce n'est là qu'une hypothèse – freiner sa théorisation : comment mettre des mots sur un art non verbal ? Pourtant, si l'existence d'une danse féministe n'est pas explicitement théorisée, et si le féminisme n'est pas explicitement revendiqué par les danseuses et les chorégraphes, par le travail qu'elle conduit sur les corps, « [la] danse peut alors être considérée comme féministe sans pour autant que la conscience de cette démarche soit effective² ». En ayant comme enjeu principal de repenser le corps, la danse contemporaine permet de produire des corporités, au sens qu'en donne Michel Bernard : « [V]ision originale [du corps], à la fois plurielle, dynamique et aléatoire, comme jeu chiasmique instable de forces intensives ou de vecteurs hétérogènes³ ». Une telle définition soutient l'idée du corps « phénomène » qui ne serait plus seulement un objet subissant les constructions sociales mais un sujet qui, en brisant le dualisme préexistant entre corps et esprit, permettrait une réappropriation de « soi » en dehors de ces constructions. Si la danse contemporaine ne doit pas être essentialisée comme un art nécessairement producteur de nouvelles corporités, puisque nous avons vu précédemment qu'elle peut aussi reconduire une norme, elle peut cependant être envisagée comme une instance productrice d'« anticorps » ou de « tiers-corps » dans le sens où elle permettrait aux corps des danseurs et des danseuses de distordre les catégorisations discursives « masculin » *versus* « féminin ». C'est en cela, il nous semble, que la danse peut être féministe. Or, ces notions de « corporité », d'« anticorps », de « tiers-corps » ne sont pas sans rappeler les propriétés du *queer* : le *queer* propose de distordre le réel, de glisser de ces identités figées, de ces corps posés comme matériaux biologiques indépassables, vers des zones d'indécidables, où les frontières se brouillent. Dans la suite de son article, Pauline Boivineau retrace la manière dont les théories *queer*, venues des États-Unis avec des théoricien.nes et philosophes tels que Judith Butler, ont investi le champ chorégraphique français à partir des années 1990-2000. La conscience de la

1 *Ibid*, p. 80.

2 *Ibid*, p. 82.

3 BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Éditions du CND, 2001, p. 21.

finitude du corps, amenée par la crise du sida, se conjugue avec une crise de l'identité des artistes en danse et une crise de la représentation :

Venues des États-Unis, les théories *queer* qui se diffusent en France dans les années 2000 s'attachent à la subversion des identités sexuelles. [...] Sur le plan esthétique, la danse contemporaine française est marquée par l'influence de la performance, une certaine crise de l'identité et de la représentation. [...] Le corps - plus particulièrement la nudité - entre au cœur de la recherche des chorégraphes de manière consciente. [...] Pêle-mêle, rappelons l'apparition sur scène de corps désarticulés, médicalisés, l'exploration de la violence, du spasme, de la pulsion et de la sexualité. Quant au genre, il passe par la monstration des corps, des corps-peau, des corps-chair, sans tabou, nus ou encore travestis¹.

Ces évolutions chorégraphiques donnent lieu à des créations où la danse se déleste de son caractère spectaculaire, « divertissant », pour se diriger vers la performance. Par ces hybridations, les artistes chorégraphiques se donnent à voir sans mettre en œuvre une distanciation fictionnelle, mais pour eux-mêmes, en conduisant, simultanément à leur recherche chorégraphique, une recherche identitaire. De l'androgynie des corps dansants évoquée précédemment, les productions chorégraphiques de cette génération revendiquent le *queer* par la mise en œuvre d'une esthétique de l'outrance, du mauvais goût, caricaturale, l'intention étant de subvertir la différence des sexes et de performer les codes imposés par l'« hétérosexualité obligatoire ». Cette intention se traduit notamment par la pratique du travestissement du masculin vers le féminin, les scènes chorégraphiques s'étant progressivement « masculinisées » depuis les années 1970, les corps des danseurs se parent de chaussures à talons aiguilles, de tenues à paillettes, de perruques pour parodier les codes de la « féminité ». Les codes de la « masculinité » ne feront pas l'objet de parodies ou de caricatures, le travestissement du féminin vers le masculin étant une pratique minoritaire et très peu visibilisée sur les scènes chorégraphiques – alors qu'elles existent historiquement. Ces pratiques *queer* font l'objet de critiques de la part des militantes féministes : si s'attaquer aux stéréotypes peut permettre de les déconstruire, il faut également considérer le risque de leur reconduction. De plus, en abordant les catégories de sexe par le seul prisme de la différence, les artistes des scènes chorégraphiques *queer* ignoreraient les rapports de force et de pouvoir qu'exerce le genre sur les corps.

Nous n'irons pas plus avant dans les débats entre le *queer* et le féminisme. Nous souhaitons à présent, grâce à un regard éclairé par les enseignements théoriques que nous avons évoqués

¹ BOIVINEAU Pauline, « La danse contemporaine en France : un « espace de la cause des femmes » ? », *op.cit.*, p. 84.

jusqu'ici, nous interroger sur les créations chorégraphiques d'aujourd'hui. *Queer* comme féminisme ne sauraient être des notions figées, mais sont au contraire mouvantes, évolutives et donnent la possibilité à des nouvelles générations d'individus, d'artistes, de danseurs.es, et de chorégraphes de se les approprier, et peut-être d'en redéfinir les contours. Des scènes informelles du *voguing* et des *drag balls* aux États-Unis, le *queer* a progressivement été récupéré par la culture dominante¹ et a contribué à bousculer les codes de la représentation scénique : si le *queer* permet de redessiner les contours des corps dansants, on peut également constater – comme nous le verrons lors de l'étude de nos pièces de corpus – qu'il conduit à une intersectionnalité² entre les arts – entre danse et performance, mais aussi entre danse et théâtre – laquelle peut amener une redéfinition des relations entre artistes et spectateurs. Quant au féminisme, il s'agit d'une pensée en renouvellement constant qui se caractériserait aujourd'hui par sa « queerisation » : « [l]e renouvellement de la pensée féministe (*black feminism, queer*) est dit « post-féministe » en ce qu'il enregistre le déplacement du lieu de l'énonciation d'un sujet universel « femme » vers une multiplicité de sujets situés³ ».

Si, comme nous l'avons vu, la danse contemporaine ne peut pas être essentialisée comme un « art féministe », mais entretient avec ce mouvement de pensée des liens « en filigrane » au cours de l'histoire, ces liens sont peut-être rendus plus « visibles », plus « prégnants » par ce que nous pourrions appeler les « nouvelles esthétiques *queer* » des scènes chorégraphiques contemporaines.

1 Nous pouvons d'ailleurs nous demander dans quelle mesure nos travaux universitaires font-ils partie de cette récupération.

2 Dans son ouvrage *Sexe, genre, et sexualités*, Elsa Dorlin définit l' « intersectionnalité » comme un concept « modèle » qui permet de penser l'articulation entre les rapports de domination, plus spécifiquement ceux liés au sexe, à la race, et à la classe. Voir, DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualités*, Paris, PUF, 2008. Nous appliquons ici le concept au champ des arts de la scène pour désigner l'articulation (qui peut d'ailleurs donner lieu à des rapports de domination) entre les arts que donnent à voir les œuvres scéniques se revendiquant d'une esthétique *queer*.

3 BOIVINEAU Pauline, « La danse contemporaine en France : un « espace de la cause des femmes » ? », *op.cit.*, p. 88.

Chapitre 2 : Danse contemporaine et *praxis queer*

Après avoir rappelé les effets du genre sur les corps dansants et avoir brièvement contextualisé comment ces questions ont investi le champ chorégraphique grâce à l'intérêt des artistes, danseurs.es et chorégraphes, pour les théories féministes et *queer*, nous souhaitons revenir à nos préoccupations sur les relations entre danse et *queer* et sur les modalités selon lesquelles le *queer* se manifeste sur les scènes chorégraphiques contemporaines. Nous apporterons ici un éclairage théorique sur les « affinités » qui peuvent exister entre danse et *queer* avant de nous intéresser à des cas particuliers de *praxis queer* observés sur des scènes chorégraphiques.

Nous l'avons évoqué en introduction ainsi qu'au cours de notre premier chapitre, la danse, en permettant aux corps des danseurs et des danseuses d'explorer de nouvelles modalités d'être au monde pourrait – en dehors de toute contextualisation – être considérée comme un champ d'expérimentation privilégié du *queer*. C'est l'une des idées qu'aborde la chercheuse spécialisée en danse et politique Anne Pellus dans un article intitulé « Danse et *queer* : des affinités électives ? » :

[Q]u'est-ce qui, mieux que la danse, pourrait contribuer à déjouer ou à déconstruire les effets produits sur le sujet par l'incorporation des normes psycho-sociales ? La danse n'est-elle pas par excellence un art de la refondation du corps, qui *fait avec* le corps dans sa matérialité pour mieux ouvrir l'éventail de ses possibles ? La danse ne se caractérise-t-elle pas par sa « *dynamique de métamorphose indéfinie* » ? Ne travaille-t-elle pas justement par incorporation, ce qui passe par un travail proprioceptif sur les rythmes, les flux, les régimes tensionnels, les arrangements gravitaires, les postures, les amplitudes, susceptible de créer de nouvelles incorporités ? Plus encore, la danse n'est-elle pas, de tous les arts, celui qui propose un nouvel usage du corps et qui, par cela même, serait porteur d'un projet d'émancipation du sujet ¹ ?

Bien évidemment, comme le souligne la chercheuse dans la suite de cet article, et comme nous l'avons mentionné précédemment, si la danse semble contenir dans sa définition même les « données » nécessaires au déplacement des codes et des normes dans les corps, elle est aussi, de fait, d'autant plus exposée au risque d'emprise du pouvoir exercé par le genre sur les corps. C'est pourquoi il s'agit, quand on parle du *queer*, de ne pas nier la réalité matérielle du corps, mais de trouver les ressources pour réussir à la distordre, à la dépasser.

D'un point de vue contextuel, la danse se situe au cœur de la *praxis queer* « originelle » – au

1 PELLUS Anne, « Danse et *queer* : des affinités électives ? », in PELLUS Anne (dir), *Danse et politique : Luttes, incorporités, performativités*, (extrait de maquette), p. 133.

sens de celle qui a inspiré le théorisation du *queer*, en dehors de toute considération de l'existence du « *queer* avant le *queer* » – c'est-à-dire celle des bals travestis dans les États-Unis des années 1960-1970 en tant qu'espaces de résistance permettant aux populations marginalisées – gays, lesbiennes et trans noir.es et latinos – de s'exprimer hors du cadre imposé par la société « blanche hétéro-normée ». Ces scènes informelles sont caractérisées par la pratique du travestissement et par une gestuelle, celle *voguing*, à la fois virtuose et exubérante, en tant que réappropriation de leur corps par les danseurs.es grâce à la performance des normes et des codes d'une société qui les oppresse. L'« aura transgressive », pour reprendre le terme employé par Anne Pellus dans son article, de ces bals travestis, ou *drag balls*, traverse les frontières des *houses* – lieux et communautés au sein desquels ces performances ont lieu – pour rencontrer les artistes de la culture dominante, et notamment des artistes chorégraphiques, qui se réapproprient la théâtralité contenue dans ces pratiques en donnant à voir des créations dans lesquelles les travestissements prolifèrent au cœur d'une esthétique *camp*¹. Sans nous attarder sur ces pièces chorégraphiques qui ont formé un pan de l'histoire de la danse contemporaine – nous en avons d'ailleurs étudié une de manière approfondie lors de notre mémoire de Master 1 : *Song and Dance*, de Mark Tompkins – nous souhaiterions plutôt nous attarder sur cette théâtralité propre aux scènes du *voguing* afin d'interroger comment, lorsqu'elle est mise en œuvre sur une scène institutionnelle, elle peut donner à voir des « traversée[s] successive[s] de corporités multiples ou stratification de corporités qui créent un effet d'étrangéisation.²» Pour ce faire, nous soumettrons à une brève analyse la pièce chorégraphique *(M)IMOSA*, *Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (M)*.

1. *Voguing, Drag balls, Clubbing* : quand les scènes informelles rencontrent les scènes contemporaines dans *(M)IMOSA*

N'ayant pas eu l'opportunité d'assister à une représentation, nous effectuerons notre analyse de cette pièce à partir d'une captation, en ayant conscience de la modalité de réception spécifique amenée par le visionnage sur écran.

(M)IMOSA est un spectacle créé en 2011 à New-York à partir de la mise en commun des répertoires respectifs de quatre danseur.ses et chorégraphes : Trajal Harrell, danseur afro-américain qui explore le vocabulaire chorégraphique du *voguing* pour le confronter à celui de la danse contemporaine dans ces créations ; Marlène Monteiro Freitas, danseuse cap-verdienne qui explore

1 Le *camp*, théorisé notamment par Susan Sontag, peut être considéré comme une « sous catégorie » du *queer* en tant qu'esthétique reposant sur l'exagération, l'outrance, voire le mauvais goût, dont l'intention serait l'affirmation et la revendication d'une sexualité autre que l'hétérosexualité obligatoire.

2 *Ibid*, p. 136.

des corporéités hybrides, inclassables ; le duo François Chaignaud et Cecilia Bengolea dont les créations sont souvent qualifiées de « transgressives » puisqu'elles explorent « l'impensé sexuel de la danse¹ ». Comme un sous-titre, la trame du spectacle est donnée par la question suivante : « Que se serait-il passé en 1963, à New-York, si une figure de la scène *voguing* de Harlem était descendue jusqu'à Downtown pour danser aux côtés des pionniers de la *postmodern dance* ?² » En posant cette question en tant que « fil conducteur » de la pièce, les artistes introduisent une première dimension théâtrale avant même le début du spectacle. Ainsi les artistes nous proposent d'entrer avec eux dans une histoire, dans une fiction, celle de cette figure du *voguing* qui vient danser parmi les danseurs.es et chorégraphes de la *postmodern dance*. Cette figure, c'est Mimosa Ferrara, et les interprètes du spectacle enchaînent les solos et s'« affrontent » entre eux pour revendiquer son identité, pour nous convaincre que chacun d'entre eux est « la vraie » Mimosa. On assiste donc à une lutte pour l'identité, pour l'authenticité, pourtant caractérisée par la mise en œuvre d'une grande artificialité. Sur le mode du défilé, en référence aux *battle* qui rythment le déroulement des bals travestis, chacun des danseurs conjugue une gestuelle « hybride » – entre *voguing*, danse de *club*, danse contemporaine, classique, ou encore danse orientale –, caractérisée par une grande physicalité, à la mise en œuvre de costumes et d'accessoires qui opèrent des glissements entre travestissement de genre, caricature, étrangeté, ou encore « cyborg³ ». Ces enchaînements de performances physiques se déroulent dans une articulation que l'on pourrait qualifier de « brouillonne », on comprend qu'il s'agit évidemment d'une illusion et que cette liberté d'enchaînements et de successions de tableaux fait directement référence aux pratiques de la *postmodern dance*, où libre cours était donné à l'improvisation. (*M*)*IMOSA* mêle donc théâtralité, corporéités exubérantes grâce auxquelles les artistes donnent à voir des fictions d'eux-mêmes, et caractéristiques de la *postmodern dance* qui, elle, rejetait la théâtralité et donnait à voir une androgynie des corps dansants. Que fait le *voguing*, en tant que praxis *queer*, à la danse postmoderne, et inversement ? Comment, dans (*M*)*IMOSA*, cette succession de solos donne à voir cette « traversée successive de corporéités multiples » ? Enfin, en quoi ce spectacle contribue-t-il, ou non, à redessiner les contours des esthétiques *queer* sur les scènes chorégraphiques ?

Le spectacle débute avec l'apparition de Marlène Monteiro Freitas, seulement vêtue d'un collant noir et de bottines noires, le torse nu, ses longs cheveux noirs détachés. Sur un air de musique qui semble être celui d'un xylophone, la danseuse entame une chorégraphie

1 VILLEMUR Frédérique, « (*M*)*imosa* : une traversée du voguing en version M », *Agôn* [En ligne], Critiques, Saison 2013-2014, mis à jour le : 08/12/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2714>.

2 Dossier de presse Montpellier Danse, Agora, Cité internationale de la danse, saison 2012-2013, p. 54, in, *Ibid.*

3 Voir HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, 2007.

« spasmodique », dans laquelle chacun de ses membres, jusqu'à la moindre extrémité, allant même jusqu'à la pointe de ses cheveux, est secoué de micro-mouvements. Comme en transe, elle parcourt l'espace scénique en adressant aux spectateurs des grimaces, la mobilité de son visage faisant écho à celle de son corps. Par la grimace, Marlène Monteiro Freitas convoque l'imaginaire du clown et amène une étrangeté dans l'expressivité de son visage qui dénote dans un paysage chorégraphique contemporain où la neutralité du visage fait aujourd'hui figure de norme. L'expressivité du visage est également une des caractéristique de la théâtralité du *voguing*, la caricature de la société blanche hétéro-normée ne passant pas seulement par des jeux de travestissement mais aussi par l'accentuation de normes comportementales inscrites dans le corps même, la tête et le visage en étant une partie. Ainsi, sans mettre son corps en jeu avec l'extravagance d'un costume, la neutralité du collant noir faisant plutôt penser aux tenues que l'on rencontre sur les corps des danseurs contemporains, Marlene Monteiro Freitas produit une première corporéité « étrange » dans ce spectacle par la conjugaison des spasmes de son corps et de la déformation faciale qu'elle met en œuvre.

La suite du spectacle est caractérisée par le passage brutal, hétérogène, de la danse au chant avec l'arrivée de Trajal Harrell sur scène, dans une tenue qui pourrait être qualifiée de « classique », dans le sens de conforme aux codes vestimentaires hétéro-normés. Il se présente à nous comme étant Mimosa : « *Welcome, I'm Mimosa Ferrara* », et entame une chanson populaire aux airs mélancoliques. Il est interrompu par François Chaignaud, interprétant une « diva » opératique, vêtu d'une longue robe de satin, une fausse fourrure sur les épaules, les cheveux relevés en chignon et les doigts recouverts de bagues imposantes. Comme l'indique Anne Pellus, les pièces chorégraphiques mettant en œuvre une esthétique *queer* donnent une place importante à la musique et au chant :

Aussi la musique, en particulier la chanson, tient-elle une place importante dans ces propositions scéniques, soit comme mode de convocation de la culture populaire (musiques urbaines, « tubes », « vieux airs », etc.), soit comme facteur d'hétérogénéité formelle [...], soit encore comme modalité d'expérimentation de corporéités fictionnelles hétérogènes participant de la performativité *queer*¹.

Si, à cet instant du spectacle, le passage de la danse au chant agit bel et bien comme un « facteur d'hétérogénéité formelle », l'apparition de François Chaignaud chantant un air d'opéra, travesti en chanteuse lyrique rentre dans cette « expérimentation de corporéités fictionnelles hétérogènes participant de la performativité *queer* ». En effet, l'opéra, dans l'imaginaire collectif, est un art appartenant à la culture savante, élitiste dans le sens où il serait réservé à une catégorie de personnes possédant le « bagage » culturel nécessaire à l'appréciation de cet art. Or, il est aisément imaginable

1 PELLUS Anne, « Danse et *queer* : des affinités électives ? », *in, op.cit.* p. 136.

qu'en 1963 à New-York, cette population considérée comme une « élite » soit celle des milieux blancs et hétérosexuels. Ainsi, en amenant cette corporéité de « diva » lyrique dans le cadre d'un travestissement du masculin au féminin et sur une scène mêlant pratique du *voguing* et danse postmoderne, François Chaignaud s'empare des stéréotypes de cette culture savante pour les confronter à ce qui était considéré comme une « sous-culture », celle des communautés LGBT afro-américaines et latino.

Le « défilé » d'artistes se poursuit avec l'entrée en scène de Cecilia Bengolea, recouverte des pieds à la tête d'un zentaï couleur chair, chaussée de pointes de danse classique complétées par des postiches de talons aiguilles rouges, coiffée d'un bob, un pénis en érection se distinguant au niveau son entre-jambe. La danseuse arrive sur scène en silence, faisant uniquement entendre le son des pointes et des talons sur le sol, en pont arrière, comme un.e contorsionniste. Ici, la danseuse, par la conjugaison de son costume et de sa démarche, donne à voir une corporéité hors-norme : d'une part, la marche à « quatre pattes » « renversée » amène l'idée d'une créature à l'animalité inquiétante, le zentaï, en tant que seconde peau, faisant figure de cocon, de chrysalide dont un « monstre » pourrait sortir. D'autre part, le caractère « érectile » de cette corporéité, amené par le pénis ainsi que les pointes accompagnées des talons postiches, apparaît comme un détournement de la verticalité obligatoire des corps des danseurs.es classiques, et produit aussi, bien sûr, un trouble des attributs genrés qui contribue à l'inclassabilité de cette corporéité. Enfin, la conjugaison du zentaï, qui n'est pas sans rappeler les académiques des danseurs postmoderne, des pointes de danse classique, et du bob, accessoire fréquemment porté par les chanteurs et danseurs hip-hop, permet à Cecilia Bengolea d'illustrer sur un même corps trois répertoires chorégraphiques distincts.

Le chant est à nouveau convoqué, maintenant l'hétérogénéité de ce spectacle, lorsque Cecilia Bengolea se redresse, micro à la main, et chante sur des airs de hip-hop et de musique indienne. Elle est rejointe par Marlène Monteiro Freitas, dans la même tenue qu'au début du spectacle, sauf qu'une barbe est dessinée sur son visage. À partir de cette instant, le rythme d'enchaînement des solos et « défilés » s'accélère : on assiste à la seconde apparition de François Chaignaud, en string, des faux seins collés sur la poitrine, chaussé de talons aiguilles, une plume dans les cheveux. Ici, le danseur adopte la démarche caractéristique du défilé de mode et adopte des poses ayant pour but de mettre en valeur la musculature du corps, telles celles des mannequins de magazine. On comprend que François Chaignaud s'inspire directement du *voguing* dans ce passage, le nom de cette pratique venant du magazine de mode *Vogue* dans lequel les individus des communautés afro-américaines et latino LGBT n'avaient pas le droit à la représentation. S'ensuit un solo de Trajal Harrell pendant lequel le danseur donne à voir des mouvements propres au hip-hop, au *voguing*, et aux danses orientales. Il est à noter que le danseur n'est pas travesti au cours de cette chorégraphie, il est

d'ailleurs dans la même tenue que celle portée en début de spectacle. Par ce choix esthétique, Trajal Harrell nous montre que la théâtralité des corps dansants du *voguing* ne réside pas seulement dans des jeux de travestissement et que le geste dansé peut en lui-même parodier et subvertir les codes de cette société blanche hétéro-normée que le *voguing* tend à performer. Harrell est ensuite rejoint par Marlène Monteiro Freitas, puis progressivement par les deux autres danseurs pour poursuivre le spectacle sur un mode de *battle* entre moments dansés, chantés, ou encore récits délivrés au micro. Il ne nous serait pas possible de continuer dans une description et une analyse des effets de chacune des corporités qui apparaissent dans la suite du spectacle, tant l'hétérogénéité de la pièce est portée à son paroxysme, amenant chaque corporité à se diffracter dans les instants qui suivent son apparition. Ainsi François Chaignaud interprète-t-il une partition de danse classique sur des rythmes de *dance-hall*. Marlène Monteiro Freitas s'adresse directement à nous, dans une tenue violette à l'esthétique *kitsch*, et nous délivre un manifeste pour l'indifférenciation entre les genres : « *No boy, no girl, just purple. No pink, no blue, just purple.* » Pendant ce temps, Cécilia Bengolea défile en parcourant latéralement le devant de la scène, vêtue d'un *sweat* à capuche, levant au dessus de sa tête des numéros de magazine de mode, comme s'il s'agissait de scores d'un match de boxe ou de catch. La danseuse ôte ensuite son *sweat* pour apparaître en short et brassière, des chaussures à talons et à lacets lui montant jusqu'aux cuisses. Les quatre danseurs se retrouvent alors sur scène, la lumière s'éteint, et par un procédé de phosphorescence, des corps-machine, ou « cyborgs », nous sont donnés à voir. Le spectacle s'achève sur l'interprétation par Marlène Monteiro Freitas de *Prince*, figure emblématique de la scène rock caractérisée par son androgynie.

Dans *(M)IMOSA*, les quatre concepteurs et interprètes réussissent à mêler la théâtralité et l'exubérance du *voguing* à la « *doxa* anti-fictionnelle ¹ » – qui prévaut aujourd'hui sur les scènes chorégraphiques – dont les prémisses sont apparues avec les danseurs et chorégraphes de la *postmodern dance*. Si la trame narrative énoncée en début de spectacle est peu à peu distordue, effacée, réécrite, elle permet à chacun des danseur.ses, dans cette quête d'identité de Mimosa Ferrara, de jouer et de donner à voir des fictions d'eux-mêmes. En mettant en œuvre ces fictions dans le cadre d'une scène chorégraphique contemporaine, Trajal Harrell, Marlène Monteiro Freitas, François Chaignaud, et Cecilia Bengolea travaillent sur l'impureté des corps, sur cette recherche sans cesse renouvelée du « corps de rêve », non pas au sens de celui que les industries de la société blanche et hétéro-normée imposent, mais, au contraire, celui auquel elles ne donnent pas le droit à la représentation.

1 *Ibid.*

Nous avons vu avec cette courte analyse de *(M)IMOSA* comment la pratique et les caractéristiques du *voguing* pouvaient être investies sur une scène contemporaine sans reposer uniquement sur des jeux de travestissement de genre, et ainsi donner à voir des corporéités fictionnelles jouant sur l'étrangeté, l'inclassabilité. À présent nous allons nous attarder sur une autre caractéristique des scènes chorégraphiques souhaitant expérimenter une esthétique *queer*, à savoir l'influence de la performance. Nous l'avons vu précédemment, la postmodernité en danse conduit l'art chorégraphique à se tourner vers les arts plastiques, et notamment la performance afin de brouiller les frontières entre l'art et la vie, et ce en s'extrayant le plus possible de toute forme de fictionnalisation. Si cette « *doxa* anti-fictionnelle » mériterait aujourd'hui d'être interrogée, nous souhaitons tout d'abord nous intéresser à ce que nous considérons comme une autre caractéristique des scènes chorégraphiques contemporaines : la réhabilitation du geste quotidien sur scène et comment son détournement, dans et par la danse, peut amener un trouble dans la représentation scénique. Ainsi, après avoir rappelé brièvement en quoi l'investissement chorégraphique de la quotidienneté s'inscrit dans une contemporanéité de la danse, nous interrogerons la potentialité *queer* de cette même quotidienneté par l'analyse des relations à l'œuvre entre corps dansant et objets du quotidien dans la pièce *Bunny*, de Luke George et Daniel Kok.

2. La quotidienneté en danse contemporaine : détournements d'objets du quotidien dans *Bunny*

Si la danse peut être qualifiée comme un « art du mouvement », elle ne peut pas être considérée comme un art de « tout mouvement ». En effet, comme nous le rappelle Laurence Louppe dans sa *Poétique de la danse contemporaine*, la danse, historiquement, et notamment si l'on se reporte à la danse classique, est caractérisée par un répertoire précis de mouvements dont l'enchaînement permet l'accès à l'« appellation » danse :

La danse en effet est un art, qui traditionnellement a consisté à sélectionner sur la masse des possibilités motrices un certain nombre de figures autorisées. Contrairement à une vision répandue de la danse comme art impliquant plus de mouvement que les actes de la vie quotidienne, la danse, selon les lois de la tradition est au contraire un art de la soustraction qui offre « un éventail restrictif des motifs autorisés »¹.

En effet, selon une vision occidentale de l'art, et plus précisément de la danse, antérieure à la modernité et à la postmodernité, le geste quotidien n'a pas sa place dans la représentation, il doit

1 LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 111.

même être effacé, invisibilisé, pour que les corps qui sont donnés à voir sur scène correspondent à cette vision glorieuse de l'art chorégraphique : des corps à la fois forts et légers, beaux, comme affranchis du poids et de la laideur de la vie quotidienne. Ainsi, les mouvements du quotidien se situent du côté du « disgracieux », de l' « impur », et n'entrent pas dans la catégorie de ces « figures autorisées » que peuvent être l'arabesque ou le tour en-dedans. Toutefois, si l'on parle de figures caractéristiques de la danse classique, telles que celles citées précédemment, le terme « soustraction » employé par Laurence Louppe pour caractériser le répertoire des mouvements autorisés en danse pourrait être interrogé dans le sens où la même « arabesque », ou le même « tour en-dedans », auraient peu de chances d'être effectués parmi les gestes de la vie quotidienne. Ainsi, si la danse n'autorise pas une gamme de mouvements plus large que ceux « de la vie de tous les jours », nous pourrions dire qu'elle a tout de même participé à la création de mouvements autres, permettant de nouvelles manières aux corps dansants d'être au monde.

Quant à la présence d'objets du quotidien sur les scènes antérieures à la danse moderne et à la danse contemporaine que sont les ballets classiques, nous pouvons la considérer comme une impensable représentation physique et matérielle de tout ce qui ne relève pas de l' « Art » dans son acception courante, de l'Antiquité jusqu'à la naissance, au XX^e siècle, de ce que l'on rassemble sous l'appellation « art contemporain ». C'est d'ailleurs dans le domaine des arts plastiques, en premier lieu, que les objets du quotidien vont être transformés en objets d'art, notamment avec les *ready-made* de Marcel Duchamp, le plus célèbre étant l'urinoir renversé, *Fontaine* (1917), en correspondance avec une remise en question la notion d'oeuvre d'art et un effacement des frontières entre l'art et la vie courante. En danse, l'inspiration du mouvement *Fluxus*¹ conduit l'art chorégraphique à se penser par rapport aux autres arts vivants, comme le théâtre et la musique, et à décloisonner les frontières entre ces arts pour créer des œuvres hybrides qui tentent de faire dialoguer les arts entre eux. L'inspiration *Fluxus* conjuguée aux liens qui se créent entre la danse et les arts plastiques, notamment par l'avènement de la performance, fait advenir des formes chorégraphiques plastiques qui vont être catégorisées sous l'appellation journalistique « non-danse » :

La danse n'est plus exclusivement une entreprise de projection et de dépense dynamique et généreuse, sur-valorisant une image corporelle expressive. La danse est d'abord une forme de présence dans un espace-temps défini. Cette présence au travers du corps, le médium le plus direct et immédiat, est en soi productrice de

1 Le mouvement *Fluxus* est inspiré par le Dadaïsme en arts plastiques et se propose de remettre en question les frontières entre les arts, ainsi que celles entre l'art et la vie. À l'instar du Dadaïsme, le *Fluxus* se revendique comme un mouvement artistique politique. Nous précisons que les éléments suivants, ainsi que les réflexions sur les liens entre la danse et le *Fluxus* viennent du séminaire *La danse, entre les arts ?* mené par Anne Pellus au cours de notre année de master 1.

sens et d'émotion. Le mouvement avec ses modulations, n'est est qu'une variation¹.

Cette définition de la « non-danse » permet de remettre en question l'impératif de la présence du corps en tant que médium indispensable à la production du mouvement. Si le mouvement peut être une « variation » du corps, ce mouvement peut être produit par un corps autre que le corps humain et produire une « présence » qui en serait une émanation. Nous pouvons notamment penser ici à la pièce *100% polyester* de Christian Rizzo, dans laquelle deux robes suspendues, attachées entre elles par les manches, tournent sur elles-mêmes à l'aide d'un mouvement produit par des ventilateurs dans une ambiance apocalyptique. Ici la danse s'hybride avec l'installation et les corps sont suggérés par les robes qui tournent en « se tenant par la main », ce qui peut faire référence aux danses sociales, mais surtout le mouvement de tournoiement des robes n'est pas le résultat d'une production d'un corps fait de chair et de sang, mais d'objets du quotidien, en l'occurrence de ventilateurs. Christian Rizzo détourne donc le ventilateur de son usage usuel pour en faire un objet producteur d'un mouvement dansant, on peut alors penser que, par ce détournement, le ventilateur passe d'objet – chose inanimée qui subit l'action humaine – à sujet – initiateur d'une mise en mouvement d'autres objets, les robes, qui ne serait pas possible sans sa présence. Par ce procédé, les ventilateurs présents dans cette représentation peuvent évoquer des « mini robots », des corps-machines qui auraient leur volonté propre sur scène et ainsi incarner une possible manifestation du *queer* sur une scène chorégraphique. En effet, en conférant la propriété du mouvement dansant à un objet du quotidien, Christian Rizzo ébranle la certitude selon laquelle la danse ne peut être produite que par un corps humain. De plus, en faisant des robes des « émanations » de corps dont le tournoiement est soumis au souffle des ventilateurs, le chorégraphe renverse l'ordre et la hiérarchie existants entre corps actif et objet passif : le corps dansant devient gazeux et subit la volonté de l'objet dont il est dépendant. Si la potentialité *queer* de ce dispositif nous semble résider dans l'absence de corps humain sur scène², qu'en est-il quand les corps dansants détournent et agissent sur des objets de la vie courante dans le cadre d'une représentation scénique ? Comment la danse peut-elle détourner le rapport ordinaire à l'objet quotidien et le « queeriser » ? Inversement, comment le rapport à l'objet peut-il faire naître un trouble dans le mouvement lui-même ? Ce sont autant de questions que nous souhaitons poser à propos de la pièce *Bunny*, de Luke George et Daniel Kok, à laquelle nous avons assisté en septembre 2019 au Théâtre de la Cité à Toulouse.

1 Médiation du Centre Pompidou, Paris, 2004.

2 Comme l'indique Muriel Plana dans son introduction générale à l'ouvrage *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts*, différentes tendances à la « queerisation » existent, certaines formes tendant à l'indétermination, à l'« Informe », et d'autres, au contraire, tendant au monstrueux, au « Difforme », PLANA Muriel, introduction à *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, op.cit., p. 15. Ici, en mettant en scène un trouble produit par l'absence de corps, Christian Rizzo semble se situer dans la ligne de l'« Informe ».

Comme nous l'avons mentionné lors de notre introduction, *Bunny* est un spectacle à la lisière entre chorégraphie et performance, créé en 2016 en Australie. À travers cette pièce, les deux danseurs, Luke George et Daniel Kok, souhaitent expérimenter sur la question du désir avec le public grâce à la pratique du *bondage*. Ce lien entre les danseurs et les spectateurs sera tissé de multiples façons, sur lesquelles nous reviendrons au cours de nos analyses, cependant nous choisissons ici de nous attarder sur un autre type de relation à l'œuvre dans ce spectacle : celle entre corps dansant et objets, qui d'ailleurs, comme nous le verrons plus tard, peut constituer une forme de lien avec les spectateurs par effet kinesthésique. En effet, nous pouvons observer, disséminés sur l'espace scénique, plusieurs objets ligotés de cordes tantôt roses, jaunes ou bleu, tels que des coussins, un aspirateur, un ventilateur, un poste CD, une table en plastique, ou encore un pylône de chantier, avec lesquels Daniel Kok va entrer en relation tout au long du spectacle. Nous souhaitons soumettre l'analyse cette relation entre le corps du danseur et ces différents objets afin d'interroger la dimension *queer* de l'érotisation produite respectivement par l'habillage de cordes dont sont parés les coussins et autres aspirateurs présents sur scène, et par la relation intime que Daniel Kok engage avec chacun d'entre eux.

À l'instar de Luke George qui noue une relation avec des membres du public par le corps, par la parole et bien sûr par le jeu des cordes, Daniel circule d'objet en objet pendant la première partie du spectacle par une danse lente, très proche du sol, presque rampante. Contrairement aux spectateurs auxquels Luke propose tour à tour d'être ligotés ou de le ligoter lui, les objets vers lesquels Daniel engage un contact sont déjà couverts de nœuds de *shibari*¹, habillage qui leur confère un pouvoir d'attraction érotique auquel le corps et la danse de Daniel paraissent entièrement soumis. Cette tension érotique entre corps dansant et objets vient, selon nous, de plusieurs facteurs : d'une part le silence qui caractérise en grande partie la première moitié du spectacle nous permet de percevoir les sons produits par le corps de Daniel – son souffle, très lent et presque imperceptible, mais également le frottement, les frictions entre son corps et le sol, ainsi que les bruits produits par le contact du corps avec l'objet –, d'autre part, l'extrême lenteur des gestes du danseur nous fait ressentir, par effet kinesthésique, la très grande tension qui règne dans chaque fibre de son corps comme si, à la manière d'un aimant, l'objet attirait autant que repoussait le corps du danseur. Enfin, l'habillage des objets par les différents nœuds de cordes transforme ces derniers à la fois en objet de désir et en sujet désirant : « Placer une corde autour ou sur un corps l'embellit et l'orne. Lorsque le sujet est ligoté, il se transforme en objet. L'inverse est également vrai. Malgré son immobilité, un objet lié (ex : une chaise, un aspirateur, un arbre) est doté d'un sentiment de subjectivité. L'action de ligoter ou d'être ligoté peut être considérée comme un processus de transformation, de l'état de sujet

1 Terme japonais pour désigner les nœuds caractéristiques du *bondage*.

à objet¹». Ces mots de Daniel Kok étayent notre idée selon laquelle, comme nous l'évoquions plus haut à propos de la pièce *100% polyester*, il y aurait également un détournement du quotidien à l'œuvre dans *Bunny*, et que ce même détournement entraînerait un renversement de la verticalité agissante entre « sujet » et « objet ». Ce détournement réside, d'une part, dans le contexte dans lequel ces différents objets sont amenés – ils ont été sortis du cadre de leur usage quotidien pour être placés sur la scène d'un spectacle, ce qui peut opérer une première transformation : alors qu'ils étaient originellement des objets banals, ils sont devenus des objets d'art sur lesquels l'attention d'un public va se concentrer – d'autre part, comme le mentionne Daniel dans le *Carnet de nœuds*, ces objets ne sont pas exposés sur scène à leur état « naturel », ils ont été transformés, nous pourrions dire costumés, voire travestis, par les nœuds de cordes qui les recouvrent. On peut alors penser que ce travestissement amène un trouble dans la nature même de l'objet : un aspirateur habillé de cordes jaunes fluo, placé sur un tapis de scène et sous la lumière de néons colorés devient une créature dans laquelle réside une forme d'étrangeté et qui peut susciter en nous, sujets accoutumés à notre domination sur les objets, la crainte de la relation nouvelle que nous engageons avec lui. Enfin, la relation spécifique, érotique et sensuelle, qui est mise à l'œuvre entre le corps dansant de Daniel et chacun de ces objets participe au renversement évoqué plus haut – comme nous l'avons décrit précédemment, la soumission traduite par les mouvements de Daniel dirigés vers les objets semble indiquer une inversion des rapports de domination entre « sujet » et « objet » : le corps de Daniel serait devenu objet, soumis à l'attraction érotique des objets, devenus « sujets ». Chacun de ces facteurs de détournement/renversement ne doit pas être pris séparément mais considéré comme en relation les uns avec les autres pour former un « tout » caractérisant le rapport entre corps dansant et objet et son potentiel *queer*. C'est à ce propos que Laurence Louppe évoque la spécificité des liens entre objets et mouvements, ou gestes dansés :

L'objet [...] se fait soutien, pivot, lit de torture ou de désir, alcôve, refuge ou prison, selon que le corps s'en serve comme appui, comme tremplin, comme entrave. Ou plus souvent encore comme « objet » au sens absolu d'objet d'amour, avec tout le jeu ambigu des relations transitionnelles qui s'y rapportent. [...] Et parce que l'objet est en fait un réveilleur de gestes qui contient en soi [...] toute la gestuelle latente à laquelle sa fabrication et sa manipulation donne lieu, tout rapport du corps à la matière est une danse infinie dont la chorégraphie est aussi ancienne que le monde. Il ne s'agit pas, sur la scène de la danse, de mimer de façon naturaliste le rapport aux objets, même lorsque ceux-ci en dehors de toute construction symbolique, sont prélevés dans le quotidien. On sait qu'il suffit de varier les composantes du mouvement : le temps de leur déroulement, l'amplitude de leur parcours spatial, l'intensité du tonus, pour qu'un rapport à l'objet ordinaire [...] prenne une dimension tout à fait autre qui n'appartienne plus au contexte habituel, qui dénature et le geste, et

1 Extrait du *Carnet de nœuds* distribué aux spectateurs lors de l'entrée dans la salle, p.7.

l'objet auquel s'applique ce geste¹.

Dans *Bunny*, la relation entre corps dansant et objets, caractérisée par un ensemble d'éléments esthétiques mentionnés précédemment (qui ne sauraient être extérieurs à cette même relation mais au, contraire, la conditionnent) peut être qualifiée par plusieurs termes utilisés par Laurence Louppe. En effet, la tension érotique éprouvée par le corps de Daniel lors de son « chemin » vers chaque objet fait de ce dernier un « objet d'amour » aussi bien qu'un « lit de torture ou de désir ». De plus, il y a bien, dans la danse que Daniel engage vers et avec chacun des objets présents sur scène, une variation des « composantes du mouvement » « qui dénature et le geste, et l'objet auquel s'applique ce geste ».

Nous nous sommes attardée précédemment sur les effets produits par les objets et leur détournement par le « costume » de cordes, et notamment sur les effets de ce détournement sur le corps et la danse de Daniel, nous souhaiterions maintenant soumettre à l'analyse les effets produits par les mouvements spécifiques de la danse de Daniel sur les objets, et par extension sur le spectateur. Comme nous l'avons mentionné plus haut, la danse de Daniel est caractérisée par une extrême lenteur, par une adhésion du corps au sol, ainsi que par une fluidité des mouvements malgré leur lenteur – à aucun moment le mouvement n'est « haché » ou ne s'arrête, le corps de Daniel est investi dans une danse ininterrompue et chaque partie du corps est en mouvement, même imperceptible. En se mouvant à même le sol, le corps de Daniel abandonne la verticalité propre au corps humain pour se retrouver au même niveau que les objets disposés sur le sol. Si, par la lenteur et la reptation, la danse mise en œuvre par le corps de l'artiste – conjuguée à l'ambiguïté produite par les cordes – semble conférer un pouvoir d'attraction érotique aux objets, on pourrait également penser qu'elle instaure un rapport égalitaire entre corps dansant et objets, et par extension entre artiste et spectateur. En effet, en abandonnant la position « debout » et son caractère généralement surplombant sur les objets, on peut penser que le corps de Daniel se place à un niveau de vulnérabilité égal à celui des objets, rivés au sol par l'effet de leur poids et condamnés à l'immobilité. Or, en tant que spectateurs, subissant ou agissant dans le processus de ligotage de nous-mêmes, d'autres membres du public ou des artistes, une forme d'empathie kinesthésique est à l'œuvre entre notre propre corps et ces objets enserrés de nœuds de cordes. Ainsi, par un procédé d'identification entre spectateurs et objets, la danse de Daniel n'est pas uniquement dirigée vers les objets présents sur scène en tant qu'objets/sujets de désir, mais également vers nous, spectateurs, afin de faire circuler cette relation désirante entre artiste et public, et peut-être renverser une forme de hiérarchie existante entre le danseur et le spectateur.

1 LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 299-300.

Nous terminerons cette analyse en nous intéressant plus spécifiquement sur les instants de contact entre le corps de Daniel et chacun des objets afin de déterminer si ce toucher, en tant qu'aboutissement du chemin dansant parcouru par le corps de l'artiste, s'inscrit dans une continuité de ce détournement et de ce renversement que nous avons évoqués précédemment, ou si la manipulation humaine révèle une domination, presque inévitable, du corps humain sur l'objet inanimé. Le pouvoir d'attraction de chaque objet semble, effectivement, arriver à son terme par le biais du contact avec le corps de Daniel, et ce même contact, tel qu'il est exercé, peut être perçu de différentes manières. D'une part, en restant au sol dans une danse lente et sensuelle, Daniel perpétue cette idée de « dénaturer le geste, et l'objet auquel s'applique ce geste » à laquelle nous faisons référence plus tôt. En effet, plus qu'une danse, Daniel Kok nous paraît engager un véritable rapport amoureux avec chaque objet, ce dernier étant alors, à nouveau, sorti de son contexte et de son usage quotidien pour devenir le partenaire de Daniel. D'autre part, malgré la « tendresse » que Daniel manifeste à l'égard de chacun de ces objets, l'immobilité réelle et effective des objets au cours de ce contact les rend alors à nouveau soumis à la manipulation humaine, et donc à une érotisation mise en œuvre malgré eux. Si, à l'instant du toucher entre le corps du danseur et les objets, on peut dire que certains de ces derniers s'animent – le ventilateur se met en marche, tout comme l'aspirateur, ou le poste radio qui se met à diffuser un grésillement – cette animation reste le résultat d'une action humaine, et ces objets « vibrants », « soufflants », « grésillants » peuvent alors s'apparenter à des *sextoys* qui ne seraient activés que dans le but de satisfaire un plaisir humain. Alors les cordes pourraient être perçues autrement, non comme costume au pouvoir érotisant, mais comme une armure permettant de faire contrepoids avec l'impossible résistance de l'objet face à la domination humaine.

Ces derniers éléments de notre analyse nous permettent d'amorcer une réflexion que nous mènerons plus tard dans cette étude, à savoir celle de la soumission et de la domination dans les rapports amoureux et plus spécifiquement dans les pratiques sexuelles, et ce que ces postures – soumis.e ou dominant.e – impliquent en termes de rapports de force induits par le genre, mais également de rapports de force dans les corps mêmes des individus, et comment, par un renversement de ces mêmes postures, leur représentation peut participer à leur « brouillage ». Il nous a semblé que ce « brouillage » était d'ores et déjà à l'œuvre dans la relation particulière que Daniel Kok a créée avec les objets présents sur scène et que, pour cela, cette relation peut être qualifiée de *queer* dans le sens où l'esthétique qui la caractérise – le rapport corps dansant-objet, l'habillage de cordes, la temporalité ainsi que la spatialité – concourt, comme nous avons tenté de le montrer, à un renversement des rapports de domination entre « objet subissant » et « sujet agissant », même si le

caractère indépassable de l'immobilité de l'objet peut constituer une limite à ce renversement.

Dans cette première partie, nous avons pu dresser plusieurs constats et formuler plusieurs hypothèses quant aux rapports existants entre danse et genre, danse et féminisme, danse et *queer*. Bien que les études particulières de praxis *queer* sur des scènes contemporaines que nous avons menées montrent une capacité de la danse à proposer des corporités qui permettent de dépasser les identités assignées, les interrogations demeurent sur les modalités à mettre en œuvre pour déjouer le genre dans les corps dansants. En effet, l'historicité de l'existence d'une idéologie du genre en danse en fait une catégorie solidement ancrée dans les corps et aisément reconductible par les phénomènes de socialisation et d'apprentissage par corps de la danse. L'avènement de la danse contemporaine apparaît comme une alternative aux corps contraints de la danse classique et semble ouvrir un véritable espace de réflexion et de résistance possible à l'emprise du genre sur les corps dansants. Pourtant, autant l'apprentissage que les créations de danse contemporaine donnent à voir des mouvements différenciés, obéissant, dans la continuité de la danse classique, à la binarité imposée par le genre. Le *queer*, en tant qu'esthétique porteuse de revendications politiques, investit les scènes de danse contemporaine à partir des années 1990 et est revendiquée par ses acteurs par la pratique du travestissement, en tant que pratique scénique subversive. Nous avons pu voir également que la « queerisation » des créations chorégraphiques passe par la mise en œuvre d'une hybridité formelle, notamment entre danse et performance, mais aussi par l'investissement de la théâtralité.

« [U]n des effets majeurs de la *queerisation* des formes chorégraphiques est de donner naissance à des créatures hybrides au sein de formes indécidables¹ », telle est l'hypothèse qui nous amène à interroger trois pièces chorégraphiques de la dernière décennie. Nous souhaitons à présent soumettre à des analyses approfondies les pièces qui constituent notre corpus par les prismes respectifs de la culture populaire, du costume et de l'hybridité, en tant que caractéristiques communes que nous avons identifiées dans les spectacles *Bunny*, *Terror Australis*, et *Romances Inciertos*. En interrogeant ces mêmes caractéristiques sous l'angle de la relation *queer* qu'elles peuvent entretenir avec le corps dansant, nous verrons comment ce dernier peut devenir un lieu de résistance aux identités assignées par le genre.

1 PELLUS Anne, « Danse et *queer* : des affinités électives ? », *in, op.cit.* p. 137.

**Partie II : Les scènes chorégraphiques contemporaines à
l'épreuve du *queer***

Chapitre 1 : De la « queerité » de la relation entre danse et culture(s) populaire(s)

Avant de nous engager dans un examen spécifique d'une possible relation *queer* entre danse et culture(s) populaire(s), il nous apparaît nécessaire et fondamental de nous attarder sur cette notion de « culture populaire », de préciser ce que nous entendons ici par ces termes, et d'expliquer en quoi interroger la relation entre danse et culture populaire est une démarche pertinente pour notre recherche.

En tant que non spécialiste des *cultural studies*, nous précisons que les réflexions théoriques qui vont suivre se fondent sur l'article de Keivan Djavadzadeh, consacré à l'historicisation de la « culture populaire » et du champ d'exploration que cette dernière a constitué pour les études féministes et *queer(s)*, dans l'ouvrage collectif *Encyclopédie critique du genre*¹, et ne sauraient être un développement suffisamment long et riche quant aux nombreux apports existants sur ce concept de « culture populaire ».

Dans l'imaginaire collectif, et plus spécifiquement en France du fait de l'héritage bourdieusien, la culture populaire est, aujourd'hui encore, majoritairement et négativement associée à la « culture de masse » en tant que moyen de domination dans le cadre de la lutte des classes :

[L]a tradition bourdieusienne envisage surtout la culture à partir du prisme de la domination. Pour Bourdieu, les pratiques populaires sont en effet marquées par le « choix du nécessaire », autrement dit « faire de nécessité vertu », et se caractérisent souvent par une « forme d'acceptation de la domination » [Bourdieu, 1979, p. 448]. Sa théorie de la légitimité culturelle l'amène ainsi à sous-estimer la créativité des classes populaires et à dénoncer le « culte de la "culture populaire" » assimilé à une forme de populisme².

La culture populaire serait alors assimilable à « l'opium du peuple » pour reprendre un vocabulaire marxiste, et s'opposerait à la « culture savante » mise en œuvre par et pour la « classe dominante ». C'est notamment grâce au théoricien jamaïco-britannique Stuart Hall, directeur du *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) de Birmingham dans les années 1970, que la notion de « culture populaire » a été élargie, et a, par la suite, pu faire l'objet d'études féministes et *queer(s)*. Stuart Hall rapproche la culture populaire de l'idée de « culture dominante », propre à une classe

1 DJAVADZADEH Keivan, « Culture populaire », in RENNES Juliette (dir), *Encyclopédie critique du genre. Corps sexualité, rapports sociaux*, Paris, La découverte, 2016, pp. 183-191.

2 *Ibid*, p. 184.

particulière, qui se manifesterait par des pratiques, des traditions, des productions culturelles spécifiques à cette classe, qu'elle soit ouvrière ou non. Dans le même temps, la critique féministe s'empare du champ des études sur la culture populaire pour les éclairer au prisme du genre et de la sexualité : comme le signale Keivan Djavadzadeh, la théoricienne du *queer* Teresa de Lauretis introduit l'idée que la culture populaire fait partie des « technologies sociales » qui participent à la construction des catégories de genre¹. Ainsi, les pratiques culturelles, les images, les discours, les artefacts de la culture populaire peuvent constituer un angle d'approche privilégié pour soulever les questions relatives aux identités assignées par le genre ou aux rapports de domination qui régissent la sexualité :

Longtemps dévalorisée en raison de son caractère mercantile et de préjugés moraux, la culture populaire est devenue, au fil des ans et de l'internationalisation des *cultural studies*, un objet légitime des études sur le genre et la sexualité en raison du rôle même qu'on lui prête désormais dans la construction des identités de genre. Les musiques populaires, le cinéma, les séries télévisées et la culture pornographique constituent aujourd'hui autant de portes d'entrée pour étudier le genre et la sexualité².

Ces considérations nous permettent d'étayer notre idée selon laquelle la culture populaire constitue un angle pertinent à l'étude des rapports sociaux de sexe.

Qu'en est-il cependant des relations entre danse et culture populaire, et de la capacité de la danse à déjouer, ou au contraire à reconduire, cette « construction des identités de genre » à l'oeuvre dans la culture populaire ? Si les danses dites « populaires », au sens des danses sociales traditionnelles, ont fait l'objet d'études au cours desquelles ont été observés les caractères genrés et sexués des « rôles » féminins et masculins qui régissent l'exécution de ces danses, il n'existe que peu, voire pas, d'études approfondies des relations entre culture populaire et scènes chorégraphiques contemporaines. Or, ces dites relations existent, comme l'illustrent les trois spectacles que nous avons choisis pour constituer notre corpus : il s'agit de trois pièces chorégraphiques contemporaines dont les fondements dramaturgiques respectifs se trouvent dans la culture populaire telle qu'elle a été définie par Stuart Hall : pratique sexuelle ancestrale propre au sadomasochisme japonais dans *Bunny*, productions cinématographiques emblématiques de l'Australie dans *Terror Australis*, mythes et célébrations traditionnelles espagnoles dans *Romances Inciertos*. Un tel constat nous conduit à penser qu'il existe en réalité, non pas une, mais des cultures populaires dont les pratiques, les traditions, les productions culturelles diffèrent d'un continent à l'autre, d'une population à l'autre, et produisent des discours sur le genre et la sexualité qui leur sont propres.

1 *Ibid*, p. 190.

2 *Ibid*, p. 185.

À la lumière de ces brefs apports théoriques, notre objectif dans ce chapitre sera de révéler ce que ces cultures populaires disent ou contredisent des identités construites par le genre, des rapports sociaux de sexe et de la domination qui les fondent, et d'interroger comment la danse, au cœur de l'esthétique de ces trois spectacles, permet de subvertir et de « queeriser » une culture populaire binarisante, ou au contraire de révéler une dimension *queer* dans une culture populaire qui, jusqu'à présent, n'était pas perçue comme telle.

1. Films d'horreur australiens et parodie : pour une danse féministe dans *Terror Australis*

Notre étude de la « queerité » de la relation entre danse et culture(s) populaire(s) commence par une première analyse du spectacle *Terror Australis* auquel nous avons assisté en octobre 2019 au Théâtre Garonne à Toulouse.

Comme nous avons pu l'évoquer dans notre introduction, *Terror Australis* est un solo conjuguant les caractéristiques du spectacle de danse et de la performance que la danseuse et chorégraphe australienne Leah Shelton a créé en 2016. L'inspiration majeure de cette pièce se trouve dans le cinéma d'horreur australien dont Leah Shelton s'inspire librement pour nous donner à voir un cabaret où se mêlent esthétiques *kitsch*, burlesque et cinématographique pour caricaturer et déconstruire les stéréotypes véhiculés par les images de la culture populaire australienne. Plus spécifiquement, la chorégraphe transpose trois films australiens emblématiques du film d'horreur ou *thriller*, à savoir *Wolf Creek*, *Crocodile Dundee*, et *Picnic at Hanging Rock*. *Wolf Creek*, inspiré d'un fait réel, a été réalisé en 2005 par Greg McLean : trois jeunes amis, deux filles et un jeune homme, partent en *road trip* dans le désert australien pour se rendre au cratère *Wolfe Creek*. Leur voiture tombe en panne en plein désert et en pleine nuit. Un homme arrive au volant d'une dépanneuse et leur propose son aide, mais cet individu se trouve être un tueur en série qui va prendre en chasse les trois jeunes gens. *Crocodile Dundee* est sorti en 1986 et a été réalisé par Peter Faiman : il s'agit d'un film d'aventure dans lequel le chasseur de crocodiles Michael J. « Crocodile » Dundee rencontre une journaliste new-yorkaise. Si ce film n'appartient pas au genre du cinéma d'horreur, contrairement à *Wolf Creek*, il est fondé sur de nombreux clichés relatifs à l'Australie relayant l'idée d'une nature hostile et d'une faune dangereuse que seul un homme « viril » et « courageux » est capable de maîtriser. Le personnage de « Crocodile Dundee » s'inspire de la personne de Rodney Ansell, devenu célèbre en Australie pour avoir, apparemment, été capable de tuer un crocodile à mains nues. Enfin *Picnic at Hanging Rock*, également inspiré de faits réels –

faits qui ont inspiré un roman en amont du film –, a été réalisé en 1975 par Peter Weir et relate la disparition mystérieuse de trois jeunes filles, élèves d'un pensionnat, et d'une de leurs enseignantes lors d'un pique-nique au pied des falaises de *Hanging Rock* dans l'État du Victoria, connues pour être un ancien lieu de culte aborigène.

Après avoir brièvement situé les films auxquels Leah Shelton fait référence tout au long de son spectacle, nous pouvons dégager des caractéristiques communes à ces trois œuvres cinématographiques, caractéristiques qui révèlent l'imagerie populaire de la culture australienne, et occidentale, que Leah Shelton s'attache justement à distordre, à subvertir dans *Terror Australis*. En effet, bien que les styles respectifs de ces trois films soient tout à fait différents, on ne peut tout d'abord que remarquer que les fictions racontées dans ces trois œuvres s'inspirent toutes de faits réels, ce qui implique une modalité de réception spécifique chez le spectateur de cinéma et une certaine effectivité en termes de circulation de stéréotypes populaires : le film inspiré de faits réels, d'autant plus s'il s'agit d'un film à suspense ou d'horreur, accroît la fascination, voire une forme d'hypnose, du spectateur et l'empêche de démêler la réalité de la fiction. Les « faits réels » ajoutent au sensationnalisme du film à suspense et rendent plus difficile la distanciation¹, contribuant ainsi à véhiculer une même fable, en l'occurrence celle de l'Australie, fable qui n'en est pas une puisqu'elle est confondue avec la réalité et véhiculée comme telle. Alors, la peur, suscitée en premier lieu par le film d'horreur, devient une peur réelle de la nature telle qu'elle est représentée en Australie, faite de paysages désertiques et d'animaux féroces, une peur d'autrui, de l'étranger, de l'Autre, et qui représente mieux cet « Autre » au sein d'une culture éminemment fondée sur des valeurs de masculinité que la femme ? En effet, selon le modèle binaire de catégorisation du genre, tel qu'il s'impose dans les sociétés occidentales, le masculin s'oppose au féminin selon la loi d'opposition entre la culture – le masculin, représentant l'esprit, la raison – et la nature – le féminin, représentant le corps, la chair :

La relation binaire entre la culture et la nature comporte une dimension hiérarchique par laquelle la culture est libre d' « imposer » un sens à la nature et donc de faire de cette dernière un « Autre » qu'elle peut s'approprier à discrétion, préservant l'idéalité du signifiant et la structure de la signification sur le modèle de la domination².

Ces propos de Judith Butler permettent de révéler le phénomène qui est à l'œuvre dans ces artefacts qui constituent la culture populaire australienne, et peuvent être transposés à la culture occidentale dans son ensemble. En effet, et de tout temps, l'homme, au sens du mâle, a cherché à apprivoiser la

1 Nous entendons le phénomène de « distanciation » comme permettant la réflexion critique du spectateur grâce à la mise en œuvre d'une fiction anti-illusionniste.

2 BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, op.cit., p. 116.

nature, à la modeler afin de la rendre propice à son évolution, et par conséquent à la dominer afin qu'elle ne représente plus une menace pour lui, et il en va de même avec la femme perçue comme cet « Autre » qu'il faut apprivoiser afin de pouvoir le contrôler. Ainsi, la culture phallogocentrée crée des « catégories » dans lesquelles elle fait entrer les sujets considérés comme féminins afin de les rendre plus identifiables et mieux maîtrisables. On trouve alors dans ces films emblématiques australiens deux images censées représenter les caractéristiques de la féminité : la jeune fille fragile, apeurée et mise en danger par le monde extérieur, victime hurlante secourue par un personnage masculin qui va l'arracher à cette nature hostile ; la femme, déjà arrachée à l(s)a nature, transformée en objet sexuel, réduite à son corps, raison pour laquelle un personnage masculin assure sa survie. Ces deux images, caricaturales, peuvent se confondre et partagent des caractéristiques telles que la blancheur de la peau du personnage, sa blondeur, ou encore sa minceur. Il nous faut cependant remarquer que cette binarité est également présente chez les personnages masculins : ces derniers sont soit des tueurs sanguinaires ou des prédateurs sexuels, soit des héros qui sauvent, généralement, des personnages féminins de situations dangereuses, et véhiculent ainsi des valeurs de virilité et de courage. Ici aussi, ces personnages en apparence antagonistes ont des points communs, tels qu'un goût prononcé pour la solitude, pour les boissons alcoolisées, et des idéaux nationalistes. Ces images, relayées par les médias et par la société marchande, contribuent à fonder une culture populaire dominante aux valeurs phallogocentriques et monoculturelles.

Suite à cette introduction qui nous a permis de situer les films de référence du spectacle *Terror Australis* et de comprendre en quoi ces artefacts étaient représentatifs des stéréotypes et des clichés culturels australiens, voyons la manière dont Leah Shelton subvertit ces images populaires par l'investissement de la danse dans une esthétique parodique.

La scénographie de *Terror Australis* est caractérisée par la présence permanente de ce que nous appellerons un « tourniquet sèche-linge », tel que nous pouvons en observer à l'extérieur des habitations, sur lequel sont suspendus draps blancs, nappes ou encore lingerie féminine, ainsi que d'un écran sur lequel seront retranscrits des sur-titres correspondant à des dialogues de films, des extraits d'interviews journalistiques, ou des images filmiques. Nous montrerons, au cours d'une prochaine analyse, comment ces éléments scénographiques constituent une des modalités selon lesquelles Leah Shelton hybride esthétique de cabaret et esthétique cinématographique au sein de cette pièce. Pour l'heure, voyons comment, à des instants spécifiques de cette pièce, Leah Shelton utilise l'écran présent sur scène pour y projeter des images et des discours et ensuite produire un décalage entre l'écran et la scène par une distorsion, grâce à la danse, de ce qui aura précédemment été donné à voir ou à entendre. Nous nous attarderons sur deux instants spécifiques de cette pièce, à

savoir ceux où Leah Shelton danse la tête recouverte de masques d'animaux, en l'occurrence d'un dingo dans un premier temps, puis d'un kangourou ensuite. Les propos de Cyril Iasci sur la fonction de « dépersonnalisation » du masque nous paraissent pertinents pour initier notre analyse :

Danser masqué ou maquillé serait un moyen privilégié d'accès à l'autre. L'autre serait ici la femme ou le territoire féminin. Ce masque permettrait de se fondre momentanément à l'autre, il aurait une fonction déterritorialisante. Le masque serait utilisé dans sa fonction de « dépersonnalisation », comme une volonté de troubler sciemment la continuité ou le sentiment du *Moi*, une façon de se confondre avec l'autre, autrui et l'Autre [...]. Et c'est là que nous retrouvons peut-être l'ultime fonction du masque qui serait celle de terroriser, de susciter l'effroi¹.

Ici, l'auteur fait référence à la pratique du masque dans le cadre d'un travestissement de genre, en l'occurrence du masculin vers le féminin, mais dans l'usage que fait Leah Shelton de ces masques d'animaux, qu'elle conjugue avec son corps en mouvement, nous retrouvons cette idée de trouble de la continuité du corps féminin. Ce trouble provoquerait alors un sentiment de frayeur chez celui qui fabrique cette image lisse et homogène, sentiment dû à la perte de contrôle sur l'Autre, à savoir la femme et/ou la nature.

Dans un premier temps, la chorégraphe nous apparaît vêtue de la tenue qu'elle porte en début de spectacle, à savoir un short en jean et un t-shirt – le tout moulant et accompagné d'une perruque blonde, offrant alors l'image caricaturale de la *bimbo* des films australiens ou hollywoodiens – le visage masqué par une tête de dingo, chien sauvage qui peuple les déserts australiens et suscite la frayeur à cause de sa réputation de dévoreur de jeunes enfants. Cette apparition survient suite à la diffusion de ce l'on suppose être un discours politique sur la sécurité nationale de l'Australie, diffusé en anglais et traduit en français grâce à l'écran présent sur scène. Ici, Leah Shelton effectue un aller-retour entre danse et cinéma, entre scène et écran, pour produire un décalage entre la parole et l'image conduisant au détournement parodique de la culture populaire australienne. En effet, en diffusant, préalablement à son apparition, un discours porteur de valeurs sécuritaires, l'artiste instaure par la parole et sa traduction sur l'écran l'idée de menace extérieure telle qu'elle est véhiculée par cette culture populaire australienne, et nous installe alors, en tant que spectateurs, dans l'attente de la manifestation de cette menace, à l'instar de la musique angoissante du film d'horreur qui provoque l'insoutenable appréhension du danger à venir. Or, cette attente est déjouée quand la chorégraphe sort des coulisses, le visage masqué par une tête de chien en plastique, en train de pousser un landau pour enfant : de réelle, la menace devient grotesque, et ce décalage entre le discours préalablement entendu et l'image qui est censée l'illustrer provoque le rire chez le

1 IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 149.

spectateur. Cependant, au-delà de la parodie burlesque, la chorégraphe incarne grâce à l'artificialité du port de ce masque une menace, sous-jacente, mais bien réelle qui viendrait ébranler le manichéisme du discours précédemment diffusé. Il s'agirait de l'indicible risque de l'impureté dans ce corps fabriqué par les images de la culture populaire : en faisant de son visage une tête d'animal, Leah Shelton fait cohabiter en un seul être des notions que cette même culture oppose, l'humain et l'animal, la culture et la nature. Elle transforme l'image de la femme idéalisée par le regard masculin en créature monstrueuse, chimérique, qui retourne à sa « nature » et échappe alors à tout contrôle. Leah Shelton poursuit ensuite sa parodie grotesque en s'attaquant à l'esthétique morbide des films d'horreur : elle utilise la tête d'un bébé en plastique, initialement placée dans le landau, pour jouer au cricket – référence anglo-saxonne qui nous semble faire référence ici au passé colonial de l'Australie. Ici encore, l'humour noir dont fait preuve la chorégraphe en caricaturant la menace du dingo « mangeur d'enfant » lui permet de donner à voir une image impensable de la femme, à savoir celle de la mère monstrueuse qui commet l'infanticide et que l'on condamne alors à l'état d'animal. Par ce geste, Leah Shelton s'attaque à une image populaire de la femme que nous n'avions pas évoquée jusqu'ici, celle de la Mère, comme finalité « sacrée » à laquelle toute femme de nos sociétés occidentales se doit d'aspirer.

Un procédé identique de décalage entre scène et écran est mis en œuvre lorsque Leah Shelton réapparaît, plus loin dans le spectacle, coiffée d'une tête de kangourou et vêtue d'une longue robe moulante et scintillante à l'aspect de peau de serpent ou de crocodile. Cette apparition fait suite à ce qui semble être le témoignage – véridique ou inventé ? – d'un automobiliste qui a heurté un kangourou au milieu de la nuit et est contraint de l'abattre au fusil. Une fois la retranscription de ce témoignage achevée, Leah Shelton, au sol, la tête entièrement recouverte d'un masque de kangourou couvert de coupures ensanglantées, se relève en adoptant la gestuelle caractéristique du mort-vivant tel qu'il est représenté dans les films d'horreur, et entame une danse au cours de laquelle elle mettra fin aux jours de son agresseur invisible. Toujours en parodiant le caractère effrayant de l'animal sauvage tel qu'il est présenté dans les films d'horreurs, Leah Shelton se transforme à nouveau en créature monstrueuse. Ici, en plus de mêler la femme et l'animal, la chorégraphe mêle vie et mort en faisant de ce kangourou abattu par un automobiliste un vengeur « zombie » qui reprend ses droits, et renverse alors la situation de pouvoir. En effet, la violence, telle qu'elle est exercée dans la culture occidentale, à cause des rapports de domination et pouvoir existants, est généralement exercée par l'homme, au sens du sujet masculin, contre la nature et le féminin dans une éternelle démarche d'appropriation. Or, en se transformant en créature mi-femme mi-animal, mi-vivante mi-morte, mi-chimère mi-sirène avec sa robe d'écailles, Leah Shelton semble incarner une forme de puissance nouvelle, supérieure et ignorée par la prétendue invincibilité du masculin, dans laquelle coexistent

le féminin, la nature et le divin, permettant aux « dominés », la femme et l'animal, de devenir cette menace invisible qui ébranle, voire littéralement assassine, les valeurs de domination masculine qui fondent la culture australienne, et, par extension, occidentale.

Dans *Terror Australis*, Leah Shelton se réapproprie les images de la culture populaire australienne, notamment celles des personnages féminins telles qu'elles sont données à voir dans plusieurs films emblématiques de ce continent. L'esthétique parodique, burlesque, mise en œuvre par la chorégraphe permet de révéler, grâce à l'artificialité des procédés de caricature utilisés dans cette pièce, le caractère culturellement construit et performatif de cet ensemble de stéréotypes qui fondent une culture excluante. Au-delà du rire provoqué par les mises en scène de l'artiste, ces différentes parodies révèlent la possibilité d'une subversion qui ne s'étend pas seulement aux images cinématographiques mais à cette culture occidentale dans son ensemble et à son système de valeurs. Grâce au corps dansant, qu'elle met en jeu avec les différents éléments esthétiques qui composent *Terror Australis*, Leah Shelton multiplie les décalages entre le verbal – les discours, dialogues, extraits de films que l'on entend tout au long du spectacle – et le non-verbal – les images dansantes qu'elle donne à voir sans prendre une seule fois la parole au cours du spectacle – et distord ainsi les fictions racontées dans ces films emblématiques qui tendent à faire circuler une même version, une même histoire de l'Australie.

2. Mise en scène de la culture traditionnelle espagnole dans *Romances Inciertos* : ambiguïté du mythe, ambiguïté de la danse

Nous venons d'étudier comment, dans *Terror Australis*, Leah Shelton se saisit d'images cinématographiques en tant qu'artefacts représentatifs de la culture dominante australienne pour, grâce à la danse et à la parodie, subvertir les stéréotypes que ces images véhiculent.

Nous allons maintenant soumettre à une première analyse le spectacle *Romances Inciertos*, *un autre Orlando*, de François Chaignaud et Nino Laisné, auquel nous avons assisté en novembre 2019 au Théâtre de la Cité à Toulouse. Nous tâcherons de montrer comment, dans ce spectacle qui met en scène une culture traditionnelle aux influences multiples, la danse permet d'incarner et de révéler ce « *queer* avant le *queer*¹ » présent dans cette culture populaire espagnole.

Romances Inciertos est un spectacle né de la rencontre entre Nino Laisné, plasticien,

1 Nous empruntons l'expression à Renaud Bret-Vitoz telle qu'il l'utilise dans son introduction au chapitre « Penser le *queer* avant le *queer* » (p. 205-211), dans l'ouvrage collectif *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, de Muriel Plana et Frédéric Sounac, *op.cit.*

cinéaste et compositeur qui explore les manifestations de la culture populaire espagnole au fil des époques, et François Chaignaud, danseur, chorégraphe et chanteur, dont les multiples créations sont autant de recherches de corporéités impures, hybrides, protéiformes, inclassables, en un mot *queer*. Suite à quatre années de travail et de recherche, ces deux artistes aboutissent en 2017 à une création complexe caractérisée par de nombreux métissages. En effet, *Romances Inciertos* mêle culture traditionnelle et culture savante, oralité du mythe et écriture littéraire, chant lyrique et musiques traditionnelles, danse contemporaine et danses traditionnelles. Cet ensemble protéiforme prend la forme d'un opéra-ballet dont l'esthétique s'apparente à celle de l'œuvre d'art totale ¹, cependant cette pièce est loin d'être unifiée et homogène : grâce à l'hétérogénéité des influences qui y sont convoquées, différents niveaux de réception sont proposés au spectateur, éloignant ce dernier de l'hypnose propre à l'œuvre d'art totale. Nous soulignons tout de même que *Romances Inciertos* est caractérisé par une virtuosité, propre à chaque élément qui compose ce spectacle – la danse, le chant, la musique, les costumes, les décors –, qui « dénote » dans le paysage chorégraphique *queer* : en effet, il est aisé de remarquer que les scènes chorégraphiques qui investissent une esthétique *queer* le font généralement par la mise en œuvre de la caricature, du grotesque, du mauvais goût, de l'outrance propre au *camp* par exemple. Ainsi, *Romances Inciertos*, en se situant à l'opposé des esthétiques *queer* les plus visibles, est un spectacle dont l'étude nous permettra également d'interroger la possibilité d'une « virtuosité *queer* ».

À l'instar des formes opératiques, cette pièce est divisée en trois actes qui correspondent aux interprétations par François Chaignaud de trois figures aux identités troublées qui peuplent la culture traditionnelle espagnole : la *Doncella Guerrera*, le *San Miguel*, et enfin la *Tarara*. Ces trois figures sont liées, dans cette pièce, au personnage littéraire d'Orlando, du roman éponyme de Virginia Woolf, qui traverse les siècles et les frontières géographiques en quête de poésie et connaît des périodes de long sommeil, et c'est à l'issue de l'une d'elle qu'il se réveille sous les traits d'une femme. Dans le spectacle, les intermèdes musicaux qui permettent à François Chaignaud de s'éclipser pour revenir sur scène sous de nouveaux traits, métamorphosé, sont autant de sommeils qui permettent le voyage à travers les époques et les régions d'Espagne :

Sur scène, Orlando est aussi un personnage à éclipses, dont les absences enjambent les siècles et les provinces espagnoles. Le soin avec lequel Virginia Woolf décrit les sociétés, leurs évolutions et leurs impacts sur la quête esthétique de son protagoniste nous a invités à considérer l'histoire des arts et des figures populaires comme un vaste flot, dont les courants s'observent, s'isolent et se mêlent².

1 La notion d'œuvre d'art totale a été développée par Wagner en tant que conception de l'art, et notamment du théâtre, de la danse, de la musique, comme une image unifiée, homogène, visant la fascination du spectateur. Cette vision s'oppose à celle de Brecht, selon lequel l'hétérogénéité favorise une réception critique de la part du spectateur.

2 Extrait du livret de spectacle distribué aux spectateurs à l'entrée en salle, p. 8.

Ainsi, c'est par le prisme de l'écriture littéraire de Virginia Woolf que les deux artistes, Nino Laisné et François Chaignaud, choisissent de parcourir cette culture populaire espagnole faite de chants, de poésies, de danses, de musiques, de célébrations, comme autant de composantes de ce « vaste flot » qui s'écoule au fil des âges. Comment cette recherche esthétique se traduit-elle en termes de représentation ? François Chaignaud incarne par la danse – ou plutôt des danses – et le chant ces trois figures de la culture traditionnelle espagnole, chacune d'elle pouvant être une représentation poétique d'Orlando, accompagné par quatre musiciens – bandonéon, viole de gambe, théorbe et guitare baroque, percussions historiques et traditionnelles¹ – dont les répertoires multiples et singuliers traduisent cette invitation au voyage à travers les siècles et les provinces d'Espagne. L'emploi du travestissement marque également l'esthétique de cette pièce par des superpositions entre travestissements fictionnels et travestissements scéniques : lorsque François Chaignaud interprète la *Doncella Guerrera*, le danseur est alors travesti en jeune femme qui, selon le mythe, se travestit en homme pour partir à la guerre. Cette « imbrication » des travestissements nous ramène à la présence de ce « *queer* avant le *queer* » que nous mentionnions plus haut, notamment à des époques où, les femmes n'étant pas autorisées à exercer la profession d'actrice, le travestissement était un outil dramaturgique fréquemment utilisé dans les mises en scènes :

Bien que les deux formes de travestissement soient totalement indépendantes l'une de l'autre, il n'est pas rare que travestissement fictionnel et travestissement scénique se combinent et se superposent comme des poupées gigognes, chez Shakespeare par exemple, lorsque l'intrigue requiert qu'un personnage féminin, joué par un acteur masculin, se travestisse en homme ! De tels moments ouvrent de vertigineux abîmes, dès l'âge classique, sur l'instabilité des identités et sur la mobilité sociale².

Si *Romances Inciertos*, en tant que pièce contemporaine, ne pose évidemment pas la question de l'accès des femmes aux métiers de la scène, nous verrons plus longuement dans une prochaine partie comment les somptueux costumes qui parent le corps de François Chaignaud tout au long du spectacle contribuent à ouvrir ces « vertigineux abîmes » dont nous parle Renaud Bret-Vitoz. Pour l'heure, nous souhaitons mettre en lumière un autre point fondamental de cette représentation, point qui nous permettra d'aborder l'analyse particulière des interprétations dansées de François Chaignaud. Les chants interprétés par le danseur tout au long du spectacle sont en espagnol et sont autant d'histoires qui racontent les destins des trois personnages représentés ici. Or, la pièce,

1 Ces indications sur les noms spécifiques des instruments employés sur scène proviennent également du livret de spectacle.

2 BRET-VITTOZ Renaud, Introduction au chapitre « Penser le *queer* avant le *queer* », in PLANA Muriel, SOUNAC Frédéric (dir), *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, op.cit., p. 206.

largement diffusée en France, n'est pas surtitrée, privant ainsi les spectateurs non-hispanophones de toute possibilité de compréhension orale de ces chants pendant la représentation – le livret distribué aux spectateurs contient l'ensemble des chants du spectacle et leur traduction française, et permet une compréhension post-représentation. Nous sommes donc livrés à notre lecture du corps dansant accompagné par les musiciens comme clé d'interprétation. Ce constat nous permet de poser la question suivante : comment, dans *Romances Inciertas*, la danse permet-elle de révéler l'ambiguïté de ces figures, et de leurs destins, qui traversent la culture traditionnelle espagnole ? Nous tenterons de répondre à cette interrogation par l'étude particulière de la « métabolisation¹ » dansée que donne à voir François Chaignaud de ces trois figures singulières.

Lors du premier acte du spectacle, François Chaignaud interprète la figure de la *Doncella Guerrera* par une danse conjugée à trois chants qui racontent le destin de cette jeune fille guerrière : dans l'Espagne médiévale, la dernière fille d'un capitaine prend l'apparence d'un soldat pour partir à la guerre, elle est démasquée par le Roi qui souhaite alors l'épouser. Plutôt que de renoncer à son destin guerrier et de se résoudre au mariage, la jeune fille choisit la mort par la noyade. Comme l'indiquent les artistes dans le livret du spectacle, cette figure de la jeune fille travestie en soldat est présente dans de nombreuses cultures à travers le monde, on peut d'ailleurs penser à la reprise par les studios Walt Disney de la légende de *Mulan*, qui a conduit de nombreux enfants des sociétés occidentales à connaître l'histoire de cette jeune femme chinoise partie à la guerre pour échapper au mariage. Cependant, même si ce dessin animé s'empare d'un destin qui transgresse les normes – l'obligation de mariage pour les jeunes filles, l'interdiction de pratiquer l'art militaire réservé aux hommes –, la production Walt Disney s'assure d'un retour à l'ordre social par le mariage de l'héroïne avec un capitaine de l'armée à la fin du film. La *Doncella Guerrera* de *Romances Inciertas*, à l'instar de *Mulan*, fait partie d'une culture populaire mais sa transgression des normes témoigne du caractère douloureux, pour une jeune femme contrainte de se conformer aux valeurs patriarcales de sa société, de cette volonté d'échapper à une destinée dans laquelle elle ne se reconnaît pas. Devant l'incapacité du monde à l'accueillir telle qu'elle est, la *Doncella Guerrera*, par son suicide, « transforme le réel à la mesure de son désir² ». Or, la transformation du réel par la mise en crise des identités assignées par le genre n'est-elle pas la définition même du *queer* ? Comment ce « destin *queer* » est-il « raconté » par l'interprétation dansée de François Chaignaud ?

Considérons ces propos de Laurence Louppe à propos du rythme en tant qu'instrument du

1 Nous empruntons l'expression à Philippe Lefait lors de son interview de Nino Laisné et François Chaignaud « Des mots de minuit » lors du Festival d'Avignon 2018, consultée le 06/04/2020 : <https://www.youtube.com/watch?v=4t47TU6nWD4>.

2 Nous reprenons ici l'expression employée par Nino Laisné et François Chaignaud dans le livret du spectacle.

« chant intérieur » de notre corps :

Toute manifestation de l'imaginaire n'est que l'émanation matérielle du « chant intérieur » [Nietzsche]. Ce chant qui, mieux encore que « représentation » du monde, est notre tension vers lui [...]. L'espace, les objets, la lumière seront avant tout les reflets projetés dans l'espace du rythme comme état et fonction de corps : respiration, alternance d'appuis, etc. Car le rythme est le lieu d'échange entre les signaux livrés par l'environnement plastique sonore, symbolique, et le corps qui les intègre, les renvoie et les transfigure à travers le clavier de ses réactions organiques. [...] Et ces échos vont passer d'abord par les mutations de la texture musculaire, cette draperie d'intensité fibreuse qui fait de notre corps à la fois la caisse de résonance, l'instrument et l'archet du chant intérieur¹.

Le rythme est donc notre modalité corporelle d'être au monde : la manière dont le corps interagit avec l'espace et les éléments qui le composent – sons, lumières, objets – et traduit ces relations par des variations de respiration, de direction, de vitesse du mouvement, témoigne de « [l]a dynamique fondamentale et singulière de toute expressivité humaine² ». Ainsi, dans *Romances Inciertos*, c'est par le rythme adopté par le corps dansant de François Chaignaud que nous pouvons lire l'histoire de la *Doncella Guerrera*, et notamment grâce à un élément particulièrement mis en valeur dans ce premier acte : le pied nu. En effet, le costume porté par François Chaignaud laisse la mi-jambe entièrement découverte, ce qui contraste avec l'aspect « complet » de l'ensemble de « l'armure » et amène une focalisation du regard du spectateur sur les mouvements des membres inférieurs du danseur, et plus particulièrement des pieds nus. Nous observons alors les prises du pied dans le sol, les appuis qui permettent au danseur d'effectuer de nombreux sauts, les jeux du talon, tantôt en dehors, tantôt en dedans en fonction de la rotation des hanches, les jeux de jambes grâce au rapide transfert du poids du corps d'un pied sur l'autre, et le haut du corps qui contraste avec la dextérité de la mi-jambe en ondulant, en donnant l'illusion de se laisser porter au gré de la volonté des pieds du danseur. La danse, dans ce spectacle, est indissociable de la musique qui l'accompagne, jouée en direct par les quatre musiciens qui font danser leurs instruments au rythme des sauts, des traversées et des déséquilibres de François Chaignaud dont les pieds nus donnent la mesure de ce premier acte. De manière générale, nous pouvons dire que le pied se trouve à la base du rythme : il nous relie au sol, et cette connexion détermine la situation de notre corps dans l'espace. Dans les danses traditionnelles espagnoles, et notamment le flamenco ou les danses sévillanes, les pieds sont producteurs de rythme mais aussi de sons : grâce aux chaussures spécifiques portées par les danseurs et à l'intensité qu'ils mettent dans la « frappe » des pieds dans le sol, leur corps devient

1 LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit, p. 158.

2 BERNARD Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Éditions Chiron, 1986, p. 124.

sonore. Dans cette interprétation de la figure de la *Doncella Guerrera*, François Chaignaud distord cette tradition espagnole du pied « producteur » de son, et laisse les musiciens faire du pied de la jeune guerrière, qui doit se faire silencieux et furtif sur le champ de bataille, un pied musical. Enfin le pied nu, si l'on se rapporte au contexte médiéval du mythe de la *Doncella Guerrera*, symbolise l'érotisme et une forme de fragilité que l'on associe aux individus catégorisés féminins : d'une part, le pied, la cheville et les mollets féminins ne peuvent être dévoilés que dans l'intimité, et d'autre part, la vulnérabilité du pied nu face aux aspérités du « terrain extérieur » ramène les femmes à leur rôle d'occupation des espaces intérieurs. Ainsi, c'est peut-être par la mise en valeur de ce pied nu qui nous démontre ici toute son agilité, toute sa puissance, que nous pouvons « lire » le destin *queer* de la *Doncella Guerrera* : aucune arme de combat ne complète le costume de la jeune fille guerrière, ce sont ses pieds nus qui lui permettent la conquête d'un « territoire » réservé aux hommes, et qui, peut-être, la mèneront également à sa perte en dévoilant son « genre ». Symbole de modernité en danse – on pense à Isadora Duncan, danseuse et chorégraphe qui figure parmi les précurseurs.es de la danse moderne, et qui était surnommée « la danseuse aux pieds nus » –, le pied nu rencontre ici le rythme et la gestuelle des musiques et danses traditionnelles espagnoles et devient le témoin dansant de l'ambiguïté du mythe de la *Doncella Guerrera*.

L'acte I se termine sur un premier « sommeil » de François Chaignaud, lui permettant de réapparaître transformé en *San Miguel* pour l'acte II. La figure de *San Miguel* parcourt les régions d'Espagne en apparaissant dans les processions des fêtes religieuses :

À l'occasion des fêtes dédiées à Marie-Madeleine, patronne du village, huit jeunes hommes escortent la statue de la Sainte et dévalent la rue la plus pentue du village en tournant sur eux-mêmes. Montés sur des échasses de forme oblongue et vêtus de jupes jaune-orangé, ils dansent dans un mouvement continu jusqu'à ce que leur jupe se relève. En se lançant dans ces tours avec énergie, ils croyaient encourager la rotation du soleil autour de la Terre et assurer ainsi de bonnes récoltes. Signe d'une dévotion sensuelle, ces processions festives sont aussi un rite initiatique de maturité et une danse de fécondité¹.

Si une androgynie, conférée par la jupe tournoyante portée par de jeunes hommes, ainsi qu'une forme d'érotisme émanent de cette description des incarnations « saintes » de l'icône qu'est le *San Miguel*, c'est le poète Federico Garcia Lorca (1898-1936) qui révèle l'érotisme et l'androgynie de cette figure dans son ouvrage *Romancero Gitano*, poème que Nino Laisné reprend et arrange dans ce spectacle pour en faire la chanson d'ouverture de cet acte II. Comme le signalent François Chaignaud et Nino Laisné dans le livret du spectacle, le poème de Garcia Lorca a fait l'objet de

1 Extrait du livret de spectacle, p. 9-10.

polémiques lors de sa publication : en faisant de *San Miguel* une figure dans laquelle se mêlent sacré, érotisme, et androgynie, le poète révèle une présence *queer* dans les traditions du catholicisme espagnol. Cependant, en dehors de la poétisation érotique réalisée par Garcia Lorca, le travestissement ritualiste opéré lors de ces célébrations n'a pas de dimension proprement subversive puisqu'il intervient dans le cadre d'une cérémonie spirituelle. C'est ce que Cyril Iasci nous rappelle dans son ouvrage *Le corps qui reste* :

Le travestissement est un fait originel et sacré, il serait impossible de décrire toutes les cérémonies durant lesquelles le travestissement ou transvestisme surgit. Ces sociétés traditionnelles utilisent, semble-t-il, ce travestissement comme système cosmogonique pour rappeler l'origine féminine de toute forme de vie ou l'essence bisexuée de la divinité. Dans de nombreuses mythologies, les dieux créateurs sont hermaphrodites [...]. Ces travestissements ritualistes sont présents ou ont existé partout dans le monde. [...]. Il semblerait donc que dans certaines sociétés, en dehors de nos cultures, le travestissement ne soit pas considéré comme une pathologie, une perversion ou simplement une subversion. [...] Le travestissement a souvent dans ces sociétés une fonction religieuse, le travesti sert de médiateur entre les différents mondes, entre le monde des esprits et le monde des vivants, entre le spirituel et le matériel¹.

Bien que Cyril Iasci fasse référence à des cultures non-occidentales et à des pratiques religieuses autres que celles du catholicisme espagnol, son analyse du caractère sacré du travestissement fait indubitablement écho à la description donnée par Nino Laisné et François Chaignaud de la présence ambiguë de *San Miguel* dans les célébrations religieuses espagnoles. Ainsi la figure de *San Miguel* ne brouille pas uniquement les frontières entre masculin et féminin, mais également entre divin et profane en rassemblant dans son être les caractéristiques de « mondes » que les normes sociales et religieuses opposent. Comment, dans ce deuxième acte de *Romances Inciertos*, François Chaignaud devient-il l'incarnation dansante de cette icône aux représentations multiples ?

Le danseur et chorégraphe entame son interprétation du *San Miguel* vêtu de la jupe jaune-orangé et portant les échasses oblongues décrites par les deux artistes dans le livret du spectacle. Le port de ces échasses, correspondant d'abord à une volonté de représentation des pratiques anciennes et traditionnelles des célébrations religieuses espagnoles, conjugué au corps dansant de François Chaignaud, donne à voir une corporéité dont l'étrangeté nous permet d'interroger le caractère *queer* de cette interprétation du *San Miguel*. En effet, perché sur ces accessoires, le corps du danseur devient démesurément grand, ses jambes deviennent exceptionnellement longues et lourdes, ce qui modifie profondément la mobilisation du corps en mouvement. D'une part, danser avec ces échasses place le corps dans une constante recherche d'équilibre pour maintenir sa verticalité – d'où les

¹ IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, op.cit., p. 37-38.

nombreuses rotations effectuées par le danseur, la force centrifuge favorisant le maintien de cet équilibre – et produit, d'autre part, une contrainte et une souffrance dans le corps qui soulignent la virtuosité dont fait preuve François Chaignaud dans son exécution des danses de cet acte II. La fragilité de l'équilibre, conjuguée à la tension des muscles du danseur pour surpasser la contrainte des échasses, traduit ces frictions entre sacré et profane : les échasses placent le corps du danseur « au-dessus » des humains, des « mortels », elles font de lui un géant au caractère divin. Cependant le déséquilibre qu'elles provoquent amène non seulement une idée de vulnérabilité propre « au commun des mortels », mais crée également une tension érotique due à cette virtuosité du corps contraint et souffrant. Enfin, la position surélevée de la silhouette conférée par les échasses permet la révélation sensuelle de l'entre-jambe du danseur lorsque ses tournolements soulèvent sa jupe, installant alors ceux qui se trouvent en-dessous en position d' « adorateurs-voyeurs ».

Cette « danse des échasses » s'achève par la « descente » de *San Miguel* parmi les vivants : au milieu de l'acte II, deux des musiciens quittent leurs instruments pour ôter les échasses des pieds de François Chaignaud, pour qu'il poursuive sa danse avec un autre type de « chaussures », des pointes de ballet classique. Ce passage des échasses aux pointes grâce à la convocation de l'aide des musiciens conduit à une forme de désacralisation de la figure divine qui nous apparaît alors comme un être de chair et de sang, dont l'androgynie et l'érotisme persistent grâce à la danse sur pointes – généralement réservée aux danseuses – et à l'abandon du corps à l'autre dont fait preuve François Chaignaud avec les musiciens. En dansant sur pointes, le danseur maintient cette contrainte et cette souffrance voluptueuses et souligne l'ambiguïté de *San Miguel* en élevant sa silhouette non plus à la manière d'une divinité mais par une gestuelle généralement réservée aux individus catégorisés féminins. Quant à l'abandon du corps à l'autre, la symbiose entre danse et musique qui caractérise la deuxième moitié de cet acte II nous conduit à penser le corps dansant de François Chaignaud accompagné des quatre musiciens comme un seul et même être, musical et dansant, dont l'extase conjugue quête du sacré et érotisme du rapport amoureux.

L'acte III clôture ce spectacle avec l'apparition de François Chaignaud sous les traits de la *Tarara*, figure de la gitane andalouse à la fois séductrice et dévote que l'on retrouve dans la mythologie tzigane, également dans la poésie de Garcia Lorca, ou encore dans des chansons populaires paillardes qui font circuler le « mystère » autour de son identité genrée et sexuelle¹. Qualifiée de « folle », de « démente », notamment à cause de son excessive piété, la *Tarara* représente cette figure douloureuse dont l'identité complexe n'est pas admise par le « reste » du monde, et qui transpose son amour « universel » dans la religion :

1 Indications figurant dans le livret du spectacle.

L'artiste travesti nous semble être un corps qui évoquerait un corps d'amour, un corps mû par le besoin d'amour, par la séduction. L'artiste travesti vient nous « déranger ». Il nous dérange dans la forme d'amour qu'il incarne, dans son attitude séductrice qui s'adresse à tous. Il nous rappelle que la séduction est liée à l'idée de plaire au plus grand nombre, à un désir de satisfaire une pluralité, de toucher non pas le corps d'un autre mais le corps des autres. Il y a une dimension orgiaque, dionysiaque dans la séduction, en somme [...]¹.

S'il n'est pas avéré que la *Tarara* soit un homme travesti en femme, les propos de Cyril Iasci nous semblent étayer cette idée de séduction et de désir universels que représente la *Tarara*, et l'on peut facilement imaginer que, dans l'Espagne catholique traditionnelle, le seul amour universel qui soit toléré soit celui prôné par la religion. Ainsi, la gitane dévote ne serait pas « folle » – la folie est d'ailleurs un stéréotype qui continue de circuler dans les discours normatifs à propos des individus dont l'identité ne se résume pas à la bi-catégorisation de genre – mais, à l'instar de la *Doncella Guerrera* et du *San Miguel*, tiraillée entre son désir et une réalité sociale qui lui interdit de l'exprimer.

Ce troisième acte s'ouvre avec l'apparition de François Chaignaud, métamorphosé en *Tarara* après un dernier « sommeil, dans le public, chantant et marchant lentement pour rejoindre la scène. Cette marche, rythmée par le chant et la musique, devient une danse qui nous permet de lire la solitude et la dévotion de cette figure : en traversant le public, éclairé par une douche de lumière, le danseur devient une apparition « sainte » parmi la foule, dont la marche, au rythme d'une procession religieuse, serait un pèlerinage en vue de l'obtention du « salut éternel ». Ce pèlerinage s'achève par l'arrivée de la *Tarara* sur scène, moment qui semble marquer la fin de sa souffrance pour laisser la place à son caractère séducteur, voire provocateur, comme si l'espace scénique, lieu d'exposition aux yeux de tous où l'artificialité permet de faire tomber le masque social de la vie quotidienne, permettait à cette gitane qualifiée de « démente » de se révéler, aux autres et à elle-même, et d'exprimer son désir. Cette révélation est particulièrement effective au moment où François Chaignaud ôte la jupe longue et le châle qui composent son costume pour apparaître en pantalon noir à bretelles, le torse nu, et chaussé de talons aiguilles. En se débarrassant des « artifices » typiques de la gitane andalouse, le danseur nous donne à voir une corporéité plus proche des esthétiques de cabaret que de celles des danseurs.es de flamenco. Si la référence au flamenco n'est pas créée par le costume ou le son caractéristique de la « frappe » des pieds dans le sol, on la retrouve dans la gestuelle de la partie supérieure du corps du danseur, notamment dans les bras et les positions des mains, et dans le rythme donné par les percussions traditionnelles qui accompagne chacun de ses mouvements. En mêlant les esthétiques respectives du cabaret et du

1 IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, op.cit., p. 203.

flamenco, François Chaignaud nous donne à voir une danse d'un genre nouveau, dont l'unicité permet l'expression du caractère complexe de la *Tarara* : en adoptant une corporéité proche du cabaret, le corps du danseur se dote d'une dimension séductrice trouble en brouillant les frontières entre masculin et féminin, mais le caractère douloureux et mélancolique du flamenco nous rappelle que l'expression d'un tel désir, dans le contexte de l'Espagne catholique traditionnelle, ne se fait pas sans une part de souffrance.

Dans *Romances Inciertos*, la danse permet à ces mythes de tradition écrite ou orale, dont la dimension *queer* n'était pas nécessairement révélée comme telle, de prendre chair, de se « métaboliser ». Ces trois figures que sont la *Doncella Guerrera*, le *San Miguel*, et la *Tarara*, vivent de puissants conflits à l'intérieur même de leur corps – entre tradition familiale et destin militaire, entre religion et désir qui contrevient à l'ordre social, entre identité « normée » et identité troublée – et c'est par l'art corporel qu'est la danse, et plus spécifiquement dans ce spectacle par la symbiose entre mouvement et musique, que ces conflits intérieurs nous sont donnés à lire en tant que poèmes corporels. Nous pourrions évoquer la limite possible que constitue le choix par les deux artistes de représenter uniquement des figures doloristes, pouvant alors amener l'idée d'une « nécessaire » souffrance dans le destin des individus qui sortent des catégories sexuelles et genrées. Cependant, le contexte de l'Espagne religieuse et traditionnelle dans lequel nous place ce spectacle justifie ces choix et permet la représentation de personnalités *queer* autrement que par la parodie, la caricature ou le grotesque.

3. Rencontre entre danse contemporaine et pratique sexuelle japonaise dans

Bunny

À la suite de notre première analyse du spectacle *Romances Inciertos* sous l'angle de la « queerité » de la relation entre danse et culture traditionnelle espagnole, nous souhaiterions terminer cette analyse du potentiel *queer* de l'investissement d'une culture populaire sur une scène chorégraphique par un retour sur le spectacle *Bunny* afin de questionner un des éléments majeurs de cette pièce, à savoir la représentation dans et par la danse d'une pratique sexuelle japonaise ancestrale, le *shibari*, plus connu aujourd'hui sous le nom de *bondage*.

Bunny est un spectacle hybride, mêlant danse et performance, et dont l'esthétique est fondée sur une réappropriation et une esthétisation des jeux de soumission, domination, propres à la pratique du *bondage*, afin de créer une réflexion sur les notions de partage et de désir entre les

artistes et les spectateurs. Or, le fait de représenter une pratique sexuelle considérée, aujourd'hui encore, comme transgressive sur une scène institutionnelle telle que celle du Théâtre de la Cité suscite plusieurs questions. En effet, le *shibari/bondage* rentre dans la catégorie des pratiques sexuelles sadomasochistes (SM), et va ainsi à l'encontre de la sexualité hétérosexuelle reproductive en tant que pratique dominante des sociétés occidentales. Cependant, cette pratique est loin de s'extraire de toute binarité, c'est pourquoi nous procéderons à une brève historicisation du *shibari* afin d'en comprendre les origines, et quels liens ont pu être tissés, et se tissent encore, entre le *bondage* et la danse. Enfin, nous l'avons dit, il s'agit dans cette pièce de faire d'une pratique généralement « secrète », dans le sens où elle est partagée seulement par les membres d'une même communauté, un partage, une expérience collective, une représentation qui, conjuguée à la danse, va être soumise au regard d'un public. Mais alors, la seule représentation d'une sexualité considérée comme hors-norme suffit-elle à s'extraire des identités assignées par le genre et de leurs implications en termes de sexualité ? Comme le souligne Judith Butler le genre relève – de manière conscientisée ou non –, à l'instar de ce qui est montré dans *Bunny*, de l'acte social, culturel, et public :

Comme c'est le cas pour d'autres comédies sociales de type rituel, l'action du genre requiert une performance répétée. Cette répétition reproduit et remet simultanément en jeu un ensemble de significations qui sont déjà socialement établies ; et telle est la forme banale et ritualisée de leur légitimation. Les corps qui mettent en œuvre ces significations en se stylisant sur des modes genrés sont certes ceux d'individus particuliers, mais cette « action » est publique. Ces actions comportent des dimensions temporelles et collectives, et leur caractère public n'est pas sans conséquence. Au fond, la performance est réalisée avec le but stratégique de maintenir le genre à l'intérieur de son cadre binaire – un but qui ne peut être attribué à aucun sujet en particulier, mais qu'il vaudrait mieux comprendre comme ce qui fonde et consolide le statut de sujet¹.

Ici, Judith Butler appréhende le genre comme une sorte de performance scénique – que cette vision soit contestable ou non, notre objectif n'est pas d'en débattre ici – or, il y a dans ce champ lexical appliqué au genre des similitudes avec celui qui qualifie des pratiques sexuelles comme le *shibari/bondage* : l'idée de performance répétée, de ritualisation et de stylisation des corps. Est-ce alors à dire que ces pratiques sexuelles, considérées comme « anormales » utilisent les caractéristiques du genre en tant que norme sociale et culturelle qui passe par une ritualisation – consciente ou inconsciente – des corps des individus (tel que le choix quotidien des vêtements que nous allons porter), pour mieux « défaire le genre » ? Ou s'agit-il au contraire de le réaffirmer ? Répondre à ces interrogations nécessiterait d'aller plus avant dans les relations entre genre et

1 BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit. p. 264-265.

sexualité, et nous éloignerait de nos préoccupations esthétiques et de notre analyse particulière du spectacle *Bunny*. Toutefois, il nous semble important et nécessaire de les avoir à l'esprit alors que nous souhaitons interroger la dimension *queer* de la relation à l'œuvre entre sexualité « hors-norme » et mouvements dansants dans cette même pièce. Ainsi, nous nous demanderons s'il existe une corrélation entre une esthétisation par la danse d'une pratique sexuelle particulière et le potentiel *queer* de cette même danse, en interrogeant les rapports d'influence à l'œuvre dans cette pièce : que fait une pratique sexuelle considérée à la fois comme « hors-norme » et « binarisante » aux corps dansants ? Et, inversement, que fait la danse à cette même pratique fondée sur des rapports binaires de domination et de soumission ?

Afin de nous saisir pleinement de ces problématiques, nous pensons nécessaire d'essayer de comprendre, quoique non-experte de la culture japonaise dans son ensemble, les origines de cette pratique où les cordes constituent le vecteur matériel entre plaisir et douleur dans les corps. C'est pourquoi nous nous sommes intéressée aux écrits de la psychologue Fabienne Ankaoua qui retrace les origines du *shibari* et explore les liens entre la danse et cette recherche d'extase sexuelle :

Bien que plongeant ses racines dans un art militaire, datant du quinzième siècle, où les prisonniers étaient ligotés, selon leur rang, par des cordes effectuant divers motifs esthétiques, si ces techniques de châtiments corporels ont aujourd'hui disparu, leur esthétisme se retrouve dans le ligotage à visée érotique. Encordées, entravées ainsi, ces femmes vivent une véritable extase, une véritable béance. Cet abandon de leur corps et de leur psyché à la corde peut être défini par la notion de *Sestunai*, que nous pourrions traduire par triste, douloureux, suffocant, amoureux, nostalgique, doux amer ; ou par celle de *kôkotsu*, décrivant à la fois le transport, l'extase et la béatitude. Le corps ainsi exposé, devient corps vivant, dansant, œuvre d'art, renouant avec la création. Ainsi est Shiva, le danseur, selon un texte hindou, « *qui comme la chaleur latente du bois à brûler, répand sa force dans l'esprit et la matière et les fait danser à leur tour* »¹.

Bien que l'autrice ne l'évoque pas explicitement dans ce passage, elle nous permet de comprendre, en premier lieu, en quoi le *shibari*, bien que s'extrayant de la finalité reproductive de l'acte sexuel, est une pratique fondée sur des rapports binaires et hétéro-normatifs. En effet, l'idée du ligotage comme châtiment corporel effectué dans un cadre militaire amène une évidente relation de domination, en l'occurrence du « bourreau » sur le prisonnier, avec, nous l'imaginons, une probabilité quasi-nulle d'inversion ou de renversement de cette domination. Il semblerait qu'au fil des siècles ces rapports de domination aient investi les relations entre hommes et femmes, créant alors la catégorisation de genre entre masculin et féminin, puisque nous comprenons, à nouveau

¹ ANKAOUA Fabienne, « Pointes, cordes et kôkotsu », *Che Vuoi*, 2016/1 (N°1), p. 109-115. DOI : 10.3917/chev1.001.0109. URL : <https://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2016-1-page-109.htm>.

grâce au texte de Fabienne Ankaoua, que ce sont essentiellement les femmes qui se soumettent au ligotage à visée érotique, ligotage qu'il nous est facile d'imaginer effectué par des hommes. Ainsi, si le *shibari* contient un aspect transgressif dans les liens qu'il permet d'entretenir entre plaisir, désir et douleur physique, entre amour et mort, entre Eros et Thanatos, il ne semble pas possible de considérer cette pratique comme une remise en cause des catégories de genre et des rapports de force qu'elles impliquent. Cependant, si l'on considère le *shibari* autrement que du point de vue brut des rapports de domination genrés et sexués, la dimension éminemment esthétique de cette pratique lui confère la qualification d'art et nous permet de tisser des liens entre le *shibari* et la danse, à l'instar de Fabienne Ankaoua : « Le corps ainsi exposé, devient corps vivant, dansant, œuvre d'art, renouant avec la création ». S'il semble évident que cette recherche d'extase contient une dimension spirituelle, comme le démontre l'article de la psychologue, nous n'irons cependant pas plus avant dans cette recherche de spiritualité pour revenir à nos préoccupations premières, à savoir ces liens qui semblent exister entre danse et *shibari*, et comment, dans le spectacle *Bunny* en particulier, l'esthétisation de ces jeux de cordes par la danse peut conférer un caractère *queer* à une pratique sexuelle fondée sur une hétéro-normativité. Dans le *Carnet de nœuds* délivré aux spectateurs à l'entrée du spectacle, les danseurs annoncent une volonté d'interroger ce que serait le « *bondage queer* » :

Les jeux de puissance dans le *bondage* sont essentiellement hétéronormatifs. Le *rigger* est généralement un homme hétéro et le pantin (ou « *bunny* ») une petite femme. En tant qu'hommes gays, qui dans nos vies tentons de nous réapproprier les dynamiques basiques actives-passives, nous avons commencé à nous demander ce que le *bondage queer* pouvait signifier. Et si nous commençons avec des relations binaires telles que homme-femme, gay-hétéro, actif-passif, dominant-soumis, artiste-public, mais parvenions à un espace commun plus ouvert, plus fluide, plus *queer*¹?

Cet extrait de note d'intention soulève, selon nous, plusieurs interrogations : d'une part, les danseurs annoncent ici leur sexualité, gay, comme étant à la base de leurs questionnements autour des dynamiques binaires qui régissent la sexualité. S'il semble vrai que sortir de l'hétérosexualité et se réapproprier le *shibari* ou *bondage japonais* dans une sexualité « Autre » est « propice » à l'avènement d'une « queerisation » de cette pratique, doit-on cependant considérer qu'il s'agit d'une condition « suffisante » ? Sachant que les codes de la société hétéro-normée peuvent également investir les relations homosexuelles ? D'autre part, Daniel Kok et Luke Georges nous font part ici de leur volonté de créer un « espace commun plus ouvert, plus fluide, plus *queer* » pour explorer, au sein même de cet espace, ces rapports de domination propres au *bondage*. Une telle intention

1 Extrait du *Carnet de nœuds* distribué aux spectateurs lors de l'entrée dans la salle, p.11.

pose la question des modalités de création et d'apparition d'un tel espace : dans le cadre d'une représentation scénique au Théâtre de la Cité, où des spectateurs se sont réunis pour assister à la proposition d'« artistes » : comment la création d'un espace *queer*, où spectateurs et danseurs seraient indifférenciés, est-elle possible ? Où se place la danse dans ce processus de création d'un « espace *queer* » pour un « bondage *queer* » ?

Lorsque les spectateurs pénètrent dans la salle, les deux danseurs, Luke George et Daniel Kok, sont déjà présents sur scène, l'espace est éclairé et Luke est en train d'attacher Daniel dans une position caractéristique du *bondage* de suspension. Nous comprenons alors que le spectacle ne nous a pas attendu pour commencer et que, d'entrée de jeu, les deux danseurs nous confrontent à l'une des positions les plus « impressionnantes » du *bondage*. En effet, le corps de Daniel est en suspension complète, à l'horizontale, face au sol, donc entièrement soumis à la fiabilité et à la solidité des nœuds qui composent son attache. Une fois l'ensemble des spectateurs installés – le dispositif du spectacle est quadri-frontal – et le ligotage de Daniel achevé, Luke invite l'un des membres du public, sans que ce dernier soit explicitement désigné, à se lever pour initier un mouvement de rotation au niveau des cordes retenant le corps de Daniel, permettant alors à ce dernier de tourner sur lui-même, suspendu en l'air et immobilisé par les cordes, tandis qu'une musique aux accents *pop* s'élève dans la salle. Ce mouvement rotatif du corps de Daniel sur lui-même n'est pas sans nous rappeler la pièce *100% polyester* de Christian Rizzo, à laquelle nous avons déjà fait référence. En effet, à l'instar des robes suspendues de Christian Rizzo, le corps de Daniel est en état de chute, retenu par les cordes, et son mouvement est soumis à un corps autre que le sien propre comme initiateur du mouvement. Si le tournoiement des robes de *100% polyester*, produit grâce à des ventilateurs, renverse l'impératif du corps initiateur et producteur de son mouvement propre, le corps de Daniel, tel qu'il est donné à voir en ce début de pièce, nous semble opérer un premier brouillage dans les rapports entre artiste et public, d'une part, et dans les caractéristiques mêmes de ce que l'on conçoit comme un corps dansant, d'autre part. En effet, le corps du danseur ainsi ligoté et exposé est privé de sa capacité de mouvement et se retrouve donc soumis, non seulement aux cordes qui le soutiennent, mais également à l'ensemble de la salle qui fait alors figure de tribunal décisionnaire du sort de ce corps suspendu. En invitant les spectateurs à « faire tourner » le corps de Daniel, Luke confère au public le pouvoir d'initier le mouvement, de décider de sa vitesse, de son rythme – en accord ou non avec la musique – de sa continuité, ou de son arrêt. Par ce biais, il y a inversion des « rôles » entre artistes et spectateurs, caractéristique de la dimension performantielle du spectacle : ce n'est plus au danseur de produire le mouvement et au spectateur de le recevoir. Ici, le spectateur est l'initiateur d'un mouvement dont l'incidence a une

répercussion directe et physique sur le corps du danseur. Ainsi, en mettant son corps en jeu dans une dynamique de soumission caractéristique des jeux de cordes du *shibari*, Daniel Kok conjugue la recherche d'extase entre plaisir et douleur propre au *bondage* et le renversement progressif des codes de domination de cette pratique : le spectacle débute avec la soumission du corps de Daniel à la manipulation de Luke. Une fois entièrement ligoté, le corps du danseur n'a d'autre choix que de s'abandonner aux cordes qui le maintiennent, pour enfin devenir un « pantin », un objet, sur lequel le public a le pouvoir d'agir. Grâce au tournoiement initié par les spectateurs, le corps de Daniel se met à danser et présente alors une corporéité nouvelle pour un corps dansant dans le sens où le cercle, la rotation du corps sur lui-même, en tant que figure importante du répertoire des mouvements dansés, nécessite généralement un appui du corps du danseur dans le sol, conjugué à de multiples tensions dans l'ensemble du corps, pour réussir à produire cette « spirale ». Or, ici, le corps du danseur est suspendu dans les airs, et les lignes de tensions qui permettent le mouvement rotatif sont les cordes qui retiennent le corps. Ainsi, il semblerait que, dans ce début de spectacle, la mise en scène de la soumission du corps de Daniel selon les codes traditionnels du *shibari* permette l'exploration de tensions nouvelles dans le corps et la production d'un mouvement d'un nouvel ordre, conjuguées à l'amorce d'une horizontalisation des rapports entre artistes et spectateurs, comme si la perte de verticalité du corps de Daniel rendait possible la création d'une telle relation.

Le spectacle évolue ensuite, avec la libération du corps de Daniel par les spectateurs, vers une danse au sol, respectivement de Daniel vers les objets répandus sur scène et de Luke dont les jambes ont été ligotées, par lui même, chacune en *Futomomo*, c'est-à-dire que la mi-jambe est repliée vers la cuisse pour être liée avec cette dernière, conduisant le corps à se mouvoir sur les genoux. Les poignets de Luke ont également été attachés dans son dos, à la demande de ce dernier par un des spectateurs, privant ainsi les bras du danseur de leur possibilité de mouvement. Le corps de Luke ainsi entravé, voire souffrant, semble placer le danseur dans une position de vulnérabilité face aux spectateurs, à l'instar de Daniel face aux objets parés de cordes. Nous évoquions, lors de notre analyse de la relation dansante de Daniel avec les objets, la capacité des cordes, et des nœuds par lesquels elles parent les objets, à leur donner la dimension de « sujet », et ainsi de les extraire de la condition d'« objet » subissant. Symétriquement, en accord avec la « philosophie » propre à la pratique du *bondage*, un corps humain ligoté passe du statut de sujet à objet, ce qui fut le cas pour Daniel dans la première partie du spectacle : le corps du danseur est devenu objet suspendu et soumis au bon vouloir des spectateurs, sujets agissants et dominants. Qu'en est-il cependant du corps de Luke, attaché tel que nous l'avons décrit ci-dessus, dans cette poursuite du spectacle ? Au-delà de l'opposition objet *versus* sujet, le corps de Luke en mouvement, privé de ses extrémités,

conduit à une focalisation du mouvement et du regard du spectateur sur le torse et le dos du danseur, provoquant une empathie kinesthésique différente de celle communément produite par ce que l'on reconnaît comme un « corps dansant » :

[L]a danse contemporaine [...] a attiré l'attention sur les zones non sémiques de l'homo sapiens : autrement dit les zones qui ne contrôlent pas un discours. Il se trouve que ces zones sont aussi des surfaces ou des milieux corporels démunis, désertés par les facultés d'intervention, incapables de manipulations (ventre, thorax, dos, nuque, épaules...). [...] [La tête] n'est plus le siège impérial et immuable du regard comme du sens, et de la profération du langage. [Elle] doit laisser au corps le rôle expressif que les mimiques faciales avaient par trop tendance à accaparer. [...] Les membres supérieurs ou inférieurs eux aussi peuvent se couper de leurs fonctions, s'atrophier ou disparaître. [...] L'anatomie humaine, et même les fonctions élémentaires du corps, ont été re-visités, parfois détachées ou détournées par la danse contemporaine, afin de convoquer, au-delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques, susceptibles de transformer le monde à travers la transformation de leur matière propre¹.

Ces propos de Laurence Louppe, sur la capacité de la danse contemporaine à poétiser des zones du corps auxquelles on avait refusé cette possibilité jusqu'à l'avènement de la danse moderne, éclairent ce qui est à l'œuvre dans *Bunny*, ainsi que notre intuition de l'existence d'un lien entre la pratique du *bondage* japonais et la danse. En effet, en atrophiant son corps de ses membres inférieurs et supérieurs, Luke fait de son tronc le signe de sa danse. De plus, dans cette partie du spectacle, les deux danseurs évoluent en silence, et le visage de Luke, à l'instar de celui de Daniel, ne semble pas vouloir faire de la tête « le siège impérial du regard, du sens, ou du langage » mais, au contraire, une continuité du corps laissé libre de cordes comme lieu d'expression possible de souffrance, de méditation, d'extase. Ainsi, le spectateur perçoit les soulèvements et les abaissements de la cage thoracique dus à la respiration du danseur, le son de cette même respiration, les accélérations ou décélérations des battements de cœur, rythme du mouvement, les contractions du ventre et son relâchement, les pliures de la peau, les tensions et toutes les lignes qui composent cette partie du corps. Tous ces mouvements, que l'on pourrait d'ailleurs qualifier de « non-mouvements », sont mis en évidence, rendus perceptibles et éprouvables par et pour les spectateurs grâce à ces jeux de cordes qui, en plaçant le corps dans une position de soumission et de souffrance, donne le pouvoir aux zones « non sémiques » de ce même corps de devenir productrices de sens.

Si, en donnant à voir son corps de cette manière, Luke permet la mise en œuvre d'une relation d'ordre kinesthésique « puissante » avec le spectateur, nous pouvons également voir ce moment de danse comme un moyen de le préparer et de lui faire progressivement accepter ce qui va se passer dans la suite du spectacle. En effet, comme nous le verrons plus tard, plusieurs membres

1 LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit. p. 65-66.

de la salle vont être ligotés et immobilisés sur scène par les danseurs, ou d'autres spectateurs. Or, en dansant ligoté devant nous, en établissant avec nous cette relation, presque intime, dans laquelle nous pouvons percevoir, presque sentir, l'extase dans laquelle Luke se plonge grâce à cette privation de ces membres, le spectateur sent monter en lui une envie, un désir inavouable de se retrouver à la place du danseur et de vivre cette expérience de transe. Dans l'imaginaire collectif, la danse est généralement associée à la séduction. Alors, par la danse, Luke réussit peut-être à nous séduire et à nous faire entrer dans le jeu du *shibari* en nous soumettant, de manière inconsciente, à notre propre désir de soumission.

La suite de ce spectacle se caractérise par la libération progressive des deux danseurs – de son attraction vers les objets pour Daniel, de ses différents liens de cordes pour Luke –, d'une part, et le ligotage croissant de membres du public, d'autre part. Jusqu'à ce point de la pièce, les différents éléments mis en œuvre par les deux danseurs, en termes de corporéités, de relation avec les éléments de scénographie, et enfin de relation avec les spectateurs, ont permis de jouer sur des inversions des dynamiques dominants/dominés propres au *bondage* japonais et, par la relation de corps à corps que permet la danse, d'amorcer la création de cet espace « plus ouvert, plus fluide » dont les artistes faisaient mention dans leur note d'intention. Nous terminerons cette analyse des relations entre danse et *shibari*, et de leur potentiel *queer*, en interrogeant le maintien effectif, ou non, de cet « espace *queer* » dans la suite du spectacle.

Bien que nous soyons amenée à développer prochainement notre analyse de cette partie du spectacle, il nous semble nécessaire d'interroger une forme de retour à une sorte de binarité et de domination des artistes sur les spectateurs que nous avons constatées dans la suite de cette pièce. En effet, suite à un long processus, qui peut s'apparenter à un rituel, où différents membres du public vont accepter d'être attachés sur scène et immobilisés dans des positions proches de l'inconfort, la lumière dans la salle s'assombrit, passant d'un bleu clair froid à un violet sombre, une forte musique aux accents *latino-pop* s'élève, et Luke et Daniel entament conjointement une danse énergique dont la gestuelle semble se rapprocher de celle des danses de *club* ou du *voguing*. Cette partition dansée est donc caractérisée par un retour à la verticalité des deux danseurs, ainsi qu'un recouvrement des fonctionnalités de leurs bras et de leurs jambes, leur permettant une grande amplitude dans leurs mouvements et une large occupation de l'espace. La dimension libératrice, presque jouissive, de la danse de Luke et Daniel s'oppose de manière radicale à la position des membres du public qui sont ligotés sur scène au même moment : immobilisés au sol et maintenus par les cordes dans des positions étranges, inconfortables, ils assistent à cette danse où les danseurs sont libres de leurs mouvements. Ainsi, si antérieurement dans le spectacle l'état d'extase dansante de Luke a pu faire

naître dans le public le désir d'être ligoté et dominé, la présente chorégraphie fait naître le sentiment inverse pour les spectateurs ligotés sur le plateau et pour le reste du public qui, par empathie kinesthésique, ressent, d'une façon accrue, la contrainte physique de ceux qui sont attachés sur scène. Nous comprenons alors que la danse a pu faire partie d'un processus de séduction – lorsque Luke danse avec bras et jambes attachés – en amont d'une soumission à venir des spectateurs qui rétablirait le présupposé d'une position dominante de l'artiste sur le spectateur, position qui ferait alors écho à la binarité hétéro-normative qui régit les jeux du *bondage* japonais. Cependant, en faisant vivre aux spectateurs, au cours de la pièce, les différentes positions – celle du *rigger* et celle du *bunny* – ou rôles qui fondent la pratique du *shibari*, tout comme ils explorent eux-mêmes ces positions dans leur pratique artistique, les deux danseurs ne parviennent-ils pas à nous faire accepter les « termes du contrat » tout en faisant danser notre propre désir pour la position tantôt du dominant, tantôt du dominé ?

Si la pratique du *shibari* peut être, comme nous l'avons vu, associée à la danse dans le sens où elle permet l'apparition de corporéités nouvelles qui conduisent à des états, psychiques et physiques, où plaisir et douleur se rencontrent pour révéler des zones du corps inexplorées ou inexploitées, sa « mise en chorégraphie » dans *Bunny* nous semble permettre également de « faire danser » notre rapport à notre corps, à celui d'autrui, ainsi qu'à la communication du désir. En effet, grâce à la danse, Daniel Kok et Luke George esthétisent la soumission, la souffrance, la douleur dans les corps – qu'il s'agisse du leur ou de celui des spectateurs – et rendent alors ces derniers, peut-être, plus regardables à nos yeux. Ainsi, nous pouvons assumer notre position de voyeur-vu : nous assistons à un spectacle de danse, nous ne sommes pas en train d'observer des pratiques SM à la dérobée. C'est pourquoi la rencontre entre danse pratique sexuelle japonaise dans *Bunny* propose un détour esthétique qui permet une réflexion sur les rapports de domination qui régissent la sexualité de manière générale, et nous permet plus spécifiquement de nous interroger sur nos certitudes et sur nos propres désirs.

Chapitre 2 : De la « queerité » de la relation entre danse et costume

Nous venons d'analyser les trois pièces qui constituent notre corpus sous l'angle de la culture populaire telle qu'elle est représentée dans ces trois spectacles afin d'interroger comment le corps dansant peut se saisir des images, des pratiques, des discours de ces cultures populaires pour entrer en jeu, ou en résistance avec elles, et ainsi révéler une dimension *queer* déjà présente mais non identifiée comme telle, ou au contraire subvertir par le *queer* des stéréotypes et des clichés binarisants présents dans une ou plusieurs de ces pratiques culturelles.

Nous souhaitons à présent nous intéresser à un autre élément commun à ces trois spectacles, et qui nous paraît être un des fondements des esthétiques respectives de ces pièces, à savoir le costume. Depuis l'Antiquité, alors que la danse existait principalement en qualité d'intermède entre deux actes d'une pièce de théâtre, le costume est un élément presque indissociable du corps dansant comme support de l'expression du mouvement dansé. Nous avons conclu notre travail de Master 1, portant sur le travestissement de genre en tant que pratique scénique, sur le constat d'une plasticité, d'un dialogisme entre costume et corps dansant, capable de produire de nouvelles corporités comme autant de nouvelles représentations du genre dans le champ chorégraphique. En effet, le seul fait de porter un costume modifie notre état de corps et participe à l'avènement d'une corporité autre que celle induite par le port des vêtements du quotidien. D'autre part, les matières et les formes qui composent un costume de danse impliquent une modalité spécifique de révélation du corps, ainsi qu'une « résonance » des mouvements dansés qui aura un effet direct sur la réception du spectateur. Nous avons conscience ici que comprendre et expliciter de manière approfondie les relations qui unissent danse et costume nécessiterait un important détour par l'histoire du costume de danse, détour qui nous éloignerait trop longuement des préoccupations de cette étude. C'est pourquoi nous nous focaliserons ici sur la manière dont les costumes spécifiques à ces trois pièces de corpus entrent en relation avec les corps dansants des artistes et peuvent participer à l'avènement de corporités *queer(s)*. Les propos de Cyril Iasci dans son ouvrage *Le corps qui reste* nous semblent constituer une amorce pertinente aux interrogations que nous allons soulever dans cette partie :

Dans notre quête de réactivation du corps, mettre les vêtements de l'autre sexe, poser des collants résilles sur des jambes masculines, réactive ce corps anesthésié par le pantalon usuel. [...] Le vêtement est bien lié au sexe, le vêtement sert avant tout à cacher le sexe, il voile mais comme le voile il révèle aussi. Avec un

nouveau vêtement, celui de l'autre sexe par exemple, la peau absorbe une nouvelle sensation, le corps découvre un nouveau rapport avec son milieu. La cénesthésie, cette sensation du corps sous-cutanée, s'en trouve bouleversée¹.

Bien que le travestissement de genre ne concerne pas l'ensemble des pièces auxquelles nous nous intéressons, cette « quête de réactivation » du corps et ce bouleversement cénesthésique apparaissent comme des caractéristiques communes à *Bunny*, *Terror Australis*, et *Romances Inciertos*.

1. Effeuillage burlesque dans *Terror Australis*

Nous aborderons en premier lieu ces questions autour de la possibilité d'une relation *queer* entre danse et costume grâce à une nouvelle analyse du spectacle de Leah Shelton, *Terror Australis*. Nous rappelons que cette pièce est un solo dont l'esthétique est fondée sur la caricature des images de la culture populaire dominante australienne, mais aussi occidentale, telles qu'elles sont véhiculées dans des films de série B emblématiques comme *Crocodile Dundee*. Comme nous l'avons mentionné plus haut, ces artefacts cinématographiques présentent une image de la femme construite selon un regard phallocentré. En effet, deux personnalités féminines sont généralement représentées dans ces films, à savoir la jeune fille innocente et fragile et la femme-objet réduite à son corps sexualisé et à sa fonction de séduction, ces représentations étant l'incarnation du fantasme masculin par excellence : « La putain est un corps-objet fabriqué par le désir masculin, l'autre corps fabriqué serait celui de la Vierge [...]. Les deux masques (vierge/putain) de la femme cohabiteraient dans le psychisme masculin² ». Dans ces propos, Cyril Iasci aborde l'idée de masque, construction culturelle apposée de force à ce qui est communément identifié comme le « visage » féminin. Or, les personnages féminins des films auxquels fait référence Leah Shelton dans son spectacle peuvent être considérés comme des « masques » puisqu'ils sont des fictions issues de l'imaginaire phallocentré. En parodiant ces personnages féminins Leah Shelton affiche de nouveaux « masques » qui auraient pour fonction d'effacer les précédents : en imitant, sur le ton de la dérision, les imitations « sérieuses » que donnent à voir ces films australiens de la femme construite par le regard masculin, la chorégraphe tend à démontrer que le premier « masque », celui dont parle Cyril Iasci, n'est que performance et peut être détruit. Ce sont les modalités selon lesquelles Leah Shelton met en œuvre cette destruction du masque « vierge/putain » dans *Terror Australis* qui nous intéressent ici : nous allons voir que l'enchaînement de costumes qui caractérise ce spectacle

1 IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, op.cit., p. 117.

2 *Ibid*, p. 171.

constitue un autre des moyens employés par la chorégraphe pour subvertir les stéréotypes misogynes véhiculés par la culture populaire dominante en Australie. En effet, Leah Shelton utilise le costume comme principal élément de référence chez les personnages féminins qu'elle parodie – l'auto-stoppeuse *bimbo*, la jeune vierge vêtue de blanc, la danseuse de *strip-tease*, ou encore la touriste imprudente – et met en scène un procédé spécifique de monstration de son corps portant ces costumes, notamment dans la seconde moitié du spectacle, procédé qui se rapproche de l'effeuillage burlesque. Quand la chorégraphe apparaît en longue robe blanche après un passage en coulisses, toute une série de costumes sont cachés sous cette robe et nous sont révélés au cours de déshabillages chorégraphiés. Si les termes « déshabillage » ou « effeuillage » peuvent convoquer un imaginaire de séduction et d'érotisation du corps, nous allons tenter de montrer ici comment Leah Shelton, grâce à son usage du costume, fait de son corps un lieu de résistance à l'érotisme « commercial » ou « publicitaire¹» dont nos sociétés capitalistes font l'apologie.

Plusieurs instants de *Terror Australis* nous paraissent révélateurs de ce détournement de la sexualisation permanente du corps de la femme par le regard masculin. Avant de nous attarder sur le procédé de déshabillage mentionné ci-dessus, nous souhaiterions soumettre également à l'analyse la première partie du spectacle, dans laquelle Leah Shelton caricature la figure de l'auto-stoppeuse « aguicheuse » et, par des procédés qui nous semblent relever de l'esthétique du cabaret burlesque, distord cette figure caricaturale pour la rendre anti-érotique.

Une fois l'ensemble des spectateurs installé dans la salle et plongé dans le noir, un coup de tonnerre retentit et signale le début du spectacle. La lumière est faite sur le « tourniquet sèche-linge » dans lequel Leah Shelton s'abrite, hurlante et tremblante, vêtue de ce qui s'apparente à une chemise de nuit blanche ensanglantée. La référence à la victime innocente du film d'horreur est clairement établie par la chorégraphe, mais disparaît rapidement lorsqu'une musique, aux accents de *hard-rock*, s'élève et conduit l'artiste à ôter sa chemise blanche, procédant ainsi à une première révélation de son corps. Vêtue alors d'un short en jean, d'un t-shirt court et moulant, et coiffée d'une perruque de cheveux longs blonds platine, Leah Shelton reprend le stéréotype de l'auto-stoppeuse telle qu'elle est représentée dans les films australiens sur lesquels se fonde le spectacle. Par le port de ce costume, Leah Shelton réalise une monstration outrancière des normes imposées aux sujets catégorisés féminins par les discours phallogocentrés. Cependant, le détournement du personnage de l'auto-stoppeuse ne s'arrête pas au seul port du costume. En effet, dans cette première partie de

1 Le terme « érotisme publicitaire » est employé par Michel Bernard dans son ouvrage *Le Corps* : « Ainsi le corps est-il désérotisé et aliéné au service du rendement industriel et, en dernier lieu, des intérêts de la société capitaliste. D'où la nécessité pour celle-ci de permettre, tout en la contrôlant subrepticement, une apparente décharge sexuelle, afin que l'équilibre rétabli de la personnalité puisse à nouveau s'investir dans la production et favoriser le jeu de la consommation grâce à l'érotisme publicitaire. » *op.cit.*, p. 12.

spectacle, la chorégraphe nous donne à voir de nombreux passages de *pole dance* sur le mât du tourniquet. Or, dans l'imaginaire collectif, la pratique de la *pole dance* continue d'être rattachée au *strip-tease* et donc à l'idée de mise en jeu du corps de la femme au service de la seule séduction du sujet masculin :

La femme, pendant les performances de *pole-dance*, *lapdance* et *strip-tease*, est réduite à son corps, un corps fétichisé. Pensons au *strip-tease*, c'est-à-dire à l'art de dévoiler le corps par étapes, par « morceaux » : la femme est coupée en parties, réduite aux « morceaux » du corps qu'elle exhibe : cheveux, ventre, jambes, pieds, seins, fesses... La femme devient une série de fétiches¹.

Ces propos de la psychologue Silvia Lippi nous permettent de nous demander en quoi Leah Shelton ne reconduit pas cette monstration du corps féminin « fétichisé » dans *Terror Australis*. L'imaginaire convoqué par la *pole dance*, conjugué à une monstration du corps qui s'inscrit dans ce dévoilement du corps par étapes lorsque la chorégraphe ôte la chemise de nuit blanche pour laisser voir un costume qui révèle certaines parties de son corps, pourrait faire croire à une reconduction de cette image de la femme en tant que « série de fétiches ». Nous comprenons cependant rapidement qu'il n'en est rien. Et, qu'au contraire, par la conjugaison de la physicalité qu'elle met en œuvre dans sa pratique de la *pole dance* et du costume parodique avec lequel son corps entre en jeu, Leah Shelton opère bien plus une subversion des codes du *strip-tease* que leur reconduction. D'une part, Leah Shelton fait du tourniquet, tournoyant lorsqu'elle y pratique la *pole dance*, un instrument de morcellement de son corps, morcellement qui peut constituer un contrepoint aux « morceaux » « fétiches » évoqués par Sylvia Lippi : si le dévoilement du corps par morceaux tel qu'il est mis en œuvre dans le *strip-tease* pensé pour la satisfaction du désir masculin est facteur d'excitation, c'est bien parce que chaque partie du corps qui va être révélée est rattachée à une image lisse et unifiée de la femme en tant qu'objet sexuel. Or, en morcelant son corps dansant sur le mât du tourniquet grâce aux « écrans » que constituent les draps et autres vêtements suspendus, Leah Shelton défait cette image homogène et unie de la femme-objet et chaque partie de son corps qui nous apparaît n'est plus un fétiche mais un membre dansant d'une créature déformée par les ombres des voiles suspendus au tourniquet. D'autre part, la virtuosité technique dont fait preuve Leah Shelton dans chacun des instants où elle pratique la *pole dance* a presque valeur d'annulation de la connotation suggestive associée à cette danse. La technicité de la chorégraphe permettrait alors de conduire le spectateur à se focaliser sur les propriétés du corps de l'artiste en mouvement et sur la manière dont ce dernier s'approprie son espace et inverse le phénomène d'érotisation : d'un imaginaire « érotico-

1 LIPPI Silvia, « Le corps, la femme et la danse érotique : performance sexuelle ou idéal ? », *Champ psychosomatique*, 2008/3 (n°51), p. 97-111. DOI : 10.3917/cpsy.051.0097. URL : <https://www.caim.info/revue-champ-psychosomatique-2008-3-page-97.htm>.

publicitaire » soumis à la séduction d'un spectateur nécessairement masculin, Leah Shelton procède à l'auto-érotisation de son corps et fait ainsi de son costume, représentant dans un premier temps la figure hyperbolique de la femme séductrice, un allié de cette danse d'auto-séduction.

Ces mêmes images de corps « en morceaux » évoquées par Sylvia Lippi nous amènent à nous intéresser à un autre instant de cette première partie de spectacle, instant au cours duquel Leah Shelton ne met pas, à proprement parler, son corps en jeu avec un nouveau costume mais plutôt avec un accessoire qui permet de convoquer de multiples imaginaires : une valise. Cette mise en scène fait suite à un montage cinématographique, projeté sur l'écran présent sur scène, nous plongeant dans un des scénarios classiques du film d'horreur, celui où l'auto-stoppeuse imprudente est agressée par le conducteur malveillant et sadique. Une fois cet épisode filmique achevé, nous retrouvons Leah Shelton enfermée, sur scène, dans une grande valise marron d'où dépassent ses jambes. S'ensuit une chorégraphie où ces mêmes jambes sont rejointes par deux autres, en plastique, amenant alors l'étrange image d'une valise dansante à quatre pattes. Ici, Leah Shelton utilise l'artificialité du théâtre burlesque, ou de cabaret, pour tourner en dérision le caractère effrayant de la valise servant à transporter un corps découpé en morceaux, image que l'on retrouve fréquemment dans le cinéma d'horreur : en présentant un usage grotesque, absurde, de cette valise, accessoire souvent employé dans les spectacles de magie « traditionnelle », Leah Shelton tourne non seulement en ridicule les effets spéciaux de ce cinéma sur lequel elle fonde son spectacle, mais elle subvertit également le corps en « morceaux » de la strip-teaseuse : ce corps victime de fétichisation par le regard masculin, également victime au sens propre des instincts sadiques d'un tueur en série, se réveille, revient à la vie, et retrouve une existence propre par la parodie. Par le rire, Leah Shelton trompe la vigilance de son agresseur et se transforme en femme « zombie », en « morte- vivante » qui se réapproprie l'espace, en l'occurrence la valise, dans laquelle on l'enferme.

Nous souhaitons à présent nous focaliser sur la seconde partie de ce spectacle, caractérisée par ce qui nous semble relever de l'effeuillage burlesque. Dans son ouvrage *Le burlesque au théâtre*, Norbert Abouardham définit le burlesque et ses « acteurs » ainsi : « Le burlesque ne fait pas l'économie de la provocation : en imitant le réel, les burlesques le caricaturent jusqu'à l'outrance (imiter sans limite), en en déformant basement les fondements pour les révéler dans l'excès¹ ». Nous allons tenter de démontrer ici comment, par le procédé de révélation du costume, et du corps sous le costume, des corporéités étranges apparaissent dans cette deuxième partie de spectacle, contribuant à déformer les « fondements » de la culture populaire australienne « pour les révéler dans l'excès ».

1 ABOUDARHAM Norbert, *Le burlesque au théâtre. Mon voyage en absurdie*, Lavérune, L'Entretiens, 2015 p. 27.

Leah Shelton amorce ce déshabillage chorégraphié en sortant des coulisses en longue robe blanche « à panier », recouvrant la grande majorité de son corps, coiffée d'une perruque d'« anglaises » blondes et d'un chapeau d'une blancheur toute aussi immaculée que celle de la robe. Lors de cette apparition, la chorégraphe se tient debout, immobile, sur le tourniquet en train de tourner. Nous comprenons rapidement qu'à travers ce costume Leah Shelton incarne et parodie les jeunes étudiantes protagonistes du film *Picnic at Hanging Rock*, référence qui est soulignée par la projection d'images du film directement sur les draps blancs suspendus au tourniquet et par la retranscription des dialogues de l'extrait le plus célèbre du film (celui où les trois étudiantes et leur enseignante semblent irrésistiblement attirées par les falaises et y disparaissent). Dans cette scène, le corps de Leah Shelton est caractérisé par une immobilité liée à la contrainte du costume : la robe blanche portée ici par la chorégraphe, de par sa forme et sa composition, ne permet pas de donner libre cours à des mouvements dansés ou à toute forme de dépense physique, mais incite plutôt le corps à se mouvoir de manière lente, mesurée, à limiter son occupation de l'espace. Le port de ce costume serait alors une nouvelle incarnation d'autres codes et normes imposés aux femmes, et notamment aux jeunes filles, par la société patriarcale, telles que la discrétion, une moindre occupation de l'espace, ou encore la pratique d'activités favorisant le « calme » et la « douceur ». La blancheur de la robe, conjuguée à la dimension informe qu'elle donne au bas du corps notamment, sert la représentation de la femme empreinte de pureté, préservée de la souillure du monde extérieur, presque « nébuleuse », et pourtant toujours ramenée à sa chair, à son corps puisque tout est mis en œuvre, comme l'illustre ce costume, pour le masquer. Leah Shelton caricature cette image virginale de la jeune femme par l'immobilité totale de son corps, poussant les normes comportementales mentionnées ci-dessus à l'excès, et tourne ainsi en ridicule les valeurs masculines à l'origine de ces codes imposés aux femmes.

Suite à cette interprétation parodique de la jeune femme innocente, Leah Shelton opère un premier déshabillage, révélant son corps dans une robe longue, près du corps, fluide et dont la matière et les motifs rappellent les écailles d'une peau de crocodile ou de serpent. Ce costume au caractère « animalier » est ensuite complété par une tête de kangourou dont la chorégraphe recouvrira son visage au cours d'une chorégraphie dont la gestuelle renforce l'idée d'une étrangeté non maîtrisable, déjà illustrée par le seul port de cette robe d'écailles qui, en plus de la peau de serpent ou de crocodile, peut s'apparenter à une queue de sirène. Cette première révélation du corps trouve son caractère anti-érotique d'une part dans une forme d'illusionnisme par lequel ce changement de costume a lieu – la chorégraphe ne se donne pas à voir en train d'enlever la lourde robe blanche mais profite d'un noir plateau pour la retirer – et d'autre part dans cette inquiétante étrangeté qui caractérise la corporéité mise en œuvre par Leah Shelton à cet instant du spectacle. Ce

changement de costume survient suite au témoignage d'un automobiliste qui a renversé puis abattu un kangourou apparu sur sa route. Leah Shelton incarne alors, par la conjugaison entre la robe « serpent »/sirène et la tête de kangourou, une créature vengeresse qui reprend ses droits sur le mâle dominant. Si le caractère burlesque, parodique de ce costume transparaît dans le port de la tête de kangourou, port qui dans ses premiers instants provoque le rire, l'aspect conjointement « morbide » et ondoyant du costume, conjugué à la chorégraphie interprétée à cet instant du spectacle, nous conduit à appréhender la corporéité de la chorégraphe comme inquiétante et insaisissable. En effet, les mouvements exécutés par Leah Shelton dans ce costume sont caractérisés par une latéralité du corps, des enchaînements saccadés conduisant à des postures inconfortables, et une focalisation sur les extrémités : pieds, mains, avant-bras, mi-jambes, comme si ces derniers avaient une volonté propre. Les propos de Laurence Louppe concernant l'incarnation d'un personnage en danse nous paraissent particulièrement pertinents pour illustrer ce qui est en jeu dans le corps de Leah Shelton ici :

Le « personnage » en danse ne peut naître que dans la conscience de l'intégration d'un style, ou, [...] dans l'intégration par mon corps d'options fondamentales qui ne seraient pas les miennes. Ce qui inclut un travail de lecture stylistique de ce que pourrait être un « personnage » d'une incroyable finesse, pour aboutir à une « fiction physique ». C'est à ce seul prix que « je » peut devenir un autre. Le « personnage » si important dans les œuvres qui se situent entre danse et théâtre ne peut plus être considéré comme le résultat d'un « jeu » mais d'une transmutation qualitative qui déstabilise la définition même du sujet¹.

Par la stylisation de son corps, caractérisée par la rythmique hachée de ses mouvements, la chorégraphe n'est pas seulement « déguisée » en créature chimérique et menaçante grâce au costume, mais elle met en œuvre cette « fiction physique » dont parle Laurence Louppe grâce à une plasticité entre costume et corps dansant qui nous conduit à ne plus voir une danseuse « jouant » à être une créature mi-femme mi-animal mais une véritable créature dansante.

Enfin, Leah Shelton procède à la dernière étape de l'effeuillage qui aura rythmé cette seconde partie du spectacle, en ôtant la robe « serpent » et en apparaissant vêtue d'un justaucorps, ou maillot de bain, noir, très échancré, et dont le caractère érotique est immédiatement détourné par la monstration d'une touffe de poils artificielle au niveau de l'entre-jambe. À nouveau, Leah Shelton s'attaque à l'image lisse et érotisée de la femme fabriquée par le regard phallogocentrique : le potentiel comique de l'apparition de cette dense touffe de poils est effectif, ce qui contribue à la caractérisation « burlesque » du déshabillage de la chorégraphe, et tourne également en ridicule la perception hypocrite des poils « féminins » – sujet encore tabou, bien que les mentalités évoluent

1 LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 133.

dans les sociétés occidentales – par le regard masculin : facteurs d'impureté, voire de « saleté », sur un corps de femme, alors qu'ils sont revendiqués comme symboles de virilité sur un corps d'homme.

Le spectacle se termine sur une dernière caricature, celle, plus générale, de l'homme blanc aux valeurs nationalistes que Leah Shelton représente en apposant sur son corps divers accessoires aux couleurs du drapeau australien, tels qu'une casquette ou des lunettes. Une bière à la main, elle « éjacule », grâce à un procédé artificiel qui rappelle à nouveau les artifices des spectacles burlesques, une guirlande de drapeaux australiens : « La prééminence du mâle, c'est d'être l'animal spermatique par excellence¹ » dit Michel Foucault, et c'est bien ce pouvoir masculin, fondé sur la « suprématie » de la pénétration et de l'éjaculation, qui s'étend à l'ensemble des domaines de la culture populaire australienne, et occidentale dans son ensemble, que Leah Shelton s'attache à détruire, non seulement dans cette dernière scène, mais tout au long de *Terror Australis*. Grâce aux multiples costumes qui entrent en jeu avec le corps dansant de la chorégraphe tout au long du spectacle, des corporéités polymorphes apparaissent et mettent à mal l'unicité de l'image lisse de « LA femme ». Par l'humour et la parodie, Leah Shelton déjoue les attentes du spectateur quant au potentiel érotique de l'effeuillage, et par le Difforme² contenu dans chacun des costumes qu'elle révèle elle rend compte de la multiplicité contenue dans ce que la société phallogcentrée catégorise sous le seul terme « féminin ».

2. Travestissement : pratique scénique, rituelle et dramatique dans *Romances Inciertos*

Nous avons vu avec *Terror Australis* comment l'usage du costume, sans répondre à un travestissement de genre, permettait l'imitation parodique, burlesque, des stéréotypes autour de la « féminité ».

Dans *Romances Inciertos*, le travestissement de genre est un des fondements de l'esthétique du spectacle et se traduit par une succession de costumes qui, conjugués au corps dansant de François Chaignaud, permettent cette « métabolisation » des trois figures qui fondent la dramaturgie de cette pièce, à savoir la *Doncella Guerrera*, le *San Miguel*, et la *Tarara*.

Nous l'avons dit, nombre de pièces chorégraphiques qui investissent une esthétique *queer* le

1 FOUCAULT Michel, *Histoire la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984, p. 152.

2 Voir notre note en page 35 de ce mémoire sur la référence à l'introduction à *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts* dans laquelle Muriel Plana définit les tendances à l'Informe et au Difforme qui se trouvent parmi les esthétiques *queer*.

font par le biais de la parodie, mettant volontairement en œuvre une certaine « maladresse » dans le corps et habillant volontairement ce dernier de costumes *kitsch*, de mauvais goût. Dans *Romances Inciertos*, il nous est impossible de ne pas remarquer la beauté et la finesse des costumes dont la « virtuosité » de réalisation – Nino Laisné révèle au cours d'une interview que chaque élément de costume a été réalisé par un artisan spécialiste¹ – souligne la virtuosité de la danse de François Chaignaud, et nous permet à nouveau d'interroger cette possibilité d'une « virtuosité *queer* ». Si, de prime abord, la somptuosité et l'unité apparente de ces costumes peuvent provoquer une réception d'ordre fascinateur chez le spectateur, l'hétérogénéité contenue dans la superposition des travestissements permet la distanciation nécessaire à la réflexion. En effet, comme nous l'avons signalé plus tôt, dans ce spectacle, travestissements scéniques et travestissements fictionnels se superposent, provoquant la mise en abîme du trouble et de la multiplicité qui caractérisent les trois figures populaires et traditionnelles représentées ici. C'est pourquoi nous tâcherons dans cette partie de donner une description aussi précise que possible des costumes portés par François Chaignaud et de leurs effets sur le corps dansant, tout en interrogeant les brouillages provoqués par les « imbrications » de ces travestissements.

L'acte I ouvre le spectacle avec l'interprétation dansée et chantée de la *Doncella Guerrera*, figure mythique de la jeune fille qui prend l'apparence d'un soldat pour partir à la guerre. François Chaignaud apparaît sur scène, en costume complet² dont le caractère unisexe jette un premier trouble sur l'androgynie du personnage d'une part, et du danseur d'autre part. En effet, François Chaignaud est vêtu d'un pantalon court bouffant, vert foncé, ne soulignant aucune partie du corps à part la mi-jambe, laissée apparente jusqu'au pied nu. La partie supérieure du corps du danseur est entièrement couverte par une chemise ample grise, ornée d'une large ceinture marron qui enserre légèrement la taille. Enfin, l'ensemble du costume est complété par une armure, faite de bois clair et léger – dont l'esthétique nous fait d'ailleurs traverser les frontières d'Espagne pour nous diriger vers l'Asie – composée de « coques » portées uniquement au bras gauche et d'un large casque qui, selon l'angle de vue, masque en partie le visage du danseur. Nous signalons également que le visage de François Chaignaud est soigneusement maquillé, soulignant la finesse des traits du visage du danseur et complétant l'androgynie déjà contenue dans la conjugaison du corps et du costume. Dans son ouvrage *Le corps qui reste*, Cyril Iasci analyse l'art du maquillage comme geste relevant du sacré :

1 Interview consultée le 28/04/2020 : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Romances-Inciertos-Un-autre-Orlando-20776/videos/media/Romances-Inciertos-Un-autre-Orlando-dialogue-artistes-spectateurs-72e-Festival-d-Avignon>.

2 Nous rappelons que le fil conducteur qui lie ces trois figures étant l'Orlando de Virginia Woolf, tous les changements de costumes se font en coulisse pour permettre au danseur d'apparaître métamorphosé, comme après un long sommeil.

L'art de la cosmétique est né de ce geste de se peindre le corps, un geste sacré, un geste religieux. L'homme n'a eu de cesse de vouloir se repeindre. « Cosmétique » contient le mot « cosmos », car il s'agit d'un ordonnancement, d'un ordre, d'une mesure de l'univers, d'une harmonie. Ainsi la cosmétique qui donne son harmonie au visage serait à l'image de l'harmonie du cosmos¹.

Si, à première vue, la recherche d'« ordre », d'« harmonie », de la cosmétique ne semble pas s'inscrire dans une distorsion de l'ordre social propre au *queer*, il faut considérer la pratique du maquillage telle que l'aborde Cyril Iasci, et telle qu'elle est présentée dans *Romances Inciertos* d'un point de vue métaphysique : le visage peint de François Chaignaud, sans aucune intention parodique ou caricaturale, par l'usage de l'artifice, nous rappelle que « l'harmonie du cosmos » réside dans l'indifférenciation entre le masculin et le féminin. Ce maquillage sera présent tout au long du spectacle, et pourra nous conduire à diverses interprétations, au-delà de sa dimension cosmologique, en fonction des figures interprétées par François Chaignaud. Dans le cas de la *Doncella Guerrera*, le maquillage met en valeur la finesse du visage, caractéristique généralement associée aux individus catégorisés féminins, finesse que le personnage cherche à masquer grâce à son large casque afin de ne pas être démasqué par les autres soldats. Si nous en revenons au costume, le fait que l'armure ne soit portée que d'un seul côté peut également être perçu comme un symbole de l'existence simultanée du masculin et du féminin dans un même individu. Enfin, la superposition des travestissements présente dans ce premier acte renforce l'apparition de cette zone d'indécidable entre masculin et féminin qui a cours tout au long de ce spectacle : il y a travestissement scénique dans le sens où François Chaignaud interprète une jeune femme, auquel s'ajoute un travestissement fictionnel puisque cette jeune femme prend l'apparence d'un homme pour partir au combat. Ainsi, les codes sociaux se trouvent déjoués dans un sens comme dans l'autre, l'homme qui ne doit pas s'habiller en femme, au risque de perdre sa masculinité, et la femme qui ne doit pas s'habiller en homme car, alors, elle s'arrogerait le droit d'occuper un territoire dont elle est totalement exclue. En « usurpant » conjointement les deux identités communément admises par l'ordre social pour n'en faire qu'une, et ce, sans avoir recours à la parodie, François Chaignaud ne démonétise pas le travestissement effectué par la *Doncella Guerrera* mais en souligne, au contraire, la « sincérité ».

Suite à la mort de la *Doncella Guerrera* qui se laisse emporter par les flots, François Chaignaud réapparaît, transformé en *San Miguel* pour le deuxième acte du spectacle. Il ne s'agit pas, ici, de travestissement de genre à proprement parler mais de la représentation, en partie par le

1 IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, op.cit. p. 140.

costume, de cette icône religieuse au caractère érotique, androgyne et douloureux qui peuple les processions religieuses des villages espagnols. « « Se travestir » ne veut pas toujours dire « emprunter les vêtements de l'autre sexe ». Au sens étymologique même, « travestir » est entendu comme *déguisement*¹. » Ainsi dans cet acte II, François Chaignaud est travesti en *San Miguel* dans le sens où il « imite » les imitations de *San Miguel* affichées par les jeunes garçons vêtus de jupes et dansant sur des échasses pendant les célébrations dédiées à Marie-Madeleine², il y a donc ici superposition entre travestissement scénique et travestissement ritualiste ou sacré. En mêlant sur un même corps ces deux pratiques, le costume arboré par François Chaignaud contribue à la révélation de ces frictions entre sacré et profane, entre masculin et féminin, entre érotisme et souffrance. En effet, le danseur nous apparaît vêtu d'une jupe longue jaune-orangé, que l'on imagine à l'image de celles portées dans les processions religieuses, qui, pour notre regard conditionné par la bi-catégorisation de genre, jette un premier trouble sur l'identité de ce saint, pourtant identifié comme masculin. Comme nous l'avons souligné antérieurement, cet habillage du bas du corps est complété par des échasses qui donnent au corps du danseur une hauteur hors-norme, laquelle, en donnant à voir une corporéité dansante extra-ordinaire, contribue aux nombreux brouillages précédemment évoqués : en élevant le corps au-delà d'une hauteur « humaine » communément admise, les échasses confèrent un caractère divin au corps de François Chaignaud, en accord avec les croyances selon lesquelles le divin, le sacré, le Saint, se situe nécessairement au-dessus des humains. D'autre part, la conjugaison de la jupe et des échasses nous conduit à identifier la partie inférieure du corps du danseur du côté de la féminité, la jupe étant un vêtement que nos sociétés réservent aux femmes, et les échasses faisant écho aux chaussures à talons, également réservées à la gent féminine. Cependant, si la sensualité des ondulations et des soulèvements de la jupe amène l'idée d'un érotisme « féminin », les tensions musculaires dont témoignent les membres inférieurs du danseur pour effectuer sauts, rotations, et battements de jambes avec ces échasses traduisent la force mobilisée dans l'ensemble du corps. Or, si la force est une caractéristique généralement associée à la masculinité, elle se manifeste ici dans un corps dansant où les frontières entre masculin et féminin ne sont plus si aisément lisibles, d'autant que la morphologie de François Chaignaud – petit, menu, et gracile – contribue à brouiller ces mêmes frontières. Quant à la partie supérieure du corps de François Chaignaud, elle est vêtue d'une écharpe rouge, croisée sur la poitrine, une coiffe en tissu jaune cache l'ensemble des cheveux, et un châle brodé jaune et rouge couvre les épaules en début d'acte. Ces différents éléments, associés au maquillage toujours présent sur le visage, contribuent à renforcer cette indécidabilité identifiée dans le corps du danseur : en cachant les

1 IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, op.cit., p. 35.

2 Voir citation du livret de spectacle dans la partie consacrée à la culture populaire.

cheveux, la coiffe annule toute possibilité d'identification genrée grâce à la chevelure et fait figure d'auréole sainte avec sa couleur dorée, et l'écharpe qui cache la poitrine contrevient à notre pulsion d'identification des attributs genrés. Dans son ouvrage *Le Corps*, le philosophe Michel Bernard analyse comment les mythes, quelles que soient leurs origines, façonnent en nous l'idée que nous nous faisons du corps « idéal » :

Mythes religieux, médicaux, philosophiques et idéologiques, autant de mythes qui hantent plus ou moins consciemment notre pensée et qui dessinent en chacun d'entre nous une image du corps que nos fantasmes personnels et la culture que nous vivons, modifient, enrichissent ou appauvrissent à leur gré. Aussi l'homme contemporain projette et recherche en son corps non seulement les paradis perdus de son enfance, mais les mirages suscités par les innombrables mutations de sa culture sans cesser d'espérer pouvoir un jour s'en rendre maître et connaître ses illusoires secrets¹.

Si les mythes évoqués par Michel Bernard nous amènent à « fantasmer » une image du corps qui serait inatteignable et qui correspondrait aux idéaux-types imposés par la culture dans laquelle nous évoluons, l'interprétation que donne à voir François Chaignaud de la figure de *San Miguel* nous montre, en contradiction avec l'idée de pureté et d'homogénéité véhiculée par la religion catholique, qu'un corps « mythique » peut se situer dans l'impureté, dans l'hétérogénéité, dans l'indécidable entre divin et humain, entre masculin et féminin. Une telle interprétation n'est d'ailleurs pas sans faire écho à la « mythologie » intime transgenre du danseur. Cependant la recherche et la mise en œuvre de ce corps « en-dehors » des catégories semble, dans ce spectacle, indissociable d'une certaine souffrance dont témoignent les trois figures qui y sont représentées.

Le spectacle s'achève avec l'interprétation de la *Tarara*, figure de la gitane andalouse qui intrigue tant par sa dévotion que son indétermination sexuée et genrée. Pour ce troisième et dernier acte, François Chaignaud apparaît vêtu de deux costumes superposés, procédé qui donne lieu à un « déshabillage » ponctuant les danses de cette fin de spectacle. L'apparition de la *Tarara* se fait au milieu des spectateurs, dans une marche processionnaire vers la scène. Vêtu d'une jupe longue fleurie, dans les tons de bleu, d'un châle brodé cachant la poitrine, et coiffé d'une perruque de cheveux noirs attachés en chignon par une fleur rouge, une boucle en accroche-cœur sur le front, François Chaignaud donne à voir ici l'image archétypale de la gitane andalouse telle qu'elle est montrée dans la culture populaire autour du flamenco :

Des réminiscences de de flamenco surgissent dans *Romances Inciertos*, principalement dans le

1 BERNARD Michel, *Le corps*, *op.cit.*, p. 137.

troisième tableau, consacré à la *Tarara*. L'ultime renaissance d'Orlando se fait sous les traits de cette gitane andalouse. Une figure familière qui convoque l'archétype de la gitane de cinéma, incarnée par les divas de chaque époque comme Estrellita Castro, Lola Flores ou encore Sara Montiel. Elle apparaît tout d'abord dans les mots meurtris de l'amant abandonné avant de prendre chair, sur le plateau, sous la silhouette provocatrice de la *Tarara*¹.

En plus des éléments de costume, cette image de la diva cinématographique mentionnée ci-dessus par les deux artistes est renforcée par le caractère lyrique du chant interprété par François Chaignaud. En ouvrant ce dernier tableau sur un travestissement scénique du masculin vers le féminin, le costume du danseur interroge : s'agit-il de renforcer le trouble autour de la *Tarara* en faisant de ce travestissement scénique une représentation des croyances sur la possible intersexualité de cette gitane ? Ou, par la mise en œuvre d'un procédé proche du *drag*, de révéler « tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle »²? En effet, le port de ce costume contribue à traduire l'histoire de cette gitane que François Chaignaud nous raconte par le corps et la voix : si les paroles des chants en espagnol ne sont pas nécessairement intelligibles, la corporéité produite par ce costume nous révèle un premier trouble dans l'identité de la *Tarara*, que ce soit dans la religiosité de sa marche où les éléments de costumes voilent les attributs genrés – quels qu'ils soient – ou dans la séduction à l'œuvre sur scène quand la jupe ondule au rythme des déhanchements provoqués par le port de hauts talons aiguilles. Enfin, si nous reprenons les mots de Judith Butler cités plus haut, il est imaginable que l'impossibilité pour la *Tarara* d'afficher la complexité de son identité sans se retrouver à la marge de la société l'amène à user des artifices naturalisés « féminins » pour tenter de correspondre à cette « cohérence hétérosexuelle », et ainsi obtenir le « droit d'exister » parmi les individus de la société. Cependant, le déshabillage qui intervient au milieu de ce troisième acte semble effacer toute volonté d'uniformité pour révéler toute l'ambiguïté du personnage : en silence, François Chaignaud ôte la jupe et le châle qui recouvrait sa poitrine pour apparaître le torse nu, en pantalon noir taille haute à bretelles, toujours chaussé de hauts talons aiguilles noirs. Nous l'avons déjà évoqué, un tel costume n'est pas sans rappeler une esthétique de cabaret, et donc par là même, la pratique du *drag*. Mais alors, à ce moment du spectacle, François Chaignaud est-il *drag queen* ou *drag king* ? Il serait inutile de chercher une réponse à cette question, le seul fait qu'elle se pose montre que la corporéité mise en œuvre par l'artiste en cette fin de spectacle s'affranchit des oppositions binaires entre « masculin » et « féminin » pour donner libre cours à l'expression du désir de la *Tarara*.

1 Extrait du livret de spectacle, p. 9.

2 BUTLER Judith, *Trouble dans le genre, op.cit.*, p. 261.

Dans l'ouvrage collectif *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts*, Renaud Bret-Vitoz tient les propos suivants concernant le costume : « Le déguisement esthétique alors la réalité historique grâce à l'artifice théâtral et rend possible sur scène, comme un euphémisme traduit en signes dramatiques, ce que le langage du théâtre, comme celui de la vie courante se refuse à nommer¹ ». Si les termes de cette citation font référence à l'emploi du travestissement dans les *Comedias* espagnoles du XVII^e siècle, leur pertinence peut être appliquée aux costumes de *Romances Inciertas* : par la conjugaison du costume et du corps dansant, François Chaignaud et Nino Laisné traduisent en termes esthétiques la présence de ce « *queer* avant le *queer* » dans trois figures de la culture populaire espagnole que les mythes qu'elles ont inspirés ont à peine osé nommer comme telles (*queer*).

3. Costumes, accessoires, et contraintes du corps dans *Bunny*

Nous venons d'étudier les effets produits par les différents travestissements à l'œuvre dans le spectacle *Romances Inciertas*, et si cette pièce se caractérise par une « virtuosité » du costume – à l'image de celle que l'on peut rencontrer dans les ballets classiques – conjugée à des états de corps où se mêlent prouesses techniques et trouble des identités de genre, nous terminons notre analyse plus générale du potentiel *queer* de la relation entre danse et costume par un retour vers une esthétique semblant se situer à l'opposé de celle que présente *Romances Inciertas*, à savoir celle de *Bunny*, de Luke George et Daniel Kok.

En effet, contrairement à *Romances Inciertas*, les danseurs de *Bunny* ne portent pas ce que l'on pourrait identifier comme un costume « complet », proche du déguisement, correspondant à l'interprétation d'un personnage fictionnel. Dans *Bunny*, comme nous le verrons dans notre dernière partie, l'hybridation entre la danse et la performance ne donne pas de place à la fiction, et les danseurs, Daniel et Luke, investissent leur identité et leur personnalité sans prendre le détour de l'incarnation d'un personnage, de même qu'ils ne mettent pas en œuvre un travestissement de genre à l'image de celui qu'opère François Chaignaud dans *Romances Inciertas*. Ici, les costumes des danseurs s'apparentent à du collage, ou de la superposition d'accessoires, à commencer par des cordes colorées, qui se font et se défont tout au long de la pièce. Ces accessoires, en se mêlant à d'autres éléments tels que le maquillage, représentent tantôt une limite, une contrainte, une

1 BRET-VITTOZ Renaud, Introduction au chapitre « Penser le *queer* avant le *queer* », in PLANA Muriel, SOUNAC Frédéric (dir), *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, op.cit., p. 209.

souffrance dans les corps des danseurs, tantôt une liberté, une virtuosité, donnant ainsi à voir des corporéités qui nous interrogent sur les relations à l'œuvre entre les cordes et les différents éléments qui composent la pièce, les corps de Daniel et de Luke étant au centre même de ces éléments. Nous nous demanderons alors ce que font les cordes aux corps dansants en termes de répertoire de mouvements possibles, de mise en tension et de révélation de zones choisies du corps, et, d'une manière générale, comment la conjugaison des différents accessoires présents tout au long de la pièce avec les corps des danseurs, peut rendre possible, ou non, l'avènement de corporéités *queer(s)*.

Nous commencerons ici par une description aussi détaillée que possible des éléments « permanents » des costumes de Daniel et Luke et de leurs effets, afin de garder à l'esprit les états de corps « initiaux » des danseurs lorsque nous les analyserons dans leur état « dansant » et « agissant » avec les éléments et accessoires présents dans cette pièce.

Tout au long de la pièce, Daniel évolue torse-nu, en slip et collant foncé : des cordes sont nouées au niveau de ses jambes avec des attaches au niveau des articulations et du bassin, accentuant la proéminence de l'entre-jambe, un harnais de cordes noires habille la partie supérieure de son buste. Sa tête est également enserrée dans un jeu de cordes noires, morcelant son visage en plusieurs parties. Ce même visage est fardé de blanc, les lèvres maquillées de bleu à la manière traditionnelle des *geisha*, et le haut du corps de Daniel est recouvert d'une fine couche de paillettes. Avant de nous attarder sur les différents effets que peut produire l'accoutrement de Daniel, nous souhaitons passer par une description physique du danseur, les effets d'un costume ne pouvant pas être analysés indépendamment du corps avec lequel ce même costume entre en jeu. Le corps de Daniel, plutôt petit et mince au regard des critères qui définissent les corps masculins dans les sociétés occidentales, semble posséder un aspect « infantile » dû au caractère imberbe des parties de son corps nu qui sont rendues visibles, caractère qui lui confère également une certaine androgynie mise en valeur par les éléments de costume. En effet, les différents nœuds de cordes qui habitent le corps du danseur, en fonction de leur degré de serrage ou des mouvements effectués, conduisent à une déformation du corps et à la mise en exergue de certaines parties de ce dernier : nous avons évoqué précédemment la proéminence au niveau de l'entre-jambe qui attire l'attention sur l'organe génital du danseur ; en outre, le harnais qui enserre le haut du corps conduit à une pression des chairs qui fait apparaître une poitrine identifiée comme « féminine ». Ainsi, bien qu'il n'y ait pas de véritable travestissement de genre, la façon dont les cordes sont disposées sur le corps de Daniel amène un premier trouble entre le masculin et le féminin en donnant à voir, sur un corps que nos yeux conditionnés par la bi-catégorisation de genre identifient comme masculin, des attributs respectivement associés à un corps d'homme et à un corps de femme. Ce premier « mélange » entre

masculinité et féminité mis en œuvre sur le corps du danseur produit un premier brouillage dans notre réception de spectateur.trice conditionné.e à identifier et catégoriser les corps en tant que « masculins » ou « féminins ». Au-delà des déformations corporelles produites par les cordes, des « images » féminines nous apparaissent sur et dans le corps de Daniel grâce au maquillage et aux paillettes, éléments qui sont généralement associés, aujourd'hui et dans les sociétés occidentales, à une volonté de sublimation du corps et du visage de la femme. Si ce maquillage semble renforcer une androgynie déjà présente dans le corps du danseur, et ainsi esthétiser ce trouble entre masculin et féminin que les cordes ont initié, le fard blanc qui recouvre le visage du danseur conjugué aux cordes qui l'enserrent et donnent à ce même visage un caractère morcelé, divisé, éclaté, amène un aspect monstrueux, proche du mort-vivant. Ce trouble à l'œuvre dans le corps du danseur entre homme et femme, vivant et mort, rapproche la corporéité donnée à voir ici de celles que l'on peut retrouver dans la danse *Butô* :

[...] les artistes qui dansent avec le genre même quand l'illusion semble parfaite, même lorsque notre œil est incapable de discerner l'homme de la femme au premier abord, dansent encore. Ils se meuvent dans une zone d'indécidable, de confusion et de brouillage ; cette zone est la zone « dansante » du corps, zone du *différend*. L'inquiétude androgynique surgirait notamment, selon nous, au travers de la danse *Butô*. Cette danse joue sur l' « effroi », parce que les danses sont parfois elles aussi « inquiètes » : « Le *Butô*, c'est un cadavre qui se tient debout avec l'énergie du désespoir ».[(LUSSAC Olivier, *Happening et fluxus, polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 232)]. [...] Les corps des danseurs *Butô* sont des corps grimés, fardés, travestis dans lesquels curieusement il serait possible de trouver un certain « érotisme ». Dans cette danse bien souvent les corps mâles imitent la femme. [...] Les corps travestis des danseurs *Butô* sont une présence vacillante, quelque chose qui entre en résistance par rapport à ce corps qui domine, qui est le corps fort, conquérant. [...] Le *Butô* est toujours une histoire de corps morts qui reviennent à la vie¹.

Bien que le « trouble dans le genre » qui caractérise la danse *Butô* aille généralement du masculin vers le féminin, le regard que porte Cyril Iasci sur cette danse nous semble analogue à celui que nous portons sur les danseurs de *Bunny* et nous permet de comprendre plus précisément ce qui est à l'œuvre dans la relation entre accessoires, maquillages et corps chez Daniel. En effet, pour Cyril Iasci, les corps des danseurs *Butô* sont « androgynes », suscitent « l'effroi », « grimés », « fardés », ce sont des « corps morts qui reviennent à la vie » et qui suscitent en même temps un certain « érotisme ». Autant de caractéristiques et d'effets que nous pouvons retrouver dans la corporéité présentée par Daniel : en créant, grâce aux cordes et au maquillage, des images associées à la féminité telle qu'elle est comprise par les normes de genre, et en mêlant ces mêmes images à d'autres, caractéristiques de qui est entendu comme « masculin », le danseur suscite une inquiétude

1 IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, op.cit., p. 101-102.

dans le regard du spectateur, celle de la perte de repères face à un corps échappant aux catégories de genre. Cette même inquiétude se trouve renforcée par l'érotisme du corps du danseur – nous gardons en effet à l'esprit que la pièce est fondée sur la représentation et l'esthétisation par la danse des pratiques sexuelles caractéristiques du *bondage* – qui nous confronte à notre désir interdit, indicible, pour une personne de même sexe puisque le masculin et le féminin sont rassemblés ici dans un même corps. Cet impossible désir homosexuel est amené par l'investissement du féminin dans le masculin, puisque Daniel convoque des « artifices féminins » sur son propre corps, et pourrait alors être résolu par un effacement de ce « féminin » dans le corps du danseur en tant que représentation qui contrevient à l'ordre universel de la nature : « Il ne faut pas que 'le féminin' fasse, contre nature, le mâle ; ni que le 'masculin' indécement, s'amollisse. À vouloir échapper à cette détermination, on ne transgresse pas simplement les caractères propres à l'individu; on porterait atteinte à l'enchaînement de la nécessité universelle¹ ». Ces propos de Michel Foucault, dans *Histoire de la sexualité* quand il analyse les écrits de la médecine antique sur le sujet, illustrent la nature de ce qui est en jeu dans le corps de Daniel : le féminin, considéré depuis l'Antiquité comme ne pouvant être pensé puisqu'étant du côté de la chair, du corps, par opposition à l'esprit et à la raison, et donc au masculin, ne peut encore moins prétendre investir un corps reconnu comme masculin, au risque de « l'amollir » et de « porter atteinte à l'enchaînement de la nécessité universelle », à savoir la reproduction hétérosexuelle. Si nous revenons à la corporéité de la danse *Butô*, le mort-vivant, « le cadavre qui se tient debout avec l'énergie du désespoir », pourrait constituer cet espace de résistance, ce fil ténu entre la vie et la mort, où le trouble entre masculin et féminin dans un même corps aurait droit à la représentation. Puisque les corps qui n'entrent pas dans la bi-catégorisation de genre n'ont pas le droit à la qualification d' « humains² », et donc à la vie, dans *Bunny*, Daniel Kok s'impose parmi les vivants en tant que créature ni résolument « homme », ni résolument « femme », en créant, grâce aux éléments de costume et au maquillage, cette frontière indéterminée entre la vie et la mort en tant que lieu de résistance à « l'ordre de la nature », qui nous effraie autant qu'elle nous attire.

Après avoir décrit et analysé les éléments qui composent le costume et le maquillage de Daniel, nous procéderons de même pour le costume de Luke, avant d'examiner comment les états de corps respectifs des deux danseurs interagissent avec les cordes en tant qu'éléments fondateurs du spectacle.

Contrairement à Daniel, dont la partie inférieure du corps est entièrement recouverte par

1 FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi, op.cit.*, p. 284.

2 Nous faisons référence ici à la citation de Judith Butler située en page 4 de ce mémoire.

opposition au buste, Luke laisse voir une grande partie de ses jambes en portant uniquement un slip bleu et des chaussettes de sport assorties, sans qu'aucune corde n'habille l'ensemble. À l'instar de Daniel, en revanche, il porte un harnais de cordes, jaunes, qui enserre la partie supérieure de son torse. Le haut de son corps est également recouvert d'un peignoir fin, en soie ou satin, rose bonbon, son visage est maquillé différemment de celui de Daniel avec seulement un peu de poudre rose sur les joues. Enfin, sa tête est entourée par un jeu de cordes multicolores se rassemblant au sommet du crâne pour former une « queue de cheval » faite de nœuds de macramé descendant jusqu'à sa taille. Par comparaison avec le corps de Daniel, celui de Luke paraît davantage conforme à l'image occidentale du corps masculin. En effet, il semble plus grand que la moyenne, ses membres longilignes laissent deviner sa musculature, et des poils recouvrent ses jambes et son torse. Cette masculinité ostentatoire du corps du danseur opacifie l'investissement du féminin, pourtant présent à travers les accessoires et le maquillage, nous renvoyant alors à nos propres stéréotypes, comme si la présence de poils était un signe de masculinité qui occulterait toute possibilité de féminité. Ainsi le port du peignoir rose conjugué aux chaussettes de sport bleues nous renvoie davantage à un imaginaire sportif tel que celui des sports de combat, où le joueur de boxe porte un peignoir avant d'entrer sur le ring. Cette image nous rappelle celle que nous avons analysée au cours de notre précédent mémoire, celle du danseur et chorégraphe Mark Tompkins dans sa pièce *Song and Dance*, vêtu d'un peignoir multicolore et d'un collant léopard en train d'effectuer une séance d'abdominaux sur une pierre tombale. Nous avons alors identifié plusieurs effets en correspondance avec ceux produits par le costume de Luke : d'une part, la convocation d'accessoires associés à une pratique sportive fait appel à l'imaginaire de la virilité et du corps performant, tel qu'il est généralement cultivé dans le sport masculin, et ce même imaginaire se retrouve détourné, parodié par le caractère « féminisant » des éléments de costume. D'autre part, le port de ce costume, au-delà de la seule volonté parodique, contient une dimension mélancolique due à l'impossible désir du danseur pour cet homme, le mâle sportif hétérosexuel, et qui se traduit alors par une tentative vaine et désespérée de ressembler à cet homme qu'il ne peut pas désirer et qu'il ne pourra jamais complètement être. Si, dans *Song and Dance*, Mark Tompkins poursuivait cette quête mélancolique par un enchaînement de travestissements féminins, dans *Bunny*, Luke semble s'en extraire : tout comme Daniel qui, pour rendre possible l'existence du masculin et du féminin sur un même corps, choisit la corporéité du cadavre, du mort-vivant, Luke se tourne vers une créature qui oscille entre l'insecte, l'extra-terrestre ou encore le robot humanoïde. En effet, la « queue de cheval » faite de tresses de cordes multicolores et partant du sommet du crâne, par son caractère « hors-norme », fait figure d'étrange antenne dont la souplesse et le poids en font un initiateur de mouvement de l'ensemble du corps du danseur et donne à ce dernier une amplitude extraordinaire, notamment

grâce au tournoiement de cette « antenne » dont la circonférence étend l'occupation de l'espace du corps au-delà de ses limites physiques communément admises. Ainsi, en fonction de la danse dans laquelle Luke est investi, plusieurs images nous apparaissent telles celles d'un insecte rampant au sol, d'un derviche tourneur dont l'étrange excroissance nous conduit à le penser comme venant d'une autre planète, ou encore d'un homme-machine dont l'antenne disproportionnée étend ses ondes jusqu'aux quatre coins de la salle. En apposant sur son corps les différents éléments de costume que nous venons d'évoquer, Luke nous donne à voir une corporéité qui, non-seulement s'extrait de la binarité opposant masculin et féminin mais également de celle qui oppose l'humain au non-humain. En outre, si nous repensons à la première partie de cette étude au cours de laquelle nous évoquions comment l'existence d'un paradigme du genre en danse a conditionné, et conditionne encore, la manière dont les danseurs et les danseuses sont respectivement « autorisés » à occuper l'espace, les danseuses étant généralement plus contraintes, restreintes que les danseurs, il semblerait que Luke transgresse ces codes d'occupation de l'espace en permettant à l'ensemble des « caractères » qui composent son être, qu'ils soient masculin, féminin, ou encore non-humain, d'abolir les limites physiques du corps.

Nous venons de décrire aussi précisément que possible les costumes respectifs de Daniel et de Luke ainsi que leurs effets esthétiques. Après nous être intéressées à ces éléments qui accompagnent les danseurs tout au long de la représentation – c'est pourquoi nous parlons de costumes « permanents » un peu plus haut – nous souhaitons nous attarder sur ce que nous avons identifié comme étant un dispositif corporel « dansant », c'est-à-dire la « danse » des cordes qui se nouent et se dénouent sur et autour des corps des danseurs, ainsi que la danse de ces mêmes corps avec les cordes.

Durant la première partie du spectacle, comme nous avons pu le mentionner au cours de nos précédentes analyses de cette pièce, Daniel et Luke utilisent les multiples cordes à leur disposition, qu'elles soient suspendues ou disposées au sol, pour s'attacher eux-mêmes, attacher l'autre, ou se faire attacher par des membres du public, et ainsi contraindre leurs corps en immobilisant, voire en atrophiant certaines parties pour nous donner progressivement à voir des corporéités limitées, souffrantes, mais toujours dansantes. Nous avons pu voir précédemment que les éléments de costumes « permanents » sur les corps des danseurs contribuaient à l'identification de corporéités *queer(s)* dans le sens où ces dernières se situent dans une zone de trouble, d'indéfini, d'indécidable. En quoi ces jeux de cordes qui entravent les corps peuvent-ils contribuer à renforcer ces corporéités *queer(s)* ? Revenons, une fois encore, à notre précédent mémoire : nous avons conclu nos

interrogations sur le potentiel *queer* du travestissement en danse grâce au constat de l'existence d'une plasticité entre corps et costume qui permettait l'avènement de corporéités troublées, hors-normes. Dans *Bunny*, cette plasticité nous semble renforcée par l'incidence directe des cordes sur les corps des danseurs, puisqu'elles peuvent les priver d'une partie de leur motricité, rendre certains mouvements impossibles, et ont la capacité de provoquer conjointement plaisir et douleur. Le caractère extrêmement direct des effets des cordes sur les corps des danseurs ouvre une autre forme de plasticité, celle entre artiste et spectateurs sous la forme d'une empathie kinesthésique décuplée dans ce spectacle. Cette empathie nous conduit à nous focaliser notamment sur la souffrance que nous identifions dans les corps des danseurs et que, par effet de projection, nous ressentons, et des zones corporelles des danseurs, auxquelles nous ne portions jusqu'ici qu'une attention relative, nous sont révélées dans leur puissance, tout comme aux danseurs eux-mêmes : l'ensemble des articulations, indispensables à tout mouvement, les tensions du dos et les contractions du ventre, les frictions de la peau. Nous savons que, traditionnellement, la danse entretient une relation particulière avec la douleur, l'exemple le plus flagrant étant celui de la pratique des pointes en danse classique, le présumé étant que la souffrance permet au corps dansant d'appriivoiser cette même douleur, de la maîtriser en tant que condition nécessaire à l'achèvement d'une performance physique, et même de la transformer en plaisir. Plus généralement, ce que l'on pourrait presque qualifier de « paradigme » de l'apprentissage du corps et de ses fonctionnalités par la douleur viendrait, comme le mentionne Judith Butler dans l'ouvrage *Ces corps qui comptent*, de la psychanalyse et notamment de la pensée freudienne :

[D]ans « Le Moi et le Ça » (1923), Freud énoncera très clairement que la souffrance physique est la condition de la découverte par le sujet de son propre corps. Dans ce texte, il s'interroge sur la façon dont on peut rendre compte de la *formation* du Moi, de celle du sens de ses propres limites et conclut qu'il se différencie du Ça en partie à travers la souffrance : « La douleur semble jouer un rôle important dans ce processus et la manière dont, dans les maladies douloureuses, nous acquérons une nouvelle connaissance de nos organes est peut-être de nature à nous donner une idée de la manière dont nous nous élevons à la représentation de notre corps en général.¹ »

Cette idée d'un éveil à notre propre corps par la douleur ne semble pas l'apanage d'une pensée occidentale et freudienne, mais être commune à des pratiques orientales ancestrales telles que le *shibari*, qui est cœur de ce spectacle. Cependant, si la douleur est admise, en danse particulièrement, comme moyen nécessaire et utile à la connaissance et à la maîtrise du corps, sa monstration, qu'elle soit scénique ou simplement sociale, ne respecte pas les codes de représentation communément

1 BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p.71.

admis par la société. En effet, la douleur ou la souffrance physique comportent une connotation majoritairement négative et sont généralement associées à l'incapacité physique, à la maladie, et donc à la finitude du corps dans sa mortalité. Ainsi, les corps représentés par les images diffusées par les divers réseaux médiatiques de nos sociétés sont des corps jeunes, performants, en bonne santé, dont on sait, pour des sportifs par exemple, qu'ils vivent des moments de douleur physique mais uniquement pour mieux la « vaincre ». Cette « idéologie » est également présente dans le domaine des arts vivants, et notamment en danse classique où l'illusion de légèreté des corps et de facilité dans l'exécution des mouvements doit être absolument maintenue.

Si nous revenons à *Bunny*, nous pouvons dire que les danseurs Daniel et Luke, dans la relation qu'ils entretiennent avec les éléments de costumes et les accessoires que sont les cordes, transgressent les codes de la représentation scénique : d'une part, ils donnent à voir des corporalités qui ébranlent les catégories masculin *versus* féminin mais également humain *versus* non-humain et les mettent en jeu dans des positions de douleur, de contrainte, de souffrance grâce à leur emploi spécifique des cordes, propre à la pratique du *bondage*. En dansant avec les cordes et en faisant danser les cordes sur eux, Daniel et Luke ouvrent la possibilité à tout un répertoire de mouvements dansants : ceux du corps suspendu et immobilisé dans les airs, ceux de la marche d'un corps privé de ses jambes, ceux du dos et du torse ; et il semblerait alors qu'ils déplacent la contrainte : si, en premier lieu, elle nous apparaît dans les limites que constituent les nœuds de cordes, plus le spectacle progresse plus nous voyons au contraire, dans ces cordes, un moyen pour les danseurs de s'émanciper des contraintes de la verticalité, de la frontalité, et de la représentation problématique de la douleur.

Chapitre 3 : De la « queerité » de l'hybridation de la danse avec les autres arts

Nous avons vu précédemment comment, en étant au cœur même du projet chorégraphique, la culture populaire et le costume pouvaient révéler ces manifestations *queer* que nous recherchons sur les scènes chorégraphiques contemporaines. Nous terminerons cette recherche en soumettant à une dernière analyse nos pièces de corpus au prisme de l'hybridité.

Nous avons pu l'évoquer ultérieurement, avec la modernité et la post-modernité, la tendance à l'hybridation de la danse avec les autres arts s'est faite de plus en plus importante, et nombreuses sont les créations chorégraphiques contemporaines qui en témoignent. Si dans un premier temps, des liens se sont tissés entre la danse et les arts plastiques, et entre la danse et la performance, on remarque également que les relations entre danse et théâtre investissent les scènes chorégraphiques avec des chorégraphes telles que Maguy Marin, dont les créations révèlent la possibilité d'un dialogisme entre la danse et les autres arts. Or, ce dialogisme, s'il existe, n'est pas nécessairement présent dans l'ensemble des pièces qui mêlent la danse à d'autres disciplines artistiques. En effet, un des risques inhérents au « mélange » des arts consiste en l'instrumentalisation d'un art par un autre, annulant alors la possibilité d'une relation fluide, ouverte, en un sens *queer*, entre les arts. Dans son ouvrage *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, François Frimat développe la notion d'hybridité et nous en donne le sens étymologique :

Aux origines de l'usage linguistique de la notion d'hybride, on retrouve non seulement l'idée constative de mélange de sang (*hybrida*, en latin), mais aussi celle, normative, de ce qui transgresse les catégories ou critères purs, tantôt selon un usage laudatif, tantôt selon un usage péjoratif. Pline l'Ancien désignait ainsi l'enfant dont les parents étaient issus de divers pays ou de conditions sociales différentes¹.

Ainsi l'hybridité ferait référence à ce « mélange de sang » qui renvoie à une idée d'impureté, de bâtardise. Appliquée aux arts vivants, une telle définition nous conduit à penser qu'une pièce hybride, et plus spécifiquement une pièce chorégraphique, se caractérise par son impureté, son hétérogénéité, la multiplicité de ses influences. Si l'hybridité en danse a fait, et fait toujours, l'objet de nombreux écrits, nous avons conscience qu'un développement plus long autour de cette question nous éloignerait de nos préoccupations, c'est pourquoi nous faisons le choix de retenir cette idée d'hétérogénéité en tant que spectre d'analyse des spectacles de notre corpus. Nous nous

1 FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, Paris, PUF, 2010, p. 31.

demandons alors comment dans *Bunny*, *Terror Australis*, et *Romances Inciertos*, la présence de cette hétérogénéité peut favoriser l'apparition d'une relation *queer* entre la danse et les autres arts, ainsi qu'une réception *queer*¹ de la part du spectateur.

1- Danse et chant opératique : de la relation entre genre, corps et voix dans *Romances Inciertos*

Si les associations entre danse et performance présentes dans *Bunny* et *Terror Australis* sont plus « courantes » sur les scènes chorégraphiques contemporaines, nous choisissons dans un premier temps d'interroger l'hybridité à l'œuvre dans *Romances Inciertos* comme forme dont les multiples influences nous semblent être autant de portes ouvertes vers de nouvelles relations entre la danse et les autres arts.

Spectacle dont la forme se rapproche de celle de l'opéra, du récital, ou encore du ballet classique, *Romances Inciertos* est, à première vue, une pièce caractérisée par sa dimension spectaculaire dont la virtuosité, tant du corps dansant que de la musique, du chant, ou des costumes, ne rend pas visible « à l'œil nu » une impureté pourtant bien présente. En effet, comme nous avons pu le souligner, l'hétérogénéité de ce spectacle se traduit notamment par les nombreux métissages – terme qui n'est pas sans rappeler l'idée de « mélange de sang » évoquée par François Frimat – qui fondent son esthétique. Chacune des influences présentes dans ce spectacle entre en jeu avec le corps dansant de François Chaignaud et mériterait un développement approfondi sur le type de relation à l'œuvre et son incidence chorégraphique :

[D]ésormais, le contexte visuel n'est plus contextuel : il fait partie du projet d'écriture. Il va entretenir avec le mouvement dansé cet aspect dialectique (ni illustratif, ni fusionnel) qui donne et fonde les clés mêmes de l'écriture. Il portera, avec l'éclairage, le costume, la musique, sens et contresens [...] aux propositions du mouvement².

Ces propos de Laurence Louppe montrent comment chaque élément d'un spectacle de danse, qu'il s'agisse de la scénographie, des lumières, de la musique, n'est pas, ou plus, un « contexte » qui se place « autour » du corps dansant, mais est inhérent au projet chorégraphique en engageant une relation d'ordre spécifique avec le corps dansant. Si une telle affirmation n'est peut-être pas applicable à l'ensemble des pièces qui composent le paysage chorégraphique contemporain, elle

1 Par l'expression « réception *queer* » nous entendons une réception critique conjuguée à la possibilité d'une égalisation des rapports, présumés binaires et verticaux, entre artistes et spectateurs.

2 LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, op.cit., p. 293.

nous semble particulièrement révélatrice du « projet d'écriture » de *Romances Inciertas*. Nous l'avons dit, rendre compte de la dialectique à l'œuvre entre mouvements dansés et chacune des influences de ce spectacle nécessiterait un développement à part entière. C'est pourquoi nous faisons le choix de nous focaliser ici sur un type de relation spécifique présent dans ce spectacle, à savoir celle entre danse et chant. François Chaignaud interprète par la danse et le chant trois figures de la culture populaire espagnole marquées par une ambiguïté, notamment en termes d'identité « genrée ». Si nous avons pu voir précédemment comment le corps dansant permettait de raconter et de révéler ce « *queer* avant le *queer* » présent dans cette culture traditionnelle, la relation entre corps dansant, voix chantée, et genre que présente l'interprétation de François Chaignaud mérite également d'être interrogée au prisme du *queer*. Les chants présents dans chacun des tableaux de ce spectacle, à l'instar du travail sur les différentes danses effectué par François Chaignaud, sont en eux-mêmes le fruit d'un métissage réalisé par Nino Laisné : entre poèmes de Garcia Lorca, chants religieux, chansons paillardes, ou romances populaires, l'arrangement des chansons qui rythment *Romances Inciertas* témoigne de la multiplicité des influences de cette pièce. Les paroles, en espagnol, et prononcées par François Chaignaud selon l'articulation spécifique au chant lyrique, sont difficilement intelligibles pour le spectateur, provoquant une tension entre ce qui est « dit » et ce qui est « vu », au sens de l'interprétation que nous faisons du corps dansant. Comment pouvons-nous qualifier cette relation entre corps dansant et voix chantée dans ce spectacle ? S'agit-il d'un rapport dialogique, ouvert, égalitaire entre danse et chant ? Que disent et contredisent ces deux arts des « histoires *queer* » qui nous sont racontées dans cette pièce ? Enfin cette hybridité entre danse et chant lyrique favorise-t-elle une réception critique et ouverte de la part du spectateur ?

Pour tenter de répondre à ces questions, nous pensons qu'il est nécessaire d'effectuer un détour par certaines formes scéniques qui, « traditionnellement », mêlent danse et chant, afin d'analyser comment *Romances Inciertas* en reprend et en détourne les caractéristiques.

La danse, avant son académisation par Louis XIV, a souvent été considérée comme un intermède entre deux actes d'une représentation scénique. Si, dans les opéras, danse et chant sont présents dans une même pièce, les deux arts ne sont pas mis au même niveau, la danse étant reléguée au rang de divertissement. Moins « reconnue » que l'opéra, l'opérette est une forme lyrique qui mêle généralement comédie dramatique, chant lyrique et danse, et si les passages dansés – correspondant au genre du ballet classique – sont plus longs, plus fréquents et sont partie intégrante de la représentation scénique, on ne peut cependant pas parler d'un traitement égalitaire entre danse et chant. En effet, dans ces formes lyriques, la danse a valeur d'illustration de la musique et du chant et se retrouve donc instrumentalisée « au service » de ces deux arts. Si l'on

considère le ballet classique, bien que le chant ne soit pas présent, la musique est souvent travaillée en amont de la partition dansée, cette dernière devant alors s'adapter aux notes et au rythme donnés par les instruments. Ce sera notamment grâce à la danse postmoderne nord-américaine que la danse et la musique seront « dissociées », la danse étant considérée alors comme un art à part entière dont le travail et la composition peuvent être réalisés indépendamment de celui sur la musique. Ne connaissant pas les modalités du processus de création de *Romances Inciertas* quant au travail d'articulation entre danse et musique, nous ne pourrions interroger cette relation qu'au prisme subjectif de notre réception. Des caractéristiques des formes lyriques évoquées ci-dessus apparaissent de manière assez évidente dans ce spectacle : tout d'abord la teneur lyrique de l'interprétation des chants par François Chaignaud reconnaissable, bien que n'étant pas spécialiste, aux tessitures de voix employées et à l'articulation spécifique des sons :

La compréhension d'un texte chanté est presque toujours plus difficile que celle d'un texte parlé car le message phonétique est toujours plus ou moins déformé pour trois raisons principales : [D]ans le chant classique, on essaie de parvenir à un timbre homogène, car la voix est traitée en quelque sorte comme un instrument de musique dont la sonorité doit être la plus égale possible. Cette homogénéité est obtenue par une position particulière des résonateurs, ce qui entraîne une moins grande différenciation phonétique. Le problème est de trouver un compromis harmonieux entre la « beauté » du timbre vocal et l'« intelligibilité » des sons que l'on articule¹.

Dans ce court extrait de son ouvrage *La Voix*, le scientifique Guy Cornut expose les problématiques d'articulation inhérentes au chant lyrique en établissant une comparaison entre voix chantée et instrument de musique. Ainsi, dans *Romances Inciertas*, en plus des quatre musiciens présents sur scène – la musique jouée « en direct » étant une autre caractéristique des formes opératiques –, nous pouvons considérer que la voix chantée de François Chaignaud constitue un cinquième instrument qui entre directement en jeu avec la danse, puisque danse et voix proviennent ici du même médium, à savoir le corps du danseur. En effet, si cette pièce reprend des spécificités des formes lyriques, elle en distord aussi les traditions en confiant à un même interprète l'exécution de la danse et l'interprétation du chant : François Chaignaud danse et chante simultanément, contrevenant alors à l'idée de l'apparente « immobilité » du chanteur lyrique et de l'acte prétendument silencieux, ou en tout cas généralement non verbal, du danseur. La conjugaison entre danse et chant dans un même corps amène alors une physicalité spécifique et nous conduit à interroger la possibilité d'un dialogue « rythmique » entre ces deux arts. S'il est un théoricien qui s'est intéressé à la relation entre le corps et la voix, ou encore entre la voix et la danse, c'est François Delsarte, chanteur et pédagogue dont

1 CORNUT Guy, *La Voix*, Paris, PUF, 1983, p. 64.

les enseignements ont influencé les danseurs modernes américains, notamment Ted Shawn. Dans une anthologie qui lui est consacrée, Alain Porte répertorie et nous donne à lire les « leçons » de François Delsarte, en voici deux extraits à propos du rythme et du geste :

Le rythme embrasse trois choses :
« le mouvement
« le mode de succession des sons
« et la mesure qui les contient¹.

Le geste qui gouverne ces langages participe des puissances de la musique comme les mouvements de l'entendement : ainsi le geste est mélodique par ses formes, il est rythmique parce que ses mouvements se subordonnent à une mesure donnée, et il est essentiellement harmonique par la multiplicité des agents qui, parallèlement, agissent dans le geste, car il a cela de particulier qu'il est individuellement harmonique².

Ces propos de Delsarte nous permettent d'étayer notre analyse d'un dialogisme à l'œuvre entre danse et voix chantée dans *Romances Inciertas* : il y a bien, dans chacune des trois interprétations dansées et chantées de François Chaignaud, une co-présence des trois composantes du rythme telles qu'elle sont données par Delsarte. Les mouvements du corps, en conditionnant le rythme cardiaque, la respiration, agissent sur et avec « le mode de succession des sons » que sont les chants, l'ensemble conduisant à une mesure singulière traduite par les musiciens sur scène. Quant à l'individualité « harmonique » du geste, elle est maintenue dans chacune des partitions dansées réalisées par François Chaignaud, lesquelles ne sont pas nécessairement complétées par le chant : contrairement aux formes lyriques « traditionnelles », la danse tient une place plus importante que le chant dans ce spectacle, les parties dansées étant soit simultanées au chant, soit données à voir pour elles-mêmes. Enfin, autre distorsion qui contribue à l'hétérogénéité de ce spectacle, il est à noter que le caractère lyrique des interprétations chantées de François Chaignaud est mis en œuvre sur des paroles de chansons issues de la culture populaire espagnole, laquelle est également traduite, comme nous l'avons vu, par les danses effectuées par l'artiste et par les airs joués par les quatre musiciens. Il y a donc ici une hybridation entre une pratique propre à des formes relevant de la culture « savante » et des pratiques et des influences propres à une culture populaire. Un tel constat nous pousse à interroger la manière dont se situe *Romances Inciertas* par rapport à une autre forme qui convoque la danse et le chant, et dont nous avons identifié des réminiscences dans le spectacle, à savoir le flamenco.

Le flamenco est tellement populaire et célèbre aujourd'hui qu'il est devenu indissociable de l'Espagne dans l'imaginaire collectif. Il s'agit pourtant d'une pratique et d'une tradition propres à la

1 PORTE Alain, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, Éditions IPMC, 1992, p. 103.

2 *Ibid.*

communauté gitane andalouse qui répond à des techniques et des codes précis et singuliers. Au cours d'un article publié dans la *Revue française de psychanalyse*, la psychologue Éléonore Galiana étudie et analyse comment les identités assignées par le genre fondent la répartition des rôles et des pratiques dans le flamenco :

Au loin des représentations publiques, la sphère du *cante jondo*, fleur de l'art flamenco le plus noble et tragique, demeure implicitement celle des hommes (Pasqualino, 2008, p. 126), tandis que les femmes sont plus volontiers conduites vers la danse. La suprématie du masculin se retrouve ainsi symboliquement au sein même de l'échelle des valeurs attribuées aux différents arts du flamenco, supposées révéler des aptitudes qui seraient, dans l'imaginaire collectif andalou, spécifiquement sexuées¹.

La psychologue expose également dans son article comment les femmes sont généralement tenues à l'écart de la pratique musicale, le jeu de la guitare flamenca étant réservé, à l'instar du chant, aux hommes. S'il est important de ne pas réduire le flamenco à cette répartition des rôles fondée sur les rapports sociaux de sexe – l'investissement par le flamenco des scènes chorégraphiques contemporaines ayant montré des rôles qui ne sont plus aussi déterminés et aussi lisibles – le caractère « machiste » de la culture traditionnelle gitane se traduit dans « l'échelle des valeurs » attribuées aux arts qui fondent la pratique du flamenco, à savoir la danse, le chant et la musique : la danse, minorée par rapport à la musique et au chant, est confiée aux femmes, réduites à leur corps, ce dernier devenant alors leur moyen d'expression privilégié puisqu'exclus du « verbal », territoire réservé au « masculin ». On notera que dans *Romances Inciertos*, en plus des deux artistes créateurs du spectacle, les quatre musiciens sont des hommes : s'agit-il alors de l'illustration inconsciente d'une prédominance masculine dans le domaine de la musique traditionnelle espagnole ? Il ne nous est pas possible de répondre à cette question. En revanche, nous pouvons analyser comment dans ce spectacle, et notamment dans le tableau consacré à la *Tarara* comme figure faisant explicitement référence à la culture gitane andalouse, les traditions flamenca sont troublées par l'interprétation dansée et chantée de François Chaignaud. Nous l'avons vu au cours de nos précédentes analyses, le danseur et chanteur interprète, en trois actes, trois figures de la culture populaire espagnole dont les identités troublées brouillent plusieurs frontières communément admises, et notamment celle entre « masculin » et « féminin ». Ainsi, en conjuguant la danse et le chant dans un même corps, lui-même indéterminé, la lisibilité de la séparation entre homme et femme, entre chant et danse, devient floue : le chant peut être dansé, la danse peut être chantée, et ce, par des individualités dont la complexité les situe au-delà de la binarité opposant le masculin au féminin. En outre, les différentes

1 GALIANA Éléonore, « Se battre pour pleurer : Flamenco et identités sexuées », *Revue française de psychanalyse*, 2019/2 (Vol. 83), p. 465-477. DOI : 10.3917/rfp.832.0465. URL : <https://www.cairn.info/revue-française-de-psychanalyse-2019-2-page-465-htm>.

tessitures de voix utilisées par François Chaignaud renforcent cette idée de trouble et démontrent comment la voix chantée peut être un « artifice » travaillé pour performer le genre :

Une voix peut rendre un corps ambigu. [...] Ce qui nous donne accès à la musique c'est bien le chant. Aucune voix n'est identique, chacune des voix humaines a son chant, elle vient du corps mais elle peut aussi le trahir, s'en échapper, le faire mentir. [...] Il faut écouter des voix parfois pour se rendre compte de la capacité du corps à balancer du féminin au masculin sans conflictualité(s), pour glisser d'une voix à une autre¹.

Dans ces propos, Cyril Iasci introduit l'idée que la voix peut « s'échapper » du corps pour le rendre ambigu. En effet, en dehors des caractéristiques morphologiques du corps, la voix est un « indicateur » du genre communément admis par la société : on reconnaît un homme à sa voix grave, et une femme à sa voix plus fluette, plus aiguë. La voix apparaît donc comme étant constitutive de notre « identité », et, par ailleurs, les individus dont les voix n'entrent pas en correspondance avec leur « genre » sont souvent moqués. Le travail sur la voix que suppose le chant pourrait alors permettre à cette dernière, à l'instar du travail de François Chaignaud dans *Romances Inciertos*, de devenir un lieu de résistance aux identités assignées par le genre. En mettant en œuvre dans ses chants, tantôt une voix de tête – associée à la féminité – tantôt une voix de poitrine – associée à la masculinité – François Chaignaud fait « mentir » son corps et permet aux trois figures qu'il incarne d'échapper aux catégories dans lesquelles leurs sociétés ont voulu les faire entrer.

En mêlant danse et chant, *Romances Inciertos* permet la coexistence entre deux arts qui, s'ils se fréquentent souvent sur une même scène, à l'opéra comme dans les spectacles de flamenco, ont rarement eu la possibilité de dialoguer entre eux. Tonalités lyriques sur des airs de romances populaires, gestuelle flamenca dans une scénographie opératique, les frontières entre les genres sont distordues, brouillées, redessinées dans ce spectacle, à l'instar des glissements entre les tessitures de voix de François Chaignaud qui nous donnent à voir et à entendre une *Doncella Guerrero* à la voix grave quand vient l'heure de sa mort, un *San Miguel* dont la voix aiguë rappelle celle des castrats, et une *Tarara* à la voix tantôt basse, tantôt haute, selon qu'elle prie ou qu'elle séduit.

2. Danse et performance : de la possibilité d'une relation érotique entre artistes et spectateurs dans *Bunny*

Nous consacrons la dernière partie de notre étude à l'analyse des effets de l'hybridation de la

¹ IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, op.cit., p. 136.

danse avec les autres arts vivants, et pour ce faire nous venons d'examiner une relation que l'on rencontre peu, ou plus, sur les scènes chorégraphiques contemporaines, à savoir celle entre danse et chant lyrique ou opératique telle qu'elle est donnée à voir dans *Romances Inciertos*. Nous allons maintenant, par un dernier retour sur le spectacle *Bunny*, interroger une relation beaucoup plus dominante sur les scènes contemporaines, celle entre danse et performance, sous l'angle de la relation spécifique qui est à l'œuvre entre artistes et spectateurs dans cette pièce.

Nous l'avons évoqué au cours de notre première analyse consacrée à ce spectacle, depuis le XX^e siècle, la danse se pense par rapport aux autres arts et entretient, grâce aux influences du Dadaïsme et du mouvement *Fluxus*, une relation assez étroite avec les arts plastiques et notamment avec la performance. Cette dernière se caractérise par une intention de brouillage des frontières entre l'art et la vie¹: en effet, le ou les artistes – le solo étant généralement la forme privilégiée de la performance – mettent en jeu leur corps et leur personnalité dans une immédiateté, c'est-à-dire sans créer la distance propre à la fiction, l'artiste n'incarne pas un personnage mais se présente à nous sous « sa propre identité ». D'autre part, la performance est généralement présentée « hors les murs », elle sort du lieu théâtral pour investir des espaces non dédiés – la rue, un entrepôt, un musée – et créer une rencontre à l'allure fortuite avec le public. Ainsi la frontière entre la scène et la salle qui caractérise la représentation théâtrale semble en partie abolie dans la performance, de même que la frontalité en tant que dispositif scénique. Ces caractéristiques conduisent généralement la performance à se produire devant une jauge plus réduite que celle des salles de théâtre afin de permettre l'interaction, souvent physique, entre les spectateurs et l'artiste.

Une fois cette brève définition de la performance établie, nous pouvons examiner plus spécifiquement les éléments qui, dans *Bunny*, nous amènent à considérer cette pièce comme un hybride entre danse et performance, avant d'interroger les modalités de cette hybridation et son effectivité politique, et plus spécifiquement *queer*.

En termes de dispositifs, *Bunny* mêle les caractéristiques propres au spectacle de danse et à la performance : d'une part, la pièce a lieu au Théâtre de la Cité de Toulouse, institution théâtrale dans laquelle des spectacles de danse sont fréquemment représentés. Cependant, le spectacle n'est pas donné dans la grande salle mais dans le CUB, une salle beaucoup plus petite, sans distinction propre entre espace du public et espace scénique, permettant la mise en œuvre, comme c'est le cas dans *Bunny*, d'un dispositif quadri-frontal, ainsi que d'une jauge considérablement réduite. L'espace

1 Nous avons conscience ici de l'insuffisance de la définition que nous allons donner de la performance, mais nous ne souhaitons pas nous engager dans un développement plus important qui nous éloignerait de nos préoccupations.

scénique, délimité par un tapis de sol bleu ciel et par les gradins de spectateurs qui l'entourent, se caractérise également par une absence de coulisses. L'ensemble de la salle est éclairé par des néons, ce qui, ici encore, transgresse les codes de la représentation théâtrale où l'ensemble des spectateurs est généralement plongé dans le noir. Ainsi, chacun peut être vu en train de voir, et le spectateur peut difficilement échapper à sa position de « voyeur-vu ». Enfin, lors de l'entrée du public l'espace est éclairé, les danseurs occupent le tapis de scène et Luke est en train de ligoter Daniel pendant que les spectateurs s'installent en silence, ce qui permet de situer *Bunny* du côté de la performance. Mais alors, outre le lieu dans lequel se produit le spectacle, qu'en est-il des caractéristiques du spectacle de danse ? Il y a, d'une part, l'ensemble des mouvements des corps de Daniel et Luke que nous avons identifiés comme « dansés » au cours de nos précédentes analyses – la danse rampante de Daniel vers les objets, la danse du corps ligoté de Luke, ou encore la danse de *club* que donnent à voir les deux danseurs au milieu du spectacle – et qui interviennent au cours d'instantanés spécifiques de cette pièce, instantanés qui se situent du côté de la danse « spectaculaire ». Cependant, les instantanés qui nous préoccupent particulièrement ici sont ceux où, de manière matérielle ou immatérielle, une relation spécifique entre les artistes et les spectateurs est engagée, notamment par le biais des cordes. En effet, tour à tour, les danseurs vont être attachés ou libérés de leurs liens par des spectateurs, et, inversement, des spectateurs vont se retrouver ligotés sur scène. Où se situent respectivement la danse et la performance dans ces interactions et que font-elles l'une à l'autre ? Il semblerait que la performance réside, de manière assez évidente, dans le fait qu'il y ait interaction physique entre artistes et spectateurs, interaction qui a pour fondement une pratique que l'on peut qualifier de « sociale » puisqu'elle appartient à une communauté, à savoir le *shibari*. Pour autant, ces interactions ont lieu dans un cadre institutionnel et ne sont pas généralisées à l'ensemble des spectateurs : seuls quelques-uns seront appelés à investir l'espace scénique et à interagir physiquement avec les danseurs, pendant que le reste de la salle regarde. Il nous semble qu'ici, les apports théoriques de Jacques Rancière sur la question de l'efficacité esthétique s'appliquent :

[L]a dispersion des œuvres d'art dans la multiplicité des rapports sociaux ne vaut qu'à être vue, soit que l'ordinaire de la relation où il n'y a « rien à voir » soit exemplairement logé dans l'espace normalement destiné à l'exhibition des œuvres ; soit qu'à l'inverse la production de liens sociaux dans l'espace public se soit pourvue d'une forme artistique spectaculaire. [...] Le devenir-action ou le devenir-lien qui se substitue à « l'œuvre vue » n'a d'efficacité qu'à être vu lui-même comme sortie exemplaire de l'art hors de lui-même¹.

En effet, il y a dans *Bunny* ce phénomène de rapport social, bien qu'en l'occurrence le *shibari* ne puisse pas être qualifié « d'ordinaire », mis en scène dans le cadre de la représentation spectaculaire

1 RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 78.

propre aux spectacles de danse. Ainsi, s'il y a une volonté de brouillage des frontières entre l'art et la vie dans *Bunny*, ce dernier n'est valable que s'il est vu, et donc représenté devant des spectateurs, et c'est le statut de ces derniers qui est alors mis en question. Comme nous l'avons mentionné en introduction à cette analyse, l'investissement de la performance dans les autres arts, et notamment la danse n'est pas unique à cette pièce mais consiste en un phénomène répandu sur les scènes contemporaines qui s'illustre par un traitement spécifique du spectateur : ce dernier est fréquemment invité, quelques-fois contraint, à investir l'espace des artistes et à interagir avec ces derniers, selon des modalités, fixées bien souvent par les artistes, qui garantissent la participation de certains spectateurs, généralement désignés, aussi bien que l'apparente « passivité » de la salle pour maintenir le phénomène de représentation. Une problématique se pose alors, à savoir celle de la nature de la relation qui est instaurée entre les artistes et les spectateurs : les artistes ne présupposent-ils pas l'inactivité ou la passivité du spectateur de théâtre ou de danse ? En voulant nécessairement interagir de manière concrète et physique avec le spectateur, en souhaitant le conduire à « se mettre en mouvement », les artistes ne font-ils pas violence au spectateur ? Ce sont autant de questions que nous souhaitons nous poser à propos de *Bunny* et de la relation qu'instaurent Luke et Daniel avec le public par le biais spécifique des cordes.

Avant d'examiner les instants de la pièce particulièrement révélateurs de cette relation entre danseurs et spectateurs, nous souhaiterions apporter un éclairage théorique à nos interrogations en croisant les regards de Jacques Rancière et de Judith Butler sur la « séparation », en tant que concept que nous pensons être en jeu dans ce spectacle. Dans son ouvrage *Le spectateur émancipé*, Rancière définit l'art critique, ou politique, comme celui qui fait bouger les « lignes de séparation », notamment celle qui consiste à considérer les acteurs et les spectateurs de part et d'autre de cette ligne, les uns se situant dans « l'actif » et les autres dans le « passif » :

Critique est l'art qui déplace les lignes de séparation, qui met de la séparation dans le tissu consensuel du réel, et, pour cela même, brouille les lignes de séparation qui configurent le champ consensuel du donné, telle la ligne séparant le documentaire de la fiction : distinction en genres qui sépare volontiers deux types d'humanité : celle qui pâtit et celle qui agit, celle qui est objet et celle qui est sujet. [...] Mais le travail critique, le travail sur la séparation est aussi celui qui examine les limites propres à sa pratique, qui refuse d'anticiper son effet et tient compte de la séparation esthétique à travers laquelle cet effet se trouve produit. C'est en somme un travail qui, au lieu de vouloir supprimer la passivité du spectateur, en réexamine l'activité¹.

Quant à Judith Butler, elle aborde, dans son ouvrage *Trouble dans le genre*, la séparation du point

¹ *Ibid*, p. 85.

de vue de la frontière que constitue l'enveloppe charnelle du corps entre mondes « extérieur » et « intérieur » :

La division en mondes « intérieur » et « extérieur » chez le sujet constitue une bordure et une frontière maintenues par un fil ténu à des fins de régulation et de contrôle sociaux. La frontière entre l'intérieur et l'extérieur se confond lorsque les excréments passent de l'intérieur à l'extérieur, et que cette fonction d'excrétion devient, pour ainsi dire, le modèle pour les autres processus de différenciation de l'identité. C'est en fait le mode sur lequel les Autres deviennent de la merde. Pour que les mondes intérieur et extérieur restent tout à fait distincts, il faudrait que la surface entière du corps atteigne un degré absolu d'imperméabilité, ce qui est impossible. Le fait de rendre sa surface étanche constituerait la frontière apparemment ininterrompue du sujet, mais cette enceinte volerait nécessairement en éclats, précisément à cause de la souillure fécale tant redoutée¹.

Le processus, tel qu'il nous est expliqué par Butler, par lequel chaque individu se différencie des autres, et tente de se caractériser par son unicité, pourrait être à l'origine des « lignes de séparation » dont parle Rancière dans le domaine de l'art. En effet, comme le souligne la philosophe, la séparation entre intérieur et extérieur établit les frontières du corps et la quête inatteignable d'une « pureté » de ce dernier, et cette même quête, qui oppose alors le pur à l'impur, va fonder un ensemble d'oppositions qui vont constituer les codes selon lesquels nous allons former notre identité : moi *versus* les autres, humain *versus* animal, masculin *versus* féminin... et artiste *versus* spectateur. Ainsi, nous en arrivons aux « lignes de séparation » de Rancière, en tant que frontières fondatrices de l'identité de l'artiste par opposition au spectateur, opposition entre celui qui « pâtit » et celui qui « agit », entre celui qui est « objet » et celui qui est « sujet ». Or, comme l'indiquent respectivement Rancière et Butler, cette frontière ne saurait être totalement imperméable, des failles existent dans ces lignes de séparation et permettent de brouiller ces dernières. Cependant, une fois la conscience de ces failles établie, ce sont les modalités selon lesquelles le brouillage va être mis en œuvre qui vont déterminer son effectivité esthétique et politique. Comme l'indique Rancière, un « travail critique » sur la séparation, dans le cadre de la représentation scénique, ne consiste pas à « rendre le spectateur actif » – une telle intention, au contraire d'effectuer un brouillage des frontières entre artistes et spectateurs, réaffirmerait les lignes de séparation et maintiendrait le présumé de « l'inactivité » du spectateur – mais à instaurer les conditions esthétiques propices à la « passivité active » du spectateur.

Ayant établi une définition du concept de « séparation », il nous faut revenir à nos préoccupations premières et confronter cette définition au spectacle *Bunny* et aux modalités de

1 BUTLER Judith, *Trouble dans le genre*, op.cit., p. 255-256.

traitement du spectateur inhérentes à ce spectacle. Lorsqu'ils sont interrogés à propos de leurs intentions dans ce spectacle, Luke et Daniel appréhendent principalement la question de la relation qu'ils instaurent avec le spectateur sous l'angle du désir :

[...] nous avons décidé d'œuvrer pour la création d'une danse collaborative impliquant des cordes. La décision de travailler avec de la corde comme matière première nous est venue naturellement au fil de nos conversations sur la notion de spectateur, la collectivité et la participation lors d'un spectacle. [...] Tous ces intérêts ont convergé vers la question du désir entre le danseur et le public¹.

Nous parlons beaucoup de désir, individuel et collectif; le désir d'être attaché ou de regarder quelqu'un l'être et de se demander si vous aimeriez que ce soit vous, pour la tension, pour être taquiné, pour faire plaisir, pour faire ce qui est demandé, pour être récompensé, empathie et intimité, confiance et acquiescement. Tout au long de la pièce, nous «attachons» progressivement la salle; physiquement, psychologiquement et métaphoriquement².

L'instauration d'un désir, ou d'une relation érotique entre artistes et spectateurs serait-elle garante d'une horizontalisation des rapports entre les danseurs et la salle ? Les danseurs font part dans cette note d'intention de leur volonté de créer une « danse collaborative », et non « participative » ou « interactive ». Si l'usage de ce terme contient l'idée d'une relation égalitaire par la mise en œuvre d'une collaboration entre les danseurs et les spectateurs, comment Daniel et Luke instaurent-ils cette relation ? Ce même désir est-il présupposé d'emblée par les danseurs – et dans ce cas il n'y aura pas de travail à son instauration dans le spectacle – ou vont-ils mettre en œuvre les modalités esthétiques propices à son avènement ? Quelles sont ces modalités ? Enfin, comment Luke et Daniel articulent-ils danse et performance dans leur hétérogénéité, et comment cette même articulation peut-elle rendre possible la création d'un espace à même de faire advenir une relation *queer* entre les danseurs et le public ?

Nous l'avons déjà évoqué lors de nos précédentes analyses, le spectacle commence avec le ligotage de Daniel jusqu'à ce que ce dernier se retrouve suspendu en l'air, immobile et dans l'incapacité de se défaire lui-même des nœuds qui le maintiennent ainsi. Une première tension s'instaure alors : le public observe Daniel dans un silence complet, à l'instar de Luke qui se tient assis et immobile, et la temporalité semble alors s'étirer. En effet, la vulnérabilité dans laquelle se trouve Daniel – vis-à-vis de Luke et vis-à-vis de nous, spectateurs – conjuguée au silence qui règne dans la salle nous jette dans une attente interminable et nous pousse à nous interroger sur ce que

1 Extrait du *Carnet de nœuds* distribué aux spectateurs, p. 2.

2 Extrait du « Dossier de presse » du Théâtre Garonne, consultable sur : <https://www.theatregaronne.com/dossier-de-presse/australia-express>.

nous aimerions voir se produire : souhaitons-nous rompre ce silence avec de la musique ? Voulons-nous que Daniel soit détaché ? Par qui ? Luke ou voulons-nous le faire nous-même ? Voulons-nous prendre la place de Daniel ? La véritable question étant : que sommes-nous autorisés à faire ? Nous comprenons alors que nous sommes entrés sur un terrain de jeu dont nous ne connaissons pas encore les règles et qui suscite en nous une curiosité, une envie, mêlée d'appréhension. Le silence est rompu par Luke qui nous annonce que « Daniel a besoin de tourner », sans plus de précision. Là encore, une attente nous submerge et l'ensemble de la salle se regarde avec des yeux interrogateurs : est-ce à nous de le faire ? Qui va se lever ? Dois-je y aller ? Ces jeux de regards s'interrompent quand une spectatrice se lève et initie le mouvement rotatif tant attendu, et à la suite de cette initiative ce seront plusieurs spectateurs qui veilleront à ce que le corps de Daniel ne s'arrête pas de tourner. Ainsi en ce début de spectacle, une forme d'inégalité entre la salle et les artistes est bien présente : les « modalités » du jeu n'étant connues que des deux danseurs, le public se retrouve dans une expectative inconfortable, ne sachant pas si Daniel et Luke attendent plus de sa part que sa position d'observateur actif. Or, l'idée même d'une attente des artistes envers les spectateurs peut sembler problématique puisqu'elle présuppose que le statut de « spectateur » n'est pas suffisant et que ce dernier doit « faire plus ». Cependant, bien que la tension dans la salle soit réelle en ce début de spectacle, il nous semble important de ne pas nier le « pouvoir » qui est donné aux spectateurs sur le corps de l'artiste. En effet, le corps de Daniel tel qu'il est mis en jeu se trouve bel et bien soumis à la volonté du public, auquel Luke confère le pouvoir d'agir sur ce corps sans plus de consigne que celle de le faire tourner – aucune indication n'est donnée par l'artiste sur la durée, la vitesse, le rythme, le sens de ce tournoiement. En ayant la possibilité de se rapprocher du corps de Daniel aussi bien que de rester à sa place dans la salle, chacun peut observer au plus près, ou de loin, les tensions créées par les différents nœuds de cordes et s'interroger intérieurement sur son propre désir : aimerions-nous le toucher, être à sa place, ou désirons-nous rester dans notre position d'observateur, ou encore désirons-nous détourner le regard ? Finalement, chacune de ces alternatives nous est offerte, bien que l'impératif de faire tourner le corps du danseur soit évidemment présent. Enfin, en soumettant son corps immobilisé à la volonté du spectateur, Daniel semble poser les fondements d'une relation de confiance entre les artistes et le public. Reste à savoir comment cette dernière va venir être consolidée, ou non, dans la suite du spectacle. Cette impression se trouve renforcée quand Luke s'adresse à nouveau à la salle pour demander à ce que Daniel soit libéré de ses liens : étant donné la position dans laquelle ce dernier était maintenu, son « dé-ligotage » impose de devoir faire preuve d'attention et de bienveillance à l'égard du corps du danseur. Nous pouvons alors supposer qu'en confiant une telle responsabilité aux spectateurs, ces derniers sont en position d'attendre la même attention et la même bienveillance à leur égard de la

part des artistes. Si attendes il y a, elles se situent, à ce moment du spectacle, des deux côtés de la « ligne de séparation » entre les danseurs et les spectateurs et peuvent, par un phénomène d'aller-retour, rendre poreuse cette même ligne.

Si ce début de spectacle correspond davantage aux caractéristiques de la performance, les instants qui suivent basculent du côté du spectacle de danse avec, comme nous l'avons vu, la danse au sol de Daniel vers et avec les objets ligotés et celle de Luke qui s'est progressivement attaché et fait attacher par un membre du public pendant que Daniel tournoyait dans les airs. À ce moment-là, l'ensemble des spectateurs retrouve sa « position initiale » à savoir celle d'observateur actif assis dans la salle, qui perçoit et reçoit les mouvements respectifs des deux danseurs. Il semblerait alors, à l'opposé de ce que nous aurions pu craindre au début du spectacle, que le statut du « spectateur de danse » ne soit pas refusé au public. Si, en conférant au public le pouvoir d'agir sur le corps de Daniel au début du spectacle, les premières bases nécessaires à l'instauration d'une relation de confiance entre les danseurs et les spectateurs ont été posées, le passage à la danse rend possible la circulation du désir entre les artistes et le public. En effet, l'empathie kinesthésique que provoquent les corps simultanément dansants et contraints de Daniel et de Luke établit une relation d'une intimité presque tangible entre « eux » et « nous », ce même « eux » et ce même « nous » pouvant alors se confondre. Grâce à la danse de Daniel avec les objets, nous, spectateurs, ne sommes pas uniquement observateurs de la tension désirante qui se joue à cet instant mais nous « devenons » ces objets qui exercent une attraction érotique sur le danseur, et l'objet devient alors l'intermédiaire, le facteur de distance qui rend possible une telle identification. Quant à Luke, il danse devant nous, ses membres inférieurs et supérieurs entravés par les cordes, ce qui, par le biais de cette même empathie kinesthésique, nous permet d'appréhender physiquement l'extase du danseur et fait monter en nous ce désir indicible d'être ligoté à la place du danseur et d'expérimenter cette béance, comme une quête d'auto-désirabilité. Si les objets rendent possible l'instauration d'un désir entre Daniel et les spectateurs, dans la relation particulière entre Luke et le public l'objet à l'origine du désir serait la corde. Toutefois, ces objets ne sont pas en soi érotiques, c'est par la danse et par le rapport spécifique des corps des danseurs avec ces mêmes objets que la circulation de ce désir entre la scène et la salle s'instaure en tant que condition *sine qua non* à une poursuite de ce spectacle qui ne fasse pas violence au spectateur.

Alors que Daniel continue de danser avec les objets disséminés sur le sol, Luke entre en relation avec les spectateurs, d'abord en se rapprochant physiquement grâce à la danse, puis de manière franche et verbale, afin de leur proposer d'expérimenter le ligotage. Ce qui va suivre nécessite deux types d'approches : d'une part une analyse de la relation entre Luke et les spectateurs et plus particulièrement ceux qui acceptent d'être ligotés par le danseur, et d'autre part une analyse

des effets de cette même relation sur les spectateurs à qui le ligotage n'aura pas été proposé et qui restent alors dans leur position d'observateurs.

Le contact que Luke engage avec les spectateurs est caractérisé par une verbalisation de la demande ainsi que par le caractère propositionnel de sa formulation. En effet, à aucun moment le danseur ne désigne de manière arbitraire un membre du public pour convoquer sa participation, mais il circule entre nous, établissant d'abord un contact visuel, se met à notre hauteur et nous demande en nous regardant droit dans les yeux, à voix basse – il est à noter que les danseurs ne sont pas équipés de micro : « As-tu envie d'être attaché ? ». Cette verbalisation de la demande permet la verbalisation de l'acceptation ou du refus de la part du spectateur. Si ce dernier accepte, cette verbalisation est maintenue tout au long du processus du ligotage, c'est-à-dire que Luke demande l'accord du spectateur à chaque nouvelle étape et l'informe de manière explicite de son droit d'arrêter à tout moment. En plus de ces échanges verbaux, le corps du spectateur volontaire est également soumis à une préparation physique préalable à l'expérience : Luke effectue des exercices de respiration avec le spectateur ainsi qu'un massage des parties du corps qui vont être attachées et maintenues dans des positions inconfortables. Il semblerait ainsi que le danseur fasse preuve de l'attention et de la bienveillance attendues à l'égard du spectateur et que les modalités du « contrat » initiées lors des interactions entre les spectateurs et le corps suspendu de Daniel en début de spectacle soient maintenues et respectées. Ce processus sera répété avec trois spectateurs au cours de la pièce : deux d'entre eux seront attachés jusqu'à la fin du spectacle, positionnés au sol sur des coussins, le troisième sera celui avec lequel Luke ira « le plus loin » puisqu'il sera suspendu dans les airs, à la manière de Daniel au début de la pièce, moment qui marquera la fin du spectacle. Si attention et bienveillance sont bel et bien présentes au cœur des échanges entre Luke et les spectateurs volontaires, nous ne pouvons cependant pas ne pas nous poser la question suivante : la volonté évidente et affichée de Luke et Daniel de ne pas violenter le spectateur, mais au contraire de le rassurer, ne va-t-elle pas à l'encontre des fondements des pratiques SM ? Toute la question que pose le *bondage* est celle du plaisir que l'on peut éventuellement ressentir à être violenté, ce en quoi le *bondage* est considéré comme une pratique subversive. Si la relation de confiance instaurée entre les danseurs et les spectateurs permet la mise en œuvre d'un dispositif érotisant mais non violent pour le spectateur, on peut cependant craindre que cette même relation donne lieu à une mise en spectacle consensuelle du *bondage* qui aurait pour effet de désamorcer sa dimension subversive et de potentiellement frustrer le spectateur venu chercher cette possibilité de plaisir dans la violence. Quels éléments, à cet instant du spectacle, pourraient alors venir contrecarrer l'idée d'un tel consensus ? En nous focalisant à présent sur les modalités de réception de ces ligotages de membres du public par le « reste » des spectateurs, il semblerait que nous puissions dégager trois

éventualités : dans un premier temps, il y aurait le spectateur « soulagé » de ne pas s'être vu proposer le ligotage, et ce même soulagement peut alors créer un sentiment de jouissance d'assister au bondage de l' « autre ». Ainsi, l'idée de « plaisir dans la violence » qui caractérise le SM pourrait être maintenue par le regard du spectateur qui éprouve du plaisir à regarder ses pairs être attachés, se soumettre à la domination de Luke. Ensuite, nous pouvons considérer que certains spectateurs peuvent être déçus de ne pas avoir eu la chance de vivre l'expérience du ligotage sur scène et désirent prendre la place d'un des spectateurs présents sur scène. Alors une relation érotique entre spectateurs, et non plus exclusivement entre spectateurs et danseurs, devient possible : le spectateur attaché, par son pouvoir d'attraction érotisant et la possibilité d'auto-désirabilité qui lui est offerte, permet au spectateur, contraint de « garder » sa place parmi les autres, l'expression émancipatrice de son désir inavouable. Enfin, d'autres spectateurs pourraient ne pas supporter d'assister au ligotage de leurs pairs en étant privés de toute possibilité d'agir et souhaiteraient échapper à cette position de « voyeurs malgré eux » et impuissants quant au sort d'autrui. C'est ici que l'inexorable continuité de la chorégraphie de Daniel peut constituer un moyen de détourner le regard en le dirigeant ailleurs que sur le ligotage des membres du public, tout en maintenant sa présence dans la salle et sa réception du spectacle. Ainsi, en proposant le ligotage sur scène à certains spectateurs, Luke revient aux caractéristiques de la performance et, par ce biais, amène une concrétude dans l'expression du désir entre les artistes et la salle, ainsi qu'un trouble dans les dynamiques de domination scène/salle. En effet, même si Luke, selon les codes du *shibari*, occupe la position du *rigger* à ce moment de la pièce, nous venons de voir que les *bunny* ne sont pas nécessairement ceux qui se font attacher en fonction de la manière dont leur ligotage est perçu, reçu par les autres membres de la salle. Daniel, quant à lui, assure un continuum de la circulation du désir par la danse et maintient ainsi ce collage hétérogène entre danse et performance qui assure plusieurs modalités de réception du spectacle.

En ce qui concerne la suite du spectacle, elle est marquée par l'achèvement du ligotage des membres du public par Luke et par la fin de la danse de Daniel avec les objets pour passer, de manière presque brutale, à une chorégraphie inspirée du *voguing* effectuée conjointement par les deux danseurs. Bien qu'en termes d'imaginaires, les mouvements de cette partition dansée fassent appel aux scènes informelles *queer*, nous avons évoqué lors d'une analyse précédente un possible retour à des dynamiques binaires de domination entre les danseurs et les spectateurs au cours de ce passage. Pour éviter de nous répéter, nous rappellerons brièvement qu'en effectuant une chorégraphie caractérisée par la verticalité du corps, une amplitude des mouvements des membres supérieurs et inférieurs, ainsi qu'une certaine virtuosité, alors que trois membres du public sont immobilisés au sol, les danseurs nous rappellent que ce sont eux qui « mènent la danse » et qui restent les décisionnaires des instants où les rapports de domination entre scène et salle peuvent être

troublés ou inversés. Nous n'oublions cependant pas que *Bunny* est un spectacle fondé sur une expérimentation et une esthétisation des pratiques propres au *shibari*, ou *bondage* japonais, et qu'il est donc cohérent, en termes de dramaturgie, de vouloir faire expérimenter aux spectateurs les positions respectives de dominants et de dominés telles qu'elles sont définies par cette pratique.

Nous terminerons cette analyse de l'hybridation entre danse et performance en nous intéressant à deux instants que nous n'avons pas encore évoqués. Il s'agit simultanément de l'ascension de Daniel jusqu'au plafond de la salle et de sa redescente grâce à un système de cordes et de poulies dont la sécurité est confiée aux spectateurs, pendant que, de son côté, Luke conduit un des spectateurs attachés sur scène à une suspension totale, à l'instar de Daniel en début de spectacle. Ici encore, le passage entre ce « final » de la pièce et l'instant chorégraphique précédent s'effectue de manière brutale et sans transition, maintenant ainsi l'esthétique hétérogène, polymorphe de la pièce, en même temps qu'une réception ouverte. En effet, dans un premier temps nous assistons à l'ascension de Daniel vers le plafond, ascension qu'il effectue en grim pant aux cordes sans autre sécurité que celle assurée par la force de ses membres, nous ramenant à l'imaginaire du cirque et à la dimension impressionnante de ce genre de performance physique. Par son caractère spectaculaire, la performance de Daniel provoque un mode de réception qui était jusqu'à présent absent de l'ensemble du spectacle, à savoir la fascination. Bien que ce mode de réception puisse être problématique, dans le sens où il n'est pas favorable à une prise de distance critique de la part du spectateur, cette fascination est de courte durée puisque dans les instants qui suivent, nos yeux font des allers-retours constants pour observer conjointement la redescente de Daniel et le ligotage en suspension du spectateur resté sur scène. Avant de procéder au ligotage du spectateur, Luke parcourt à nouveau la salle afin de proposer aux membres du public qui le souhaitent d'assurer le contrepoids du système de poulie par lequel Daniel va descendre du plafond. La sécurité du danseur est donc confiée à la maîtrise des spectateurs, ce qui vient faire écho au début de la pièce avec un niveau de « dangerosité » accru. En parallèle, Luke attache progressivement le spectateur en suspension tout en maintenant un dialogue verbal, des exercices de respiration et des massages préalables afin de préparer le corps à l'exercice. Ces situations conjointes mettent en jeu le contrat de confiance que les artistes ont souhaité établir avec les spectateurs : si Luke a fait la demande aux spectateurs qu'il a ligotés, et plus particulièrement au dernier d'entre eux, de s'abandonner à son expertise, Daniel quant à lui prend le risque de s'abandonner à l'inexpérience des spectateurs responsables d'assurer sa redescente dans la salle. Ainsi, en cette fin de spectacle, la relation entre les danseurs et les spectateurs va au-delà de la seule circulation du désir pour se diriger vers cet accord de confiance qui illustre une volonté, de la part des artistes, de considérer les spectateurs comme des « partenaires de jeux ». Une fois la descente de Daniel achevée, les deux danseurs

détachent le spectateur en suspension et terminent la pièce en remerciant individuellement les spectateurs qui ont participé au « jeu » par une embrassade et une collation sucrée.

Conclure cette analyse devrait nous permettre de répondre à nos interrogations quant à l'effectivité d'une relation *queer* – autrement dit troublée, floue, ou encore circulatoire, ouverte – grâce à l'hybridation entre danse et performance, entre les danseurs Luke et Daniel et les spectateurs. Il ne nous semble cependant pas possible d'apporter une réponse univoque à ces questions sans prendre le risque d'uniformiser une pièce qui, selon nous, se situe aux antipodes de l'homogénéité. Nous avons fait apparaître dans l'intitulé de cette étude l'expression « manifestations *queer* », et il nous semble qu'elle s'illustre particulièrement ici : la relation que crée Daniel et Luke entre eux et les spectateurs se caractérise par une fragilité et la recherche d'une circulation des désirs qui ne peut jamais être complètement atteinte tant les paramètres en jeu sont nombreux et complexes. C'est pourquoi le *queer* se « manifeste » dans cette pièce en effectuant des allers-retours, entre apparition et disparition, en creusant des failles dans cette « séparation » entre scène et salle, entre artistes et spectateurs, entre dominants et soumis, entre *rigger* et *bunny*.

3. Cinéma, *pole dance*, et performance : fiction non verbale dans *Terror*

Australis

Nous avons vu comment, dans *Bunny*, la danse s'hybride avec la performance pour mettre en œuvre une écriture – renouvelée à chaque représentation – d'un rapport privilégié avec les spectateurs à partir du dispositif érotisant amené par les cordes de *bondage*.

Nous terminons à présent notre chapitre consacré à l'étude de la « queerité » de l'hybridation de la danse avec les autres arts par un dernier retour sur le spectacle *Terror Australis*.

Nous avons pu l'évoquer précédemment, *Terror Australis* est, à l'instar de *Bunny*, un spectacle possédant des caractéristiques du spectacle de danse et de la performance. Cependant, les modalités de cette hybridation sont ici tout à fait différentes et il est primordial de prendre en compte le troisième art que convoque Leah Shelton dans ce spectacle, à savoir le cinéma. Rappelons les principales caractéristiques de ce spectacle : la chorégraphe Leah Shelton fonde la dramaturgie de sa pièce sur l'imagerie du cinéma populaire australien, notamment du genre horreur ou *thriller*, imagerie qui contribue à véhiculer des clichés et des stéréotypes fondés sur la misogynie et la peur de l'Autre, de l'étranger. La chorégraphe transpose ces fictions cinématographiques dans

le cadre d'un spectacle de danse « institutionnel ». En effet, la pièce est donnée au Théâtre Garonne (Toulouse), le dispositif de la salle est frontal, maintenant la séparation scène/salle, et le public est plongé dans le noir au commencement du spectacle. En termes de scénographie, nous l'avons dit, seul un « tourniquet sèche-linge » est présent sur scène, permettant à la chorégraphe de se servir du mât comme barre de *pole dance*, présentant ainsi une pratique toujours considérée comme « informelle » sur une scène institutionnelle. Cet ensemble conduit à une succession de tableaux où se mêlent esthétique cabaretique et esthétique cinématographique, dans lesquels Leah Shelton subvertit les figures archétypales de « LA femme » dans ce cinéma populaire australien. Comment, dans *Terror Australis*, Leah Shelton distord-elle les caractéristiques des arts qu'elle convoque – cinéma, *pole dance*, et performance – pour donner à voir une fiction non verbale qui propose de réécrire les « histoires » des femmes du cinéma populaire australien ?

Terror Australis est rythmé par des changements de tableaux au cours desquels la chorégraphe change de costumes et d'accessoires, tels que des perruques ou des masques d'animaux, parallèlement à l'espace scénique où les lumières, les sons, ou encore des images projetées, nous plongent dans l'atmosphère de ces films populaires. En effectuant une partie de ces changements de costumes en coulisses et en séparant chaque tableau par un noir plateau, Leah Shelton conserve l'illusionnisme propre au médium cinématographique et permet à ces changements de tableaux cabaretiques de s'apparenter à des changements de plans cinématographiques. Toutefois, la dimension cabaretique, et donc artificielle du spectacle, est maintenue grâce au « tourniquet sèche-linge » dont la chorégraphe fait conjointement une scène de *pole dance* d'où elle monte et descend au rythme des changements de tableaux, ainsi qu'un médium de projection d'images filmiques grâce au linge blanc suspendu en guise d'écran. Cette scène « tourniquet » permet alors à Leah Shelton de réaliser, à certains instants du spectacle, une mise en abîme du procédé cinématographique pour procéder à son détournement. Faisons d'abord un bref détour par les liens entretenus entre la danse et le cinéma dans la culture populaire occidentale afin de mieux comprendre les procédés de détournement mis en œuvre par la chorégraphe dans son spectacle. Qu'il s'agisse de films de référence de la culture populaire, tels que *Billy Elliot*¹, ou, si l'on reste dans le genre du cinéma d'horreur avec des films comme *Suspiria*² ou *Black Swan*³, tous ces films, aux esthétiques pourtant bien différentes, partagent un même procédé de monstration des corps dansants. En effet, grâce à la spécificité technique du cinéma, des méthodes telles que le gros plan ou le hors champ permettent de montrer les corps autrement que sur une scène de danse ou de théâtre : la caméra permet de

1 *Billy Elliot* a été réalisé par Stephen Daldry en 2000.

2 *Suspiria* a été réalisé par Dario Argento en 1977.

3 *Black Swan* a été réalisé par Darren Aronofsky en 2011.

morceler, de fragmenter le corps dansant grâce à la focalisation sur une plusieurs parties de ce dernier, et altère ainsi l'image unifiée et « entière » du corps dansant telle qu'elle est véhiculée, notamment, par les codes traditionnels de la danse classique.

Dans *Terror Australis*, quel usage fait Leah Shelton de ces liens entre danse et cinéma populaire pour subvertir les clichés véhiculés par les images du cinéma australien ? Si, de manière générale, la caméra permet de fragmenter les corps dansants et ainsi de briser leur apparente unité, Leah Shelton, quant à elle, inverse le procédé : son « image de départ » est celle lisse, homogène et unifiée de la femme telle qu'elle est représentée dans les films populaires australiens, qu'elle transpose dans l'esthétique d'un spectacle de danse cabaretique où la volontaire monstration d'une artificialité rompt avec l'illusion propre au cinéma, et permet le morcellement du corps que Leah Shelton affiche dans cette pièce. Nous allons analyser ici un des procédés de mise en scène du corps dansant qui nous semble particulièrement révélateur de ces brouillages, de ces frictions que Leah Shelton opère entre ce que nous pourrions appeler « corps cinématographique » et « corps burlesque » dans le sens où le second ne serait pas seulement l'imitation du premier mais son détournement parodique : « Le burlesque n'est pas simplement imitation. De par sa forme, il montre originellement entre le sujet traité (sérieux) et le ton sur lequel on le traite (dérision) : le burlesque est imitation par transformation, détournement de la réalité¹».

Un exemple de cette esthétique du « détournement », telle que la définit Norbert Abouardham, consiste en l'usage que fait Leah Shelton du fameux « tourniquet » tout au long de la pièce. En effet, ce dernier est détourné de son usage quotidien, domestique, pour être tantôt un « abri », un lieu rassurant dans lequel « la femme en danger » se met en sécurité face à la dangerosité du monde extérieur, tantôt, nous l'avons dit, une scène de *pole dance* dont le mât du tourniquet sera l'instrument principal. Grâce à cet élément de scénographie aux multiples usages, Leah Shelton amène plusieurs imaginaires à se côtoyer et à se confondre : d'une part, en tant qu'objet seul, le « tourniquet » renvoie à l'imaginaire des tâches domestiques et à l'inégalité de leur répartition au sein des « foyers » occidentaux hétéronormatifs, conduisant, par voie de conséquence, à l'image de la femme « ménagère » dont le rôle est de mener à bien les tâches domestiques. Cette image est renforcée quand Leah Shelton « s'abrite » au cœur de cette « boîte » faite de linge lorsque des coups de tonnerre retentissent ou que des cris d'animaux se font entendre. Ainsi, par l'imaginaire de « protection » auquel nous renvoie Leah Shelton par son usage du tourniquet, la chorégraphe figure le stéréotype de la femme ou de la jeune fille vouée à l'occupation d'espaces intérieurs. D'autre part, en se servant du mât de cet objet du quotidien comme barre de *pole dance*, la chorégraphe fait de ce tourniquet une nouvelle « boîte », à savoir celle du *strip-tease* ou du *peep-*

1 ABOUDARHAM Norbert, *Le burlesque au théâtre. Mon voyage en Absurdie, op.cit.*, p. 16.

show renvoyant alors à l'imaginaire de la femme réduite à son corps et destinée à la séduction de sujets catégorisés masculins. Cyril Iasci définit ainsi la figure de la strip-teaseuse dans son ouvrage *Le corps qui reste* :

Se travestir en stripteaseuse serait incarner entre autres choses ce fétiche absolu de la poupée danseuse qui tournoie sur elle-même au dessus de la boîte à musique. La femme fétichisée, la femme arrachée à l'horreur de la Nature, à l'horreur de « sa » nature. La femme, sous la gaine, le soutien-gorge, le maquillage, devient un analogon [...], autrement dit, la suggestion d'un sujet absent qui est son personnage mais qu'elle n'est pas. [...] Pour la femme, la poupée est synonyme d'alter ego (puisque'elle ne peut pas s'incarner dans une partie d'elle-même comme le garçon son pénis). Ce serait dans ce fétiche qui représente le corps tout entier qu'elle s'aliène, dans cette « chose passive ». [...] L'homme de son côté, se construirait « la femme idéale » par la poupée [...] celle sur laquelle tout serait permis, celle sur laquelle les instincts sadiques, masochistes peuvent se déployer en toute liberté, parce que la poupée représente la passivité absolue : elle n'a aucune existence autonome. Si « la femme » est une mascarade, on peut dire la stripteaseuse est une surmascarade. La stripteaseuse est la féminité en tant que « rôle » en incarnant l'idée que s'en fait la masculinité, elle serait la femme en tant que la masculinité l'attend. La stripteaseuse serait le regard décuplé que porte sur elle l'homme d'une manière générale, ce serait les attentes décuplées du regard masculin sur la femme¹.

Ces propos de Cyril Iasci, bien qu'ils soient appliqués en premier lieu au travestissement en strip-teaseuse en tant que travestissement de genre, étayent notre analyse du corps dansant de Leah Shelton tel qu'il est mis en jeu avec le tourniquet : le tourniquet tourne sur lui-même quand la chorégraphe en fait une scène de danse, à la manière d'un carrousel, ou justement d'une « boîte à musique », la « poupée danseuse » étant Leah Shelton tournoyant sur le mât. Cet imaginaire de la poupée, en tant qu'image unifiée de la femme arrachée à la nature, véritable incarnation des fantasmes masculins, mais incarnation sans vie, donc objet passif qui n'a d'autre choix que de subir la domination qu'on exerce sur lui, nous paraît tout à fait correspondre à l'imaginaire présent dans les films auxquels Leah Shelton fait référence dans ce spectacle. Le « tourniquet » serait alors cette métaphore universelle de la « boîte » - en tant que « maison-abri », boîte de *strip-tease*, boîte de *peep show*, boîte à musique dans laquelle la poupée n'a d'autres choix que de tourner sur elle-même – dans laquelle la femme est enfermée et s'enferme à force d'exposition aux images populaires. Cependant, dans son analyse, Cyril Iasci ne mentionne pas l'idée que la strip-teaseuse peut s'affranchir du regard masculin qui la « façonne » et se donner des possibilités de réappropriation d'elle-même et de son propre corps, et il nous semble que c'est cette réappropriation que Leah Shelton met en œuvre dans la manière dont elle met en scène son corps dansant, avec la gestuelle propre à la pratique de la *pole dance*, en détournant les caractéristiques propres au « tourniquet »

1 IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, op.cit., p. 69.

telles que nous les avons décrites ci-dessus pour en faire un objet qui va participer au morcellement de cette image unifiée de la « femme séductrice ». En effet, nous faisons mention précédemment du procédé cinématographique permettant de fragmenter les corps dansants : ici Leah Shelton part de l'image lisse et unifiée du corps de la femme dans ce cinéma populaire et elle le fragmente grâce au tournoiement du tourniquet dont les draps et vêtements qui y sont suspendus font figure d'écrans, au sens de caches des parties du corps, rendant la forme de ce dernier plus mouvante, plus floue. En jouant avec ce « linge » suspendu et tournoyant, et avec les ombres qu'il projette sur son corps, Leah Shelton donne à voir un corps dansant « en plusieurs morceaux » et brise ainsi l'image homogène de la danseuse « à la barre » dont le geste n'a d'autre intention que de séduire un public nécessairement masculin. Ces instants où la chorégraphe, vêtue des multiples costumes dont nous avons déjà fait mention, danse sur et avec ce tourniquet auront cours tout au long du spectacle, et par le détournement que Leah Shelton opère et met en œuvre dans cet objet du quotidien, elle parvient à se réapproprier cette « boîte », aux multiples sens, qui peut également être entendue comme la « boîte » de l'enregistrement cinématographique, dans laquelle les codes populaires ont enfermé « LA femme ».

Grâce à l'artificialité du tourniquet comme dispositif scénique, Leah Shelton hybride esthétique cinématographique et pratique de la *pole dance* pour brouiller l'image populaire de « la femme séductrice » que véhiculent respectivement ces deux arts. Si nous avons analysé comment la chorégraphe mêle cinéma et *pole dance*, le caractère performantiel de ce spectacle mérite également d'être interrogé, notamment au prisme de la relation avec une esthétique et une trame fictionnelle cinématographiques. « [L]a performance est un corps qui se dépense, un corps qui court, qui marche, qui saute, qui tombe, qui chante, qui crie, une perte d'énergie qui n'entre pas dans l'économie générale des mouvements productifs du monde industriel¹ ». Si les termes de Cyril Iasci illustrent bien l'intensité mise en œuvre par Leah Shelton dans ce spectacle, nous ajouterions d'autres caractéristiques, peut-être plus formelles, qui nous permettent d'associer cette pièce à la performance : il s'agit d'un solo – forme privilégiée de la performance –, sur un format court (45 minutes), caractérisé par une intention politique de subversion de la part de l'artiste, laquelle, bien qu'elle multiplie les métamorphoses au cours de la pièce, se donne à voir pour elle-même. Elle prend également à parti le public, notamment à la fin du spectacle où, dans un tableau faisant explicitement référence au film *Crocodile Dundee*, elle invite un des spectateur à jouer le rôle du « chasseur » afin de tuer le crocodile gonflable avec une machette en plastique, s'ensuit alors une danse sensuelle entre Leah Shelton et le spectateur, le crocodile étant mis entre leurs deux corps respectifs. La performance est également, de manière générale, caractérisée par un rejet de la

1 *Ibid*, p. 107.

fiction, l'intention de cette forme scénique étant de brouiller les frontières entre l'art et la vie. Or, en mêlant performance et cinéma dans ce spectacle, Leah Shelton brouille deux caractéristiques principales de ces deux arts : en mettant la fiction du cinéma dans la performance, elle contrevient au rejet de la fiction précédemment énoncé, et en amenant la danse et la performance dans le cinéma, elle ôte à ce dernier la verbalité de sa trame narrative – verbalité qui prévaut en dehors des films du cinéma muet – pour faire du corps le signe de ces fictions cinématographiques. Les seuls moments où le « verbal » se manifeste dans ce spectacle sont, comme nous avons pu le voir antérieurement, ceux où des discours, des témoignages, des extraits de films sont donnés à entendre. S'il est vrai qu'en donnant à voir un corps dansant qui « n'entre pas dans l'économie générale des mouvements productifs du monde industriel », Leah Shelton nous propose une lecture critique, par le corps, de cette traversée des stéréotypes culturels de l'Australie, nous pouvons nous interroger sur l'effectivité politique qu'aurait représenté la mise en œuvre d'une verbalité directe de l'artiste dans ce spectacle. En effet, la performance n'est pas étrangère à la présence directe du discours des artistes, et nombreuses sont les pièces dans lesquelles les performeurs prennent la parole dans une adresse directe au public. Ainsi, il aurait pu être intéressant, et peut-être particulièrement *queer*, que Leah Shelton interrompe ses chorégraphies avec des instants de prise de parole. Dans le cinéma dont elle s'inspire pour ce spectacle et qu'elle souhaite subvertir, les personnages féminins n'ont, bien souvent, pas de véritable droit à la parole, leurs dialogues étant souvent moins nombreux que ceux des personnages masculins, et moins « porteurs » en termes de déroulement de l'intrigue. En mettant en scène une parole directe, Leah Shelton aurait peut-être pu subvertir ce stéréotype au lieu de le reconduire, et aurait permis au verbal de tenir une place autre que celle, mécanique, du cinéma, en devenant un acte perlocutoire du spectacle.

L'esthétique du cabaret burlesque entretient de nombreuses affinités avec le cinéma du même genre : on pense bien sûr aux films emblématiques du cinéma muet tels que ceux de Charlie Chaplin, dans lesquels la chorégraphie est présente dans les corps mêmes des acteurs mais également dans le rythme d'enchaînement des plans, et c'est cet ensemble qui fonde la dramaturgie de ce cinéma burlesque. Dans *Terror Australis*, Leah Shelton reprend conjointement ces codes du cinéma et du cabaret burlesque qu'elle mêle avec la *pole dance* et la performance pour subvertir les stéréotypes d'un autre type de cinéma, celui des films populaires australiens. Cependant, si le corps, et notamment le corps dansant, peut, comme nous l'avons vu tout au long de cette étude, être un acteur de la subversion des normes imposées par la culture dominante, il peut aussi les reconduire. C'est peut-être une des limites que nous n'avons pas encore évoquées de ce spectacle : si la caricature des stéréotypes peut permettre leur critique politique, elle contient aussi le risque de les

reconduire, c'est pourquoi il aurait peut-être été pertinent, de la part de Leah Shelton, qu'elle brise par moment les enchaînements parodiques qu'elle donne à voir dans ce spectacle pour renforcer l'hétérogénéité de sa pièce et ainsi favoriser une prise de distance par rapport aux figures qu'elle incarne.

CONCLUSION

Nous avons conduit plusieurs réflexions au cours de cette étude afin de rechercher les « manifestations » du *queer* sur les scènes chorégraphiques contemporaines, et montrer comment ces mêmes manifestations permettent de nouvelles représentations du genre dans les corps dansants. Explorer dans une perspective historique les rapports qu'entretiennent danse et genre nous a paru nécessaire afin de situer notre propos et de comprendre les enjeux actuels du genre dans les corps dansants. Nous avons pu constater la nécessité d'inventer des corporéités hybrides, inclassables, indécidables par la danse, et, plus généralement, les arts de la scène, pour réussir à déjouer la catégorie solidement incorporée qu'est le genre, et ainsi proposer un autre modèle, un autre ordre entre les êtres du monde, non seulement dans l'art mais aussi dans la société. Grâce aux analyses approfondies des pièces de notre corpus, nous avons pu dégager des éléments de réponse à notre problématique.

En ce qui concerne notre étude de la « queerité » de la relation entre danse et culture(s) populaire(s), nous avons vu que la culture populaire a constitué un champ d'exploration privilégié des études féministes et *queer* en tant que « technologie sociale » productrice de catégories, et notamment de catégories genrées. Nous avons pu également nous rendre compte que la culture populaire, selon la définition donnée par Stuart Hall, autrement dit comme ensemble de pratiques propres à une classe ou un groupe social, est au cœur même de la *praxis queer* des bals travestis des années 1960, culture qui a ensuite été récupérée par la culture dominante.

Grâce aux trois pièces de notre corpus, nous avons pu constater que, par les représentations qu'elle véhicule, par les productions culturelles qu'elle donne à voir ou à entendre, la culture populaire produit des fictions, des histoires sur les corps des sociétés dans lesquelles elle officie : le *shibari* explore comment la recherche de plaisir sexuel dans la souffrance permet de s'extraire d'une sexualité normative et reproductive, et peut ainsi être source d'émancipation du corps ; le cinéma populaire australien produit toute une imagerie qui enferme les corps assignés féminins dans un imaginaire androcentré ; la culture traditionnelle espagnole contient chants, poèmes, et mythes dans lesquels des figures troubles sont tiraillées entre les normes de leurs sociétés et leurs désirs. L'analyse de *Bunny*, *Terror Australis*, et *Romances Inciertos* nous a permis de montrer comment la danse pouvait être un champ d'expérimentation particulièrement propice à la production de corporéités qui subvertissent les corps figés par une culture populaire, ou au contraire qui révèlent

le potentiel *queer* de ces productions de corps.

Quant au costume, nous lui avons accordé une place importante dans notre travail en consacrant notre mémoire de Master 1 à l'étude du travestissement en tant que pratique scénique sur les scènes chorégraphiques contemporaines. L'étude comparée d'un travestissement du féminin au masculin et d'un travestissement du masculin au féminin nous a permis d'interroger le caractère *queer* et subversif de cette pratique. Nous avons conclu que le travestissement peut constituer une modalité d'apparition de corporités *queer* mais qu'elle ne saurait être la seule, et nous avons dans le même temps identifié la possibilité d'une plasticité cénesthésique entre costume et corps dansant, permettant une relation d'ordre dialogique entre ces deux composantes.

Dans notre réception des spectacles de notre corpus, le costume nous est rapidement apparu comme un élément fondamental de l'esthétique respective de ces trois pièces : en tant que contrainte émancipatrice grâce à l'usage des cordes dans *Bunny*, laquelle a permis la révélation de zones de tension dans le corps généralement invisibilisées ; en tant que succession de déshabillages dans *Terror Australis* ayant conduit à la mise en œuvre d'un effeuillage burlesque anti-érotique ; en tant que superpositions entre travestissements scéniques et travestissements fictionnels dans *Romances Inciertos* qui ont renforcé le trouble contenu dans les figures interprétées par François Chaignaud. Qu'il s'agisse d'accessoires, de maquillage, ou de costumes particulièrement exubérants ou imposants, l'analyse des relations entre costume et corps dansant dans ces trois spectacles nous a permis de montrer comment le costume peut être une « manifestation » *queer* par la création de corporités dansantes fictionnelles.

Enfin, nous l'avons dit au cours de cette étude, l'hybridation de la danse avec les autres arts est, aujourd'hui, presque indissociable des formes scéniques que donne à voir la danse contemporaine, d'autant plus quand ces formes revendiquent une esthétique *queer*. *Queer* et hybridité partagent un ensemble valeurs, celles de l'impureté, du « brouillage » des frontières entre les êtres du monde, entre l'art et la vie, et aussi entre les arts. Cependant, la mise en œuvre d'une « hybridité *queer* » n'est pas chose évidente : toute œuvre revendiquant une hybridation entre les arts ne peut pas se réclamer *queer*. En effet, comme nous avons pu le mentionner, le risque d'instrumentalisation d'un art par un autre est élevé. Or, si la relation qui est mise en scène entre les arts n'est pas équitable, si elle n'est pas dialogique et ne permet pas la réception critique du spectateur, elle ne peut pas être caractérisée par l'« ouverture » propre au *queer*.

L'étude des pièces de notre corpus a mis en évidence de multiples modalités d'hybridation de la danse avec les autres arts, avec, cependant, plus ou moins d'effectivité politique. Le dispositif

érotisant de *Bunny* a permis d'interroger la possibilité de la circulation du désir entre danseurs et spectateurs. Cependant, la volonté des artistes de ne surtout pas « violenter » le spectateur a peut-être fait perdre de sa subversion à ce spectacle. L'intrication entre dispositif burlesque et cinématographique dans *Terror Australis* a permis de mêler et de distordre illusion et artificialité, pour autant, la volonté de subversion des stéréotypes par la performance que souhaitait mettre en œuvre Leah Shelton aurait peut-être gagné à être approfondie. Enfin, nous avons pu constater l'existence d'un véritable dialogisme entre danse et chant lyrique dans *Romances Inciertos*, permettant de révéler l'hétérogénéité d'une pièce aux allures d'« œuvre d'art totale », forme qui, à première vue, ne serait pas propice à la mise en œuvre d'une esthétique *queer*.

Nous nous sommes demandée, au début de notre recherche, comment le *queer* se manifeste en danse. Quels éléments d'une création chorégraphique, quels partis pris esthétiques permettent aux corps dansants de devenir des lieux de résistance aux identités assignées par le genre. Dans l'objectif de répondre à ces questions, nous en avons formulé d'autres, en tant qu'hypothèses que nous devons vérifier : le mouvement, le geste dansé lui-même peut-il être *queer* ? Des éléments extérieurs au seul corps dansant, tels que la scénographie, la musique, les costumes, suffisent-ils à produire une « danse *queer* » ? L'étude de *Bunny*, *Terror Australis*, et *Romances Inciertos* aux prismes de la culture populaire, du costume et de l'hybridité nous permet d'amener des éléments de réponse, ainsi que de formuler de nouvelles hypothèses afin de poursuivre une réflexion et une recherche qui ne sauraient être fermées. Nous avons vu que le corps dansant, que les mouvements qu'il produit entrent directement en jeu avec de multiples éléments d'une création scénique : la voix, la musique, le costume, l'espace, les spectateurs...etc. Nous pensons que ces éléments, le corps dansant compris, ne doivent pas être isolés les uns des autres mais considérés comme un ensemble au sein duquel les relations à l'œuvre vont permettre l'avènement de ce que nous appellerions une « chorégraphicité *queer* ». Nous formulons l'hypothèse que l'existence de cette chorégraphicité peut être particulièrement favorisée par l'existence d'une matrice fictionnelle à l'origine de la création scénique. Nous avons eu l'occasion de le dire, depuis l'avènement de la danse contemporaine, et le resserrement de ses affinités avec la performance, les scènes chorégraphiques contemporaines s'inscrivent dans une *doxa* anti-fictionnelle. Il ne s'agit pas pour nous de nier la capacité du corps dansant à créer son propre langage, à composer un « poème » non verbal qui peut être lu dans la musicalité d'un mouvement seul, mais de remettre en cause une forme de consensus autour du rejet de la fiction en danse afin d'interroger, dans une perspective *queer*, ce que la danse peut faire à la fiction, et ce que la fiction peut faire à la danse.

BIBLIOGRAPHIE

- **Corpus de spectacles**

Corpus Principal :

Bunny, duo de danse et performance créé par Daniel Kok et Luke George, en 2016, à Sydney.

Terror Australis, solo de danse et performance créé par Leah Shelton, en 2016, à Sydney.

Romances Inciertos, un autre Orlando, spectacle de danse et de chant créé par François Chaignaud et Nino Laisné pour un danseur/chanteur et quatre musiciens, en 2017, à Saint-Gervais le Théâtre, dans le cadre de La Bâtie-Festival de Genève.

Corpus Secondaire :

(M)IMOSA, Twenty Looks or Paris is Burning at The Judson Church (M), spectacle créé et interprété par Trajal Harrell, Marlène Monteiro Freitas, François Chaignaud et Cecilia Bengolea, en 2011, à New-York.

- **Ouvrages**

ABOUDARHAM Norbert, *Le burlesque au théâtre. Mon voyage en Absurdie*, L'entretemps, 2015.

BERNARD Michel, *Le corps*, Paris, Éditions du Seuil, 1995.

BERNARD Michel, *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Éditions Chiron, 1986.

BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Paris, Éditions du CND, 2001.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La découverte, 2006.

BUTLER Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

CORNUT Guy, *La Voix*, Paris, PUF, 1983.

DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualité. Introduction à la théorie féministe*, Paris, PUF, 2008.

IASCI Cyril, *Le corps qui reste. Travestir, danser, résister !*, Paris, L'Harmattan, 2014.

FOUCAULT Michel, *Histoire la sexualité III. Le souci de soi*, Paris, Gallimard, 1984.

FRIMAT François, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, Paris, PUF, 2010.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine (la suite)*, Bruxelles, Contredanse, 2007.

MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2016.

PLANA Muriel, SOUNAC Frédéric, *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Dijon, EUD, 2015.

PORTE Alain, *François Delsarte, une anthologie*, Paris, Éditions IPMC, 1992.

RANCIÈRE Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

- **Articles**

ANKAOUA Fabienne, « Pointes, cordes et kôkotsu », *Che Vuoi*, 2016/1 (N°1), p. 109-115. DOI : 10.3917/chev1.001.0109. URL : <https://www.cairn.info/revue-che-vuoi-2016-1-page-109.htm>.

BOIVINEAU Pauline, « La danse contemporaine en France : un « espace de la cause des femmes » ? » in PELLUS Anne (dir), *Danse et politique : Lutttes, corporéités, performativités*, en cours de publication.

BRET-VITTOZ Renaud, Introduction au chapitre « Penser le *queer* avant le *queer* », in PLANA Muriel, SOUNAC Frédéric (dir), *Esthétique(s) « queer » dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Dijon, EUD, 2015.

DJAVADZADEH Keivan, « Culture populaire », in RENNES Juliette (dir), *Encyclopédie critique du genre. Corps sexualité, rapports sociaux*, Paris, La découverte, 2016, pp. 183-191.

GALIANA Éléonore, « Se battre pour pleurer : Flamenco et identités sexuées », *Revue française de psychanalyse*, 2019/2 (Vol. 83), p. 465-477. DOI : 10.3917/rfp.832.0465. URL : <https://www.cairn.info/revue-française-de-psychanalyse-2019-2-page-465-htm>.

LIPPI Silvia, « Le corps, la femme et la danse érotique : performance sexuelle ou idéal ? », *Champ psychosomatique*, 2008/3 (n°51), p. 97-111. DOI : 10.3917/cpsy.051.0097. URL : <https://www.cairn.info/revue-champ-psychosomatique-2008-3-page-97.htm>.

MARQUIÉ Hélène, « Le genre dans la danse actuelle : des « jeux de genre » aux questions sociales », in PELLUS Anne (dir), *Danse et politique : Luttes, corporéités, performativités*, en cours de publication.

MARQUIÉ Hélène, NORDERA Marina (dir), « Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse », *Recherches en danse*, 3/2015, URL : <https://journals.openedition.org/danse/837>.

MARQUIÉ Hélène, « 9. Corps dansant, sexe et genre », *Mon corps a-t-il un sexe ? Sur le genre, dialogues entre biologies et sciences sociales*, Paris, La Découverte, « Recherches », 2015, p. 160-170.

PELLUS Anne, « Danse et *queer* : des affinités électives ? », in PELLUS Anne (dir), *Danse et politique : Luttes, corporéités, performativités*, en cours de publication.

VILLEMUR Frédérique, « *(M)imosa* : une traversée du voguing en version M », *Agôn* [En ligne], Critiques, Saison 2013-2014, mis à jour le : 08/12/2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2714>.

Annexes

Annexe 1 : Chants et traductions du spectacle *Romances Inciertas*

• Acte I

Romance de la jeune guerrière romance (populaire/arrangement : Nino Laisné)

Un capitán sevillano
siete hijas le dió Diós
y tuvo la mala suerte
que ninguna fue varón.

Un día la más pequeña
le tiró la inclinación.
"Cómprame caballo, padre,
que a la guerra ve voy yo."

"No vayas, hija, no vayas
que te van a concocer.
Tienes el cabello largo
y carita de mujer."

"Este mi pelo tan largo
luego lo cortaré yo."
Le diera caballo y armas
y a la guerra se marchó.

Al subirse del caballo
la espada se le cayó :
"¡Pobrecita soldadora,
soldadora que soy yo !"

El Rey que lo estaba oyendo,
de amores se cautivó :
"Madre los ojos de Marcos
son de hembra, no de varón."

"Convídala tú, hijo mío,
a los rios a nadar,
que si ella fuese hembra
no se querrá desnudar."

Toditos los caballeros
se empiezan a desnudar
y el caballero Don Marcos

À un capitaine sévillan
Dieu donna sept enfants
mais quelle ne fut pas sa malchance
de n'avoir aucun garçon.

Un jour la plus jeune
eut une révélation.
"Père, achète-moi un cheval,
car à la guerre je m'en vais."

"Ne pars pas, fille, ne pars pas
ils vont te démasquer.
Tu as les cheveux si longs
et un visage si fin.

"Si mes cheveux sont trop longs
alors je les couperai."
Il lui donna armes et cheval
et à la guerre elle s'en alla.

En montant sur son cheval
l'épée lui échappa :
"Pauvre guerrière,
pauvre guerrière que je suis !"

Le Roi qui entendit ces mots,
fut épris d'amour pour elle :
"Mère les yeux de Marcos
sont ceux d'une femme, non d'un homme

"Invite-la mon fils,
à se baigner dans la rivière,
car si c'est une femme
elle ne voudra pas se dénuder.

Tandis que tous les cavaliers
commençaient à se déshabiller,
le cavalier Don Marcos

se ha echado a la mar.

Disparaissait dans les flots.

Ô ma fille, ma chérie

chanson traditionnelle sépharade (populaire/arrangement : Nino Laisné)

Hija mía, mi querida
amán, amán, amán,
no te eches a la mar
que la mar esta en fortuna,
mira que te va llevar.

Que le lleve que me traiga
amán, amán, amán,
siete puntas de hondor
que m'engluta pexe preto
para salvar del amor.

Ô ma fille, ma chérie
amán, amán, amán,
ne te jette pas à la mer,
car la mer est déchaînée
vois comme elle va t'emporter.

Qu'elle me prenne et m'emporte,
amán, amán, amán,
au plus profond des eaux
et que m'engloutisse un poisson noir
pour échapper à l'amour.

Je ne suis pas celui que vous voyez vivre

villancico du Cancionero de Uppsala, XVI^e siècle (anonyme/arrangement : Nino Laisné)

No soy quien veis vivir,
no soy yo, no, no, no,
sombra soy del que murió.

Señora, yo no soy ya
quien gozaba vuestra gloria ;
Ya es perdida en mi memoria
qu'en el otro mundo está.

El que fue vuestro, y será,
no soy yo, no, no, no,
sombra soy del que murió.

Je ne suis pas celui que vous voyez vivre,
je ne le suis plus, non, non, non,
je suis l'ombre de celui qui mourut.

Madame, je ne suis plus
celui qui jouissait de votre gloire ;
Mon souvenir est désormais perdu
il repose dans l'autre monde.

Celui qui fut vôtre, et le restera,
je ne le suis plus, non, non, non,
je suis l'ombre de celui qui mourut.

• **Acte II**

San Miguel

chanson du jeudi saint/corri-corri/jota de los laos (populaire/Federico Garcia Lorca/arrangement :
Nino Laisné)

San Miguel lleno de encajes
en la alcoba de su torre,
enseña sus bellos muslos
ceñidos por los faroles.

Arcángel domesticado
en el gesto de las doce,
finge una cólera dulce
de plumas y ruiseñores.

San Miguel canta en los vidrilos ;
efebo de tres mil noches,
fragante de agua colonia
y lejano de las flores.

San Miguel estaba quieto
en la alcoba de su torre,
con las enaguas cuajadas
de espejitos y entredoses.

San Miguel, rey de los globos
y de los números nones,
en el primor berberisco
de gritos y miradores.

En el pueblín de Tameza
tengo a quien yo quiero bien
sea macho, sea fema
decirlo no me convien.

Debaxu del mandilín
tienes un infierno ardiendo,
dexas meter la mano
que soy santo y no me quemo.

Como quieres que quiera
lo que tú quieres
tu quieres a los homes
yo a les muxeres.

San Miguel couvert de dentelles
dans l'alcôve de sa tour
découvre ses belles cuisses
décorées de lampions.

L'archange apprivoisé
tel le soleil en plein midi,
simule une douce colère
orné de plumes comme un rossignol.

San Miguel chante dans les vitraux ;
éphèbe des trois mille nuits,
parfumé d'eau de cologne
et de toutes fleurs détourné.

San Miguel se tenait sage
dans l'alcôve de sa tour,
les jupons raidis et lourds
de paillettes et de dentelles.

San Miguel, roi de la loterie
et des nombres impairs,
éblouit de sa perfection mauresque,
sous les clameurs de son parterre.

Au village de Tameza
mon cœur s'est énamouré
qu'il soit homme ou qu'il soit femme,
pour moi je préfère le garder.

Au-dessous de ton tablier
tu caches un enfer torride
la main laisse-moi y glisser
je suis Saint, je ne peux me brûler.

Comment veux-tu que j'aime
ce que toi tu aimes
toi tu aimes les hommes
et moi j'aime les femmes.

Ay Amour !

air de Horacio – extrait de la zarzuela « Amor aumenta el valor », 1728 (José de Nebra)

¡Ay, Amor ! ¡Ay, Clelia mía !
Recibe estos, que te envía,
suspiros mi corazón
que, pedazos de mi aliento,
te explicarán mi tormento,
si en él cabe explicación.

Ay, Amour ! Ay, ma Clelia !
Reçois ceci, que je t'envoie,
des soupirs de mon cœur
qui, dans un dernier souffle,
te parleront de mon tourment,
si en en eux tu trouves une explication.

• **Acte III**

La Fausse Monnaie

zambra, 1936 (Cantabrana/R. Perelló/J. Mostazo/improvisation)

Besó los negros zarcillos finos
que allí dejara cuando se fue,
y aquellas trenzas de pelo endrino,
que en otro tiempos, cortó para él.

Il embrassa les sombres boucles d'oreilles
qu'elle avait laissées en s'en allant,
et ces tresses noires ébène,
qu'en d'autres temps, elle avait coupées pour lui

Cuando se marchaba, no intentó mirarla,
ni lanzó un quejío, ni le dije adiós.
Entorno la puerta y pa no llamarla,
se clavó las uñas,
se clavó las uñas en el corazón.

À son départ, il ne lui lança pas un regard,
pas une plainte, pas un adieu.
Il ferma la porte, et pour ne pas l'appeler,
il se planta les ongles,
il se planta les ongles en plein cœur.

Gitana, que tú serás
como la farsa monea,
que de mano en mano va,
y ninguno se la quea.

Gitane, toujours tu seras
comme la fausse monnaie,
qui passe de mains en mains,
et que personne ne veut garder.

Coplas de la Tarara

coplas (populaire/avec extraits du « Barbier de Séville » de A. Garcia Padilla et J. Mostazo,
1938/arrangement : Nino Laisné)

Tiene la Tarara
un vestido blanco
que sólo se pone
en el Jueves Santo.

La Tarara a
une robe blanche
qu'elle ne porte
que le Jeudi saint.

Luce mi Tarara
un mantón de seda
entre la retama
y la hierbabuena.

Ma Tarara brille
dans son châle de soie
entre les genêts
et les feuilles de menthe.

¡Ay Tarara, sí,
Ay Tarara, no... !
¡Ay Tarara, niña de mi corazón... !

Dice la Tarara
que no tiene el novio ;
debajo la cama
tiene a San Antonio.

Ay, Tarara loca
mueve la cintura
para los muchachos
de las aceitunas.

¡Ay Tarara, sí,
Ay Tarara, no... !
¡Ay Tarara, niña de mi corazón... !

Al Pare Santo que vive en Roma
va la Tarara mu doloría,
y al verla el Pare arzó la mano
y con tristeza la bendecía.

Gitanilla que sola caminas
juyiendo a un queré,
y que tiene llenitos de espinas
lo mismo que el alma la planta e los piés... !

Tiene mi Tarara
un castigo malo,
dicen que la culpa
fue de ese gitano...

No yores, Tarara,
ni sufras más pena ;
que has de dir al cielo,
por noble y por güena...

¡Ay Tarara, sí,
Ay Tarara, no... !
¡Ay Tarara, niña de mi corazón... !

Ya la Tarara, güerve de Roma,
viene vestía de pelegrina,
y allá en un cerro jizo su choza
entre los lobos y las encinas... !

Y las fieras malinas der monte
la van a escuchá...

Ay Tarara, oui,
Ay Tarara, non... !
Ay Tarara, belle de mon cœur... !

La Tarara dit
qu'elle n'a pas de fiancé ;
au-dessous de son lit
elle cache Saint Antoine.

Ay, folle Tarara
roule des hanches
pour les garçons
des oliviers.

Ay Tarara, oui,
Ay Tarara, non... !
Ay Tarara, belle de mon cœur... !

Jusqu'au Saint Père, qui vit à Rome
la Tarara est venue, meutrie,
en la voyant, il leva la main
et avec compassion, l'a bénie.

Gitane qui marche seule
à la recherche d'un amour
et qui a autant d'épines
dans son âme que dans ses pieds... !

Ma Tarara est victime
d'un mauvais sort,
on dit que ce gitan
en est responsable...

Sèche tes larmes, Tarara,
ne souffre plus ;
ils te donneront le ciel,
pour ta noblesse et ta bonté...

Ay Tarara, oui,
Ay Tarara, non... !
Ay Tarara, belle de mon cœur... !

La Tarara revient de Rome,
telle un pèlerin, elle a fait sa couche
au creux des montagnes
entre les chênes et les loups... !

Les bêtes sauvages de la montagne
alors sont venues l'écouter...

y al oír lo que han jecho con ella
las fieras se ponen de pena a yorá.

et en découvrant son calvaire
elles se sont mises à pleurer.

La Tarara

coplas (populaire/arrangement : Nino Laisné)

Tiene la Tarara
unos grandes rizos
que parecen suyos
pero son postizos.

La Tarara a
de belles boucles
qui paraissent si vraies
mais ne sont que des postiches

Tiene la Tarara
una pañoleta,
que por los boquetes
se ven las tetas.

La Tarara porte
un petit châle,
qui par la fente
laisse entrevoir ses seins.

Tiene la Tarara
un dedito malo
que no se lo cura
ningún cirujano.

La Tarara a
un petit doigt malin
qu'aucun chirurgien
ne saurait soigner.

¡Ay Tarara, sí,
Ay Tarara, no... !
¡Ay Tarara, niña de mi corazón... !

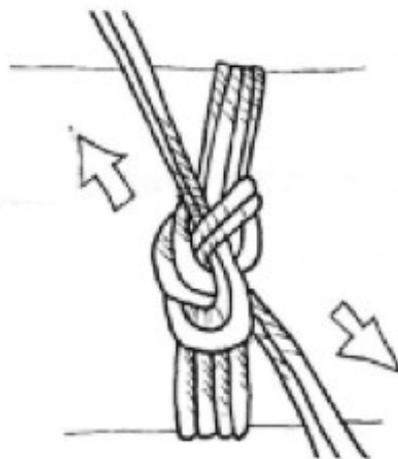
Ay Tarara, oui,
Ay Tarara, non... !
Ay Tarara, belle de mon cœur... !

No yores, Tarara
con tanta aflirición.
Mira que si yoras,
también yoro yo...

Ne pleure pas, Tarara
avec tant de peine.
Car si tu pleures,
je pleurerai avec toi...

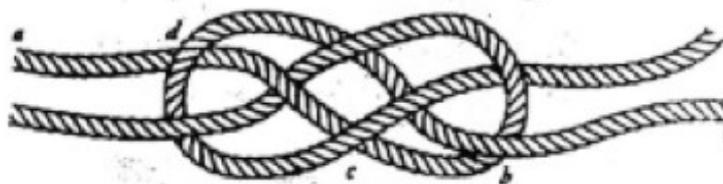
Annexe 2 : figures extraites du *Carnet de nœuds* du spectacle Bunny

1. Column Tie



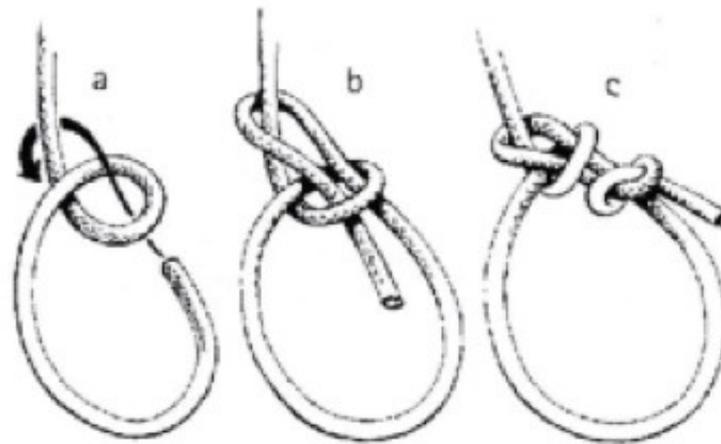
Le *Column Tie* simple est un nœud de poignet qui s'entoure sur une seule base cylindrique et qui ne se resserre pas autour de cette base sous pression. Un *Column Tie* double correspond au même type de menottes et entoure 2 cylindres.

2. Nœud de Carrick* / Double Coin Knot



Le nœud de Carrick est utilisé pour joindre deux cordes. Comme d'autres membres de la famille des nœuds tissés de style « vannerie », l'esthétique de la forme symétrique et entrelacée du nœud de Carrick en fait un nœud populaire pour la décoration. Les huit qui se croisent au sein du nœud permettent de faire de nombreux nœuds similaires. Les cordes s'alternent, au-dessus et en dessous, à chaque croisement. Les extrémités des cordes peuvent sortir du nœud de deux manières différentes : du même côté ou du côté diagonalement opposé. Cette dernière est également appelé *double coin knot* (en Nœud Chinois) ou nœud Joséphine (en Macramé).

3. Nœud de chaise *



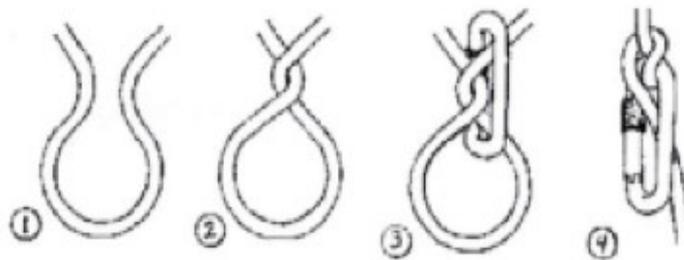
Le nœud de chaise est un nœud ancien et facile à utiliser pour créer une boucle fixe à l'extrémité d'une corde. Il a le mérite d'être à la fois simple à nouer et à dénouer. Il est surtout facile à dénouer après avoir supporté une charge. Le nœud de chaise est souvent appelé le roi des nœuds de par son importance. Il est l'un des quatre nœuds marins basiques (les trois autres étant le nœud en huit, le nœud plat et le nœud de cabestan).

4. Nœud de papillon alpin*



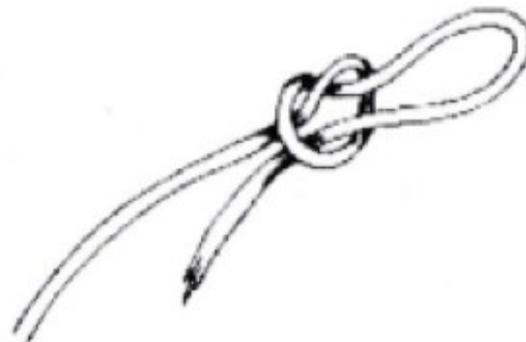
Le nœud de papillon alpin, également connu sous le nom de nœud d'encordement ou encore nœud de vire, est un nœud utilisé pour former une boucle fixe au milieu d'une corde. Noué dans la boucle, ce nœud peut être fait au milieu de la corde, sans nécessiter les extrémités de celle-ci : ceci est un avantage notable lorsque l'on travaille avec de longues cordes d'escalade. Dans le cadre de l'escalade, c'est un nœud qui peut également être utile pour des lignes de cheminement, pour des points d'ancrage, pour raccourcir des élingues ainsi que pour isoler les parties endommagées d'une corde.

5. Demi-cabestan* (Frictions / Attache)



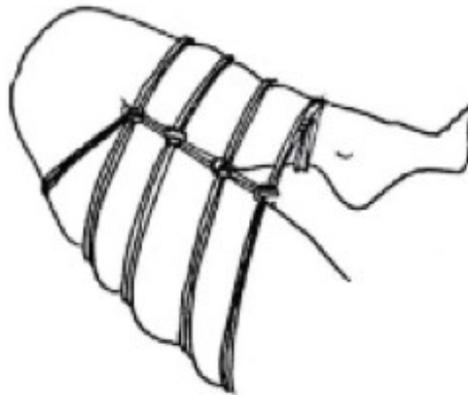
Ce nœud permet de relier deux parties d'une même corde et de la sécuriser. Il sert également à changer la direction de la corde ; il fonctionne comme un point de jonction pour de multiples lignes de tensions et de compression. Dans le bondage, il est utilisé pour créer une « friction » lorsqu'une corde passe au-dessus d'une autre dans le but de la maintenir en place.

6. Nœud coulant*



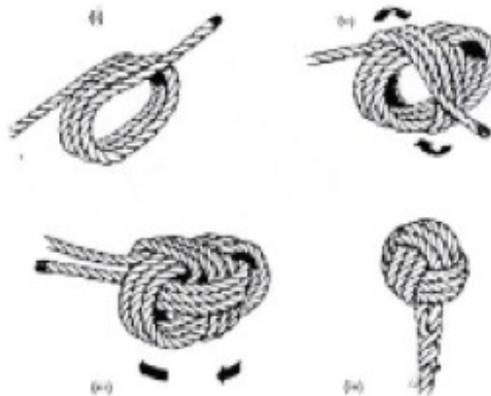
Le nœud coulant est un nœud d'arrêt composé d'un nœud plat coulissant, où une boucle permet au nœud d'être défait ou desserré facilement en tirant sur une des extrémités de la corde. Le nœud coulant est utilisé comme point de départ pour le crochet et le tricot.

7. Futomomo (alias « Fat Leg »)



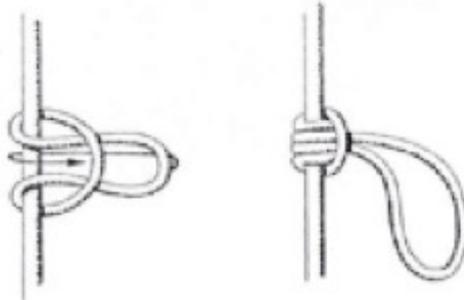
Le futomomo (« grosse cuisse » en japonais) est ainsi appelé car il compresse la peau et fait ressortir la chair autour de la corde. Même s'il est impressionnant une fois achevé, le futomomo est relativement simple et rapide à nouer.

8. Poing de singe*



Le nœud Poing de singe était à l'origine un nœud en queue de singe utilisé sur les voiliers. Ce nœud est aujourd'hui plus populaire comme nœud décoratif et existe en différentes tailles : du porte-clés au cale porte. Pour obtenir un nœud parfaitement rond et très serré, il se peut qu'il faille s'y prendre à plusieurs reprises !

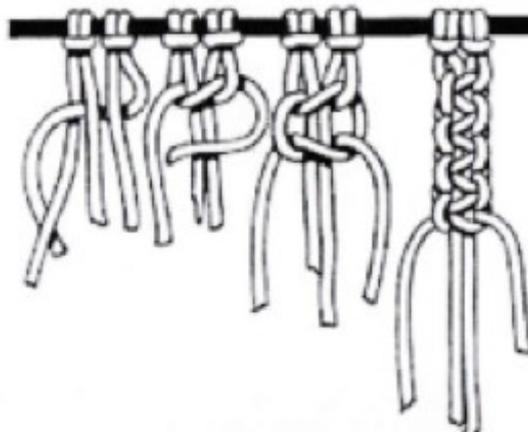
9. Nœud de Prusik



Le nœud de Prusik est un nœud de friction servant à attacher une boucle de cordelette autour d'une corde. Il est utilisé en escalade, en canyoning, en alpinisme, en spéléologie, en sauvetage et par les arboristes. Il tient son nom de son supposé inventeur, l'alpiniste autrichien Karl Prusik, qui utilisait ce nœud en cas d'urgence pour gravir et descendre en toute sécurité. Les nœuds de Prusik peuvent fonctionner sur deux cordes, même si leurs diamètres sont différents. Ces nœuds assurent une fixation solide qui n'endommage pas et ne casse pas la corde, et sont donc utilisés dans certaines techniques de sauvetage par corde.

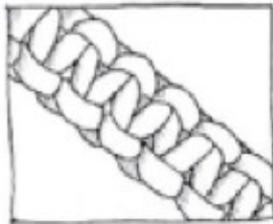
10. Nœud plat* (Macramé)

Le macramé est une forme de fabrication de textile basée sur l'utilisation des nœuds plutôt que sur le tissage ou le tricotage. Les nœuds basiques sont des nœuds plats et des formes d'attaches (type demi-cabestan, nœud n°5). Le mot espagnol



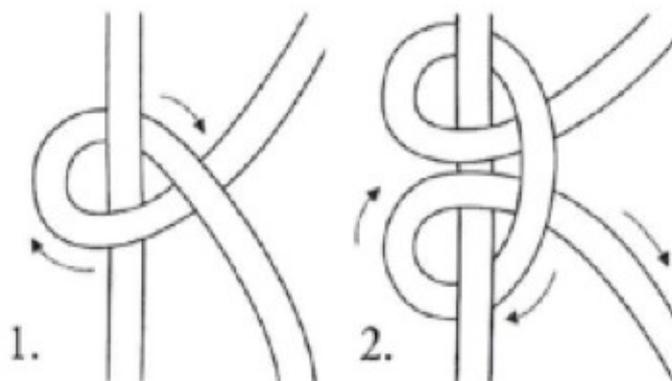
Macramé vient du mot arabe migramah qui pourrait signifier « serviette rayée », « frange décorative » ou bien « voile brodé ». Il fut introduit en Angleterre à la cour de Mary II à la fin du XVII^{ème} siècle. La reine Mary apprit l'art du macramé à ses dames de compagnie. Les marins faisaient des objets en macramé pendant leur temps libre lorsqu'ils étaient en mer et les vendaient ou les troquaient quand ils débarquaient. Ils diffusèrent ainsi l'art du macramé dans des lieux comme la Chine ou le Nouveau Monde.

11. Solomon Bar (Paracorde)



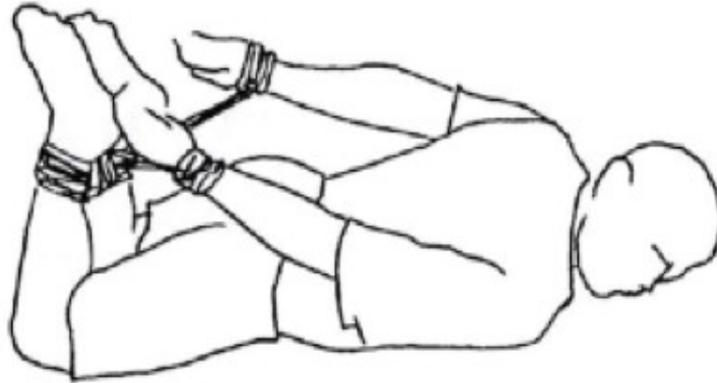
Un Bracelet Paracorde est un outil de survie généralement fabriqué à partir de driss de parachute ayant la capacité de supporter jusqu'à 250 kilos. Les bracelets sont portés par les survivalistes, les randonneurs, les grimpeurs, les campeurs ou toute personne aimant les activités de plein air, puisqu'ils peuvent être extrêmement utiles dans des situations de survie ou d'urgence. Généralement constitués d'une boucle détachable, ces bracelets sont aussi très tendance.

12. Nœud tête d'alouette



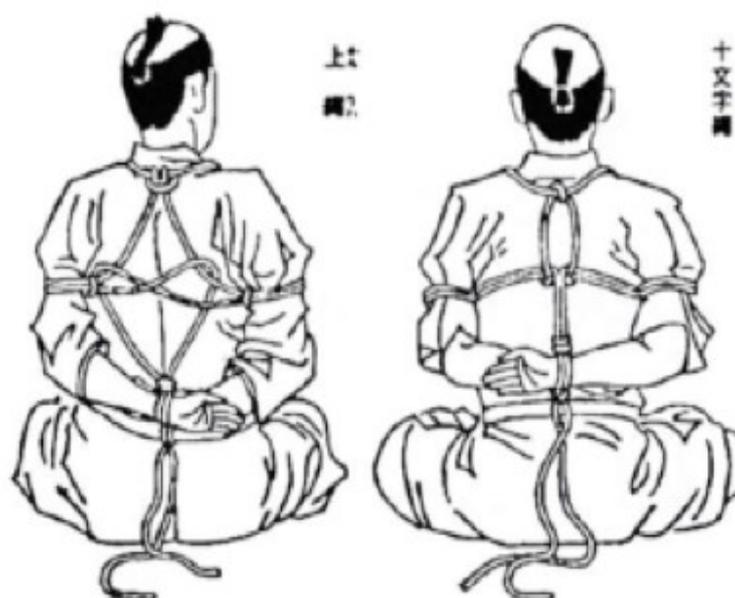
Le nœud tête d'alouette (aussi appelé *Cow Hitch* et *Lark's Head* en anglais) est un des nœuds décoratifs les plus utilisés en Macramé mais également en tant que nœud de montage pour attacher une corde à une autre ou bien à un anneau, un goujon ou encore à une poignée de sac à main. Afin de conserver une certaine fluidité et faire les nœuds plus rapidement, les cordes typiquement utilisées en Shibari sont de taille moyenne, c'est-à-dire 7 à 10 mètre. Il faut donc les rallonger régulièrement pendant la réalisation des nœuds. Le nœud tête d'alouette est utilisé pour allonger une corde en joignant rapidement les extrémités de deux cordes différentes.

13. Hog Tie



Le hogtie était utilisé sur les cochons et autres jeunes animaux à quatre pattes. Dans le BDSM, le hogtie est un moyen très rapide, simple et efficace d'immobiliser une personne. La position hogtie exerce une pression sur l'abdomen de la personne attachée, ce qui peut engendrer des difficultés de respiration appelées "asphyxie posturale". Néanmoins, des précautions sont à prendre pour s'assurer que la personne liée respire aisément pendant toutes les étapes du jeu. Une variation du hogtie a été utilisée pour torturer et tuer : les mains sont liées derrière le dos et les pieds sont liés entre eux, avec une extrémité de la corde formant un nœud coulant autour du cou de la victime. La tension sur la corde autour du cou peut seulement être relâchée si la victime garde son cou, son dos et ses jambes arqués. La simple utilisation d'éloges est généralement suffisante pour encourager la personne ligotée à poursuivre malgré son inconfort.

14. Takatekote (alias Box Tie)



Le takatekote est un baudrier de poitrine basique qui enferme la partie supérieure du torse en attachant les poignets, les bras et les épaules contre le torse. Il peut être utilisé pour restreindre, décorer, attacher d'autres cordes au corps ainsi que pour suspendre une personne. Le takatekote peut être noué pendant différentes étapes de l'immobilisation. Un rigger peut être très créatif et faire autant de variations et d'embellissements qu'il souhaite.

15. Suspension de corde



Le bondage de suspension est considéré comme étant plus risqué que les autres types de bondage. La position du corps de la personne en suspension totale est seulement limitée par l'endurance de la personne et par l'habileté de l'attacheur. L'effet principal du bondage de suspension est de créer une intense sensation de vulnérabilité et d'inévitabilité. Les états de transe sont également fréquents.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	p. 3.
SOMMAIRE.....	p. 5.
INTRODUCTION.....	p. 7.
PARTIE I : DANSE CONTEMPORAINE : SPÉCIFICITÉ DU CORPS DANSANT ET NOUVELLES CORPORÉITÉS.....	p. 15.
Chapitre 1 : Corps dansants, corps genrés : rappel des implications du genre en danse contemporaine.....	p. 17.
1. Existence d'un paradigme du genre en danse.....	p. 18.
2. La danse contemporaine : « terreau » féministe ?	p. 22.
Chapitre 2 : Danse contemporaine et praxis <i>queer</i>.....	p. 27.
1. <i>Voguing, Drag Balls, Clubbing</i> , : quand les scènes informelles rencontrent les scènes contemporaines dans <i>(M)IMOSA</i>	p. 28.
2. La quotidienneté en danse contemporaine : détournements d'objets du quotidien dans <i>Bunny</i>	p. 33.
PARTIE II : LES SCÈNES CHORÉGRAPHIQUES CONTEMPORAINES À L'ÉPREUVE DU <i>QUEER</i>.....	p. 41.
Chapitre 1 : De la « queerité » de la relation entre danse et culture(s) populaire(s).....	p. 43.
1. Films d'horreur australiens et parodie : pour une danse féministe dans <i>Terror Australis</i>	p. 45.
2. Mise en scène de la culture traditionnelle espagnole dans <i>Romances Inciertos</i> : ambiguïté du mythe, ambiguïté de la danse.....	p. 50.
3. Rencontre entre danse contemporaine et pratique sexuelle japonaise dans <i>Bunny</i>	p. 59.
Chapitre 2 : De la « queerité » de la relation entre danse et costume.....	p. 69.
1. Effeuilage burlesque dans <i>Terror Australis</i>	p. 70.

2. Travestissement : pratique scénique, rituelle, et dramatique dans <i>Romances Inciertos</i> ...	p. 76.
3. Costumes, accessoires et contraintes du corps dans <i>Bunny</i>	p. 82.
Chapitre 3 : De la « queerité » de l'hybridation de la danse avec les autres arts.....	p. 91.
1. Danse et chant opératique : de la relation entre genre, corps, et voix dans <i>Romances Inciertos</i>	p. 92.
2. Danse et performance : de la possibilité d'une relation érotique entre artistes et spectateurs dans <i>Bunny</i>	p. 97.
3. Cinéma, <i>pole dance</i> , et performance : fiction non verbale dans <i>Terror Australis</i>	p.108.
CONCLUSION.....	p. 115.
BIBLIOGRAPHIE.....	p. 119.
ANNEXES.....	p. 123.
TABLE DES MATIÈRES.....	p.141.