

Majeure Management des Institutions Culturelles

Mémoire de recherche M1

Ce que la danse fait au(x) corps.

Perspectives genrées sur la danse contemporaine et son potentiel subversif



Léa Cordani

Sous la direction de Régis Cotentin

2024-2025

Avertissement

« Sciences po Lille n’entend donner aucune approbation ni improbation aux thèses et opinions émises dans ce mémoire de recherche. Celles-ci doivent être considérées comme propres à leur auteur.

J’atteste que ce mémoire de recherche est le résultat de mon travail personnel, qu’il cite et référence toutes les sources utilisées et qu’il ne contient pas de passage ayant déjà été utilisé intégralement dans un travail similaire. »

Résumé

Ce mémoire explore le lien entre pratique de danse contemporaine et construction du genre, en interrogeant la manière dont l'espace de danse peut constituer tout à la fois un lieu puissant de fabrication de corps genrés, et un espace de libération du corps vis-à-vis des normes.

A partir d'une démarche qualitative, fondée sur des observations participantes de cours de danse contemporaine et d'entretiens semi-directifs menés auprès de danseur.euse.s à différents niveaux de leur parcours de professionnalisation, il examine comment la pratique de la danse, marquée par des styles traditionnellement genrés et normatifs, peut dans le cadre du contemporain permettre une remise en question - voire une transformation - des normes genrées incorporées *a priori*. Ce travail met en lumière les effets contrastés de la danse sur le rapport au corps -et au genre- selon les contextes de pratique (amateur ou professionnel), les outils pédagogiques mobilisés, et les trajectoires individuelles. Il s'attache à comprendre comment les marges de liberté offerte dans le cadre d'une pratique amateur en danse contemporaine peuvent être affaiblies par le processus de professionnalisation dans un cadre institutionnel, qui impose d'autres normes aux corps dansants et de fait, diminue drastiquement l'agentivité des corps dansant dans leur rapport au genre.

Mots clés : Danse / Genre / Danse contemporaine / Corps / Professionnalisation

Summary

This thesis explores the relationship between contemporary dance and the construction of gender, examining the way dance can simultaneously serve as a powerful site in the shaping of gendered bodies, and as a space for liberation from normative constraints. Drawing on a qualitative sociological approach that combines participant observation in contemporary dance classes with a series of interviews of dancers at various stages of the professional development, this study investigates how dance practice -often shaped by traditionally gendered and normative styles - can, within the framework of contemporary dance, path the way to the questioning of internalized gender norms. The research highlights the contracting effects of dance in the relationship to the body - and the gender - depending on the context of practice, the pedagogical tools used, and individual trajectories. It seeks to understand how the freedom offered by amateur contemporary dance practice can be weakened through the process of professionalization within institutional settings, which in turn imposes new norms on dancing bodies.

key words : Dance / Gender / Contemporary Dance / Professionalization

Remerciements

Je tiens à exprimer mes sincères remerciements à toutes celles et ceux qui ont contribué à la réalisation de ce mémoire de recherche.

Tout d'abord, à mon directeur de recherche, Régis Cotentin, pour l'intérêt qu'il a porté à mon sujet, pour ses précieux conseils, sa bienveillance et ses encouragements sans lesquels ce travail aurait été bien plus difficile.

Je souhaite également remercier les professeurs de l'IEP, et plus particulièrement Caroline Clair, qui m'a beaucoup guidée dans ma recherche et m'y a donné goût.

J'adresse aussi mes remerciements aux personnes qui ont accepté de m'accorder un peu de leur temps et de leur énergie, pour partager avec moi leurs précieuses expériences et sans qui ce mémoire n'aurait pas pu avoir lieu : Mado, Marceau, Ael, Envel, Paul, François, Polpi, Lazaro et Chinatsu.

Un grand merci à mes ami.e.s pour leur présence, leur soutien, les heures passées à m'écouter, me conseiller et me rassurer, et les longues journées à la bibliothèque qui n'auraient pas eu la même saveur s'ils n'avaient pas été là. Merci à marion, elisabeth et olivia, pour leur relecture et précieux conseils.

Merci à rachel, pour les musiques qui ont mis de la joie et de la douceur dans mes heures de travail, et surtout pour trouver un moyen de toujours être là, depuis quatre ans déjà.

Je tiens à témoigner ma reconnaissance à marion, pour tout ce qu'elle m'apporte de beau et de juste. Ses encouragements et sa simple présence quotidienne ont contribué considérablement à l'écriture de ce travail.

Enfin, je souhaite remercier tout particulièrement milian, sans qui ce mémoire aurait été certainement très différent. Merci pour ton écoute, tes partages, tes conseils, tes relectures et surtout merci pour les rires, absolument essentiels à l'écriture de ce mémoire.

Sommaire

Avertissement.....	2
Résumé.....	3
Remerciements.....	4
Sommaire.....	7
Introduction.....	9
Etat de la recherche	10
Problématisation.....	23
Choix du terrain.....	24

PARTIE 1 - Apprendre à danser, apprendre à se genrer : la formation comme matrice normative.....28

Chapitre 1 - Entrer dans la danse : une division genrée des pratiques.....	30
A. Une orientation genrée dès le choix du style de danse.....	30
B. La gestion de la mixité en cours de danse : production de régimes de genre variés.....	33
C. Traitement différencié des genres en cours : une survalorisation des garçons.....	35

Chapitre 2 - L'incorporation du genre par la danse.....	37
A. L'incorporation en question et son application dans le champ de la danse.....	38
B. Différenciation genrée dans l'apprentissage de la danse, qui détermine une incorporation du genre différenciée.....	40
C. Focus : apprentissage de la féminité et de la masculinité en danse classique.....	45
D. Le rejet de toutes les autres formes de corporéité dans les modèles de danse traditionnels.....	49

Chapitre 3 - Le corps discipliné : normes esthétiques et violences pédagogiques.....	51
A. Surveillance et contrôle des corps en danse classique et jazz.....	51
B. Un espace qui favorise les violences verbales et physiques (entre pairs, et par les professeurs).....	53
C. L'idéal du « corps de danseuse » : un modèle prescriptif souvent inatteignable et source de mal-être.....	56
D. Conséquences sur les corps : TCA etc.....	58

PARTIE 2 - Libérer le corps, libérer le genre? Expérimentations et transformations dans la danse contemporaine..... 62

Chapitre 4 – Reconfigurer l'apprentissage : les conditions de l'expérimentation corporelle	62
A. Un environnement matériel non normatif : liberté vestimentaire, absence de miroir....	63
B. Des exercices plus libres : improvisation, techniques somatiques, danse contact - prendre conscience de ses “archives physiques”.....	66

C. De nouveaux rapports sociaux : un rapport à l'autorité plus apaisé, un apprentissage mixte, sans différenciation genrée.....	71
Chapitre 5 – Vers de nouvelles corporéités.....	74
A. Reconfiguration des figures masculin/féminin en danse contemporaine.....	75
Le masculin en danse contemporaine : questionnements autour de la masculinité.....	75
B. Incorporer les gestes de l'autre.....	82
C. Apprendre la fluidité du genre.....	84
Chapitre 6 - Intimité et relations : effets durables de la danse dans la vie personnelle ?...87	87
A. Emergence de questionnements identitaires par la création.....	88
B. Quand la danse transforme l'intime.....	92
C. De potentielles résistances du corps : persistance de la socialisation primaire, hétérogénéité des instances.....	94
D. Des dispositions acquises dont l'activation dépend des contextes.....	96
Encadré 2 - Observations préliminaires :.....	99
Persistance de la binarité dans le vocabulaire chorégraphique - symptôme d'un monde professionnel ambigu?.....	99
<u>PARTIE 3 – Le marché de la danse contemporaine : une libération sous contrôle.....</u>	101
Chapitre 7 - Une reproduction des hiérarchies et des inégalités hommes/femmes dans le processus de professionnalisation.....	101
A. Devenir chorégraphe : un processus de sélection dans les grandes écoles qui participe à la reproduction des inégalités homme/femme.....	102
B. Devenir professeur.e : Le diplôme d'Etat en danse contemporaine qui reproduit des logiques de différenciation sexuée.....	103
C. Devenir interprète : L'injonction à la singularité dans les auditions, un mécanisme qui valorise des normes genrées traditionnelles.....	105
Chapitre 8 - Apprendre à être danseur.euse : une liberté sous condition.....	108
A. Reproduction d'un idéal physique beau, conforme au regard institutionnel.....	108
B. Apprendre à se vendre.....	112
C. Une altérité vendable - une libération sous contrôle ?.....	116
Conclusion.....	120
Bibliographie.....	122
Table des matières.....	128
Annexes.....	131

Introduction

“Fais attention à ce que tu dances. Parce que ce que tu dances, tu le deviens”¹

- Susan Buirge, chorégraphe franco-américaine-

Cette phrase, prononcée par la chorégraphe contemporaine Susan Buirge, résonne à la fois comme une mise en garde et comme une promesse. Elle suggère que la pratique de la danse, au-delà d’être une simple exécution de gestes, engagerait le corps dans un processus de transformation. Elle assure aussi qu’il est possible de choisir un autre devenir, peut-être en dehors des contraintes sociales et esthétiques auxquelles doivent correspondre les corps. Par le mouvement, par l’apprentissage, par la répétition... Le corps aurait la possibilité de changer - et avec lui, peut-être, l’identité elle-même. Cette réflexion soulève une question centrale, qui rythmera notre réflexion tout au long de ce mémoire : La danse a un impact sur ce que nous sommes? A-t-elle la capacité de redessiner les contours de nos attitudes, de notre perception? Et si oui, joue-t-elle un rôle dans la construction - ou la déconstruction - du genre?

Dans l’imaginaire collectif, l’idée préconçue selon laquelle “tous les danseurs sont gays” renvoie à cette croyance que la pratique dansée façonnerait un certain rapport à soi et aux autres, une certaine sensibilité et une manière d’être au monde qui s’écarte des normes masculines dominantes. Tous les danseurs sont-ils vraiment gays? Sûrement pas, mais quoi qu’il en soit, ce stéréotype prouve que penser la danse comme un objet “transformateur” n’est pas dénué de sens, et qu’il existe déjà dans l’imaginaire collectif, sans que nous l’ayons jamais questionné réellement. Elle illustre à quel point la danse est, déjà et depuis longtemps, perçue comme un espace potentiellement subversif en matière de genre.

En croisant cette croyance populaire avec l’idée soumise par Susan Buirge, nous sommes amenés à poser une question plus précise : si la danse a le pouvoir de transformer ce que nous sommes, que transforme-t-elle au juste? Comment la pratique de la danse peut-elle agir sur la construction et la perception du genre? Peut-elle, de surcroît, contribuer à l’émergence d’identités plus libres, moins contraintes par les assignations traditionnelles? La danse contemporaine, en invitant les danseurs et danseuses à explorer

¹ BUIRGE Susan, citée par GUIGOU, Muriel. *La nouvelle danse française*. p. 67

de nouveaux rapports au corps, peut-elle leur permettre de faire du corps un lieu d'expérimentation - et de remise en question- du genre?

Etat de la recherche :

Depuis les années 1990, les études sur le genre se sont développées dans la continuité des travaux féministes, sur la division sexuée du travail, l'histoire des femmes et de leur libération. Le terme fut également introduit dans la sphère de la danse contemporaine et de la performance². Depuis les années 2000, on compte de plus en plus de représentations dansées revendiquant les termes "genre" voire "*queer*" dans leur esthétique, prétendant à une déconstruction des normes et identités sexuelles.

Le mot genre circule, mais les définitions restent floues.³ Dans la langue française, la polysémie du terme "genre" - qui peut désigner des catégories artistiques ou littéraires, ou encore un échelon de classification des espèces - engendre une confusion sur ce qu'il désigne réellement. Toutefois, le genre qui nous intéresse ici n'est ni une théorie, ni une esthétique, mais un concept, c'est-à-dire un outil analytique pour réfléchir et traiter des problématiques liées aux rapports sociaux de sexe et aux symboliques qui en découlent.

De la nécessité de questionner le rapport sexe/genre

Initialement introduit par les sciences psycho-médicales dans les années 1950, le concept de genre a été profondément renouvelé et enrichi par les sciences sociales à partir des années 1970. Il a d'abord servi à distinguer, dans la division entre les sexes, ce qui relève du psychologique ou du social, par opposition à ce qui relevait du biologique. S'intéresser au genre, c'est donc interroger l'origine des différences entre les sexes, leur construction sociale et leur possible instrumentalisation par les systèmes politiques.

Le concept de genre invite à dépasser les idées reçues. Il remet en question la naturalisation des différences sexuées : celles-ci ne sont pas de simples données biologiques, mais des constructions sociales et culturelles, dont le résultat varie selon les contextes. Dans cette perspective, j'emploierai dans ce mémoire le terme "genre", pour désigner l'ensemble des processus historiques, culturels et sociaux par lesquels se construisent les différences entre les sexes, ainsi que les attributs dits "féminins" et

² QUIRÓS, Violeta Salvatierra García de. « Danse » *Encyclopédie critique du genre*. [s.l.] : La Découverte, 2016, p. 204-212.

³ *Queer* : en anglais, signifie "bizarre", "étrange", et servait à désigner les homosexuels, avant d'être revendiqué par l'ensemble des individus ne se retrouvant pas dans les normes de genre et d'hétéronormativité. Il est devenu un champ théorique de libération de ces minorités.

“masculins”. Le genre constitue donc un système complexe de différenciation et de hiérarchisation des individus, fondé sur une organisation asymétrique des rapports sociaux où les individus considérés comme étant de sexe masculin sont culturellement positionnés en situation de domination. Penser le genre comme un produit culturellement construit qui ne découle pas de la sexuation biologique remet en cause l’idée d’un sexe naturel, stable et binaire -une remise en cause portée notamment par des biologistes, comme Anne Fausto - Sterling⁴.

Dans ce travail, nous reviendrons souvent sur le concept de “normes de genre”, qu’il faut donc *a priori* définir. Les normes de genre sont des prescriptions sociales, largement étudiées par la sociologie du genre, qui assignent aux individus des comportements, attitudes et rôles spécifiques selon qu’ils sont perçus comme hommes ou femmes. Pour les femmes occidentales par exemple, ces normes incluent notamment l’injonction à la douceur, la discrétion, la valorisation du don de soi aux autres, l’assignation à la sphère domestique, l’attente d’une apparence soignée (minceur, maquillage, vêtements jugées “féminins”), la disponibilité sexuelle, la fidélité, l’hétérosexualité et la modestie. Pour les hommes, ces normes genrées imposent l’exigence de la force physique et émotionnelle, l’interdiction de pleurer ou de montrer une quelconque vulnérabilité, l’ambition professionnelle, la virilité, la compétition, l’indépendance, l’hétérosexualité et la condamnation de toute expression de tendresse envers d’autres hommes, etc.⁵

Les travaux en sociologie du genre nous aident à comprendre comment la construction du genre chez les individus - et donc l’intériorisation de normes associées au “féminin” et au “masculin” - s’opère, notamment à travers la socialisation. Selon Muriel Darmon, la socialisation est la “*façon dont la société - par ses agents ou - forme et transforme les individus*”⁶. L’individu intériorise progressivement, à travers une multitude de processus, des façons de penser, de faire et d’être, de manière différencié selon son assignation au sexe féminin ou masculin. Devenir femme ou homme, c’est donc apprendre à performer un ensemble de normes précises : se tenir d’une certaine manière, contrôler ses émotions, adopter des goûts et des comportements considérés comme “appropriés” à son sexe assigné.

⁴ REBREYEND, Anne-Claire. « Anne Fausto-Sterling, Corps en tous genres. La Dualité des sexes à l’épreuve de la science », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. 1 juillet 2013 n° 37. p. 251-254.

⁵ HÉRITIER, Françoise. *Masculin/Féminin, La pensée de la différence*. Odile Jacob. [s.l.] : [s.n.], 1996. 334 p.

⁶ DARMON, Muriel. *La socialisation Ed. 4*. [s.l.] : Armand Colin, 2023.

Judith Butler, figure clé dans la conceptualisation contemporaine du genre, a approfondi cette perspective en introduisant la notion de performativité du genre. Dans *Trouble dans le genre*⁷, elle affirme que le genre n'est pas une essence ou une identité fixe, mais une série d'actes performatifs. Ces actes, répétitifs et ritualisés, produisent l'illusion d'une identité stable. Pour J. Butler, "*La performativité n'est donc pas un "acte" singulier, elle est toujours la répétition d'une norme ou d'un ensemble de normes : dans la mesure où elle acquiert un statut d'acte dans le présent, elle masque ou dissimule les conventions dont elle est la répétition. Le genre n'est donc pas quelque chose que l'on "est", mais quelque chose que l'on "fait", sans cesse, sous le regard social.*"⁸

Plus récemment, Isabelle Clair a offert une synthèse actualisée et approfondie du concept de genre en sociologie. Dans son ouvrage *Sociologie du genre*, elle retrace l'évolution historique du concept, l'inscrivant dans son contexte pour mieux éclairer les débats contemporains. I. Clair souligne l'importance d'analyser les phénomènes sociaux à travers le prisme du genre, considérant ce concept comme un outil révélateur de dynamiques sociales souvent invisibles. Elle insiste notamment sur le concept l'intersectionnalité, c'est-à-dire la nécessité de penser le genre en articulation avec d'autres rapports de pouvoir : classe, race, sexualité, etc. Comme l'a montré Angela Davis⁹, le vécu des femmes n'est pas homogène : il diffère selon leur position sociale, leur origine ethnique, leur orientation sexuelle ou leur identité de genre. Les expériences des femmes blanches, noires, maghrébines, transgenre, par exemple, ne peuvent ni ne doivent être confondues donc une analyse simpliste. I. Clair met également en avant le rôle crucial de la sexualité dans la construction du genre, tout en proposant une approche multidimensionnelle qui prend en compte divers "*foyers de fabrique du genre*" tels que le travail, la politique et le savoir.¹⁰

Ne pas questionner la distinction entre sexe et genre, c'est risquer de naturaliser la hiérarchie entre hommes et femmes, et de légitimer les violence qui en découle. Que celles-ci soient physiques (harcèlement et agressions sexuelles, féminicides, violences conjugales, mariages forcés), verbales et psychologiques (dénigrement, humiliations, homophobie, transphobie, contrôle de l'apparence), économiques (privation des ressources, inégalités salariales, entrave à l'accès au travail) ou institutionnelles (accès

⁷ BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte. [s.l.] : [s.n.], 1990. 294 p.

⁸ BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte. [s.l.] : [s.n.], 1990. 294 p.

⁹ DAVIS, Angela. *Femmes, race et classe*. [s.l.] : [s.n.], 1981.

¹⁰ CLAIR, Isabelle. *Sociologie du genre*. 2^e éd. [s.l.] : Armand Colin, 2023. 132 p.

inégale à la justice, invisibilisation dans les politiques publiques, lois discriminatoires, etc.), elles touchent de manière disproportionnée les femmes et les minorités de genre.

La naturalisation de la distinction homme/femme légitimise donc une logique de domination masculine¹¹, et par extension l'ensemble des violences qui en découlent. Questionner le caractère naturel d'une division binaire des sexes est donc essentiel. Il permet non seulement de remettre en cause les mécanismes de domination et d'inégalité qui traversent la société, mais aussi de lutter contre la reproduction des violences et des discrimination.

De l'intérêt de l'étude de la danse dans les questionnements liés au genre

Dans *Gender Advertisements*¹², Erving Goffman montre que les comportements de genre sont appris et rejoués à travers des gestes, des postures et des manières d'être qui deviennent presque naturels tant ils sont répétés. Le féminin et le masculin se construisent ainsi au fil d'une multitude de gestes quotidiens qui, mis bout à bout, donnent l'illusion d'une "nature" féminine ou masculine. Les femmes, par exemple, sont souvent représentées ou incitées à adopter des postures où elles paraissent plus petites, plus effacées, plus vulnérables. À l'inverse, les hommes sont socialement encouragés à occuper l'espace, à affirmer leur présence corporelle. Ces "scripts" corporels ritualisés deviennent des attentes sociales intériorisées. Dans l'apprentissage de la danse, on retrouve très clairement ces mécanismes : ce n'est pas seulement une technique qui est transmise, mais une manière spécifique d'habiter son corps selon le sexe attribué à la naissance. Apprendre à danser, c'est aussi, souvent inconsciemment, apprendre à performer un genre. Le geste chorégraphique, loin d'être neutre, devient alors un espace où s'incarnent et se reproduisent des normes genrées, à travers la posture, l'énergie, le rapport à l'espace ou encore à l'autre.

Ces réflexions autour du concept de genre trouvent donc un écho particulier dans le domaine de la danse. De fait, celle-ci agit aussi comme un espace de représentation et d'interrogation des normes sociales. La danse, par sa nature intrinsèquement corporelle, permet de rendre visibles les constructions de genre et d'expérimenter leur déconstruction à travers le mouvement. Ainsi, elle s'impose comme un lieu privilégié pour explorer les dynamiques sociales et identitaires liées au genre. En tant que pratique artistique et sociale,

¹¹ BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : SEUIL, 1998. 154 p.

¹² GOFFMAN, Erving. *Gender Advertisements*. [s.l.] : [s.n.], 1988.

la danse transcende les simples gestes pour créer une expérience symbolique et esthétique. Elle se décline dans des formes multiples, de la danse spectaculaire à la danse festive ou populaire, intégrant et transformant les valeurs des cultures où elle s'inscrit.

Encadré 1 - définition du concept de danse

La danse, en tant que forme d'expression artistique et corporelle, organise intentionnellement le mouvement dans l'espace et le temps. Selon Paul Valéry¹³, elle se caractérise par un "état rythmique" du corps, où les mouvements s'auto-finalisent et s'entretiennent mutuellement. Rudolf Laban¹⁴, quant à lui, la conçoit comme une unification du corps et de l'esprit à travers le mouvement, tandis que Susanne Langer¹⁵ la décrit comme une forme symbolique d'expression des sentiments. Plus qu'une simple gestuelle quotidienne, la danse crée une expérience esthétique et symbolique. Comme le souligne Curt Sachs¹⁶, elle permet d'exprimer des émotions et des idées avant même l'utilisation du langage verbal, et Friedrich Nietzsche la considère comme une célébration de la vie et une libération des contraintes de la rationalité.¹⁷

Par ailleurs, Claudia Palazzolo¹⁸ rappelle que la danse ne se limite pas à une mise en scène spectaculaire. Elle englobe également des pratiques plus informelles, comme la danse de rue. En français, les termes "danser" et "danse" désignent deux formes de pratiques aux fonctions et enjeux distincts : la danse scénique, exécutée par des professionnels pour un public, et la danse mondaine, festive, qui appartient à la sphère publique et collective. Cette dichotomie, bien ancrée dans la conception occidentale de la danse, est toutefois poreuse. La danse scénique s'est nourrie de pratiques sociales pour en faire émerger de nouvelles formes artistiques. Par exemple, les danses de salon, autrefois réservées aux élites bourgeoises, se sont diffusées bien au-delà de leur cercle d'origine, gagnant en accessibilité et en popularité, comme l'explique Nancy Midol¹⁹.

Dans ce travail, nous étudierons la danse dans sa définition scénique, spectaculaire, tout en gardant bien sûr en tête que celle-ci s'inspire - et influence - des contextes sociaux.

L'étude de la danse contemporaine est particulièrement intéressante à cet égard. En effet, cette pratique artistique très large inclut non seulement les formes scéniques, mais aussi les danses dans la rue et tout ce qui se rapporte au corps dansé aujourd'hui. En ce sens, elle agit comme un miroir de la société, explorant des thématiques telles que la place

¹³ VALÉRY, Paul. *Philosophie de la danse*. [s.l.] : République des Lettres, 2021.

¹⁴ LABAN, Rudolf. *La Danse moderne éducative*. [s.l.] : Ressouvenances, 2013. 146 p.

¹⁵ COPELAND, Roger et Marshall COHEN. *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. [s.l.] : Oxford University Press, 1983. 606 p.

¹⁶ SACHS, Curt. *Histoire de la danse*. [s.l.] : Gallimard, 1938.

¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai Savoir*. [s.l.] : Gallimard, 1989.

¹⁸ PALAZZOLO, Claudia. *Danser pop | Une figure de la création contemporaine*. [s.l.] : CND Pantin, 2021. 224 p.

¹⁹ MIDOL, Nancy. *Théories et pratiques de la danse moderne*. Paris : Éditions Amphora, 1991. 121 p.

des femmes, des minorités, ou encore les dynamiques collectives et individuelles au sein des communautés.

Définir la danse contemporaine ?

Historiquement, la danse contemporaine émerge aux États-Unis dans la continuité de la danse moderne, née au début du XXe siècle, et de la danse postmoderne, développée à partir des années 1960 avec des figures comme Merce Cunningham. En Europe, la danse moderne s'affirme tout au long du XXe siècle, tandis que les prémices de la danse contemporaine apparaissent dans les années 1950 et 1960, avec des avancées majeures comme le *Ballet Théâtre Contemporain* (1968-1978). À l'inverse de la danse classique, dont les normes (verticalité, légèreté, alignement, universalité du "beau" corps) sont historiquement issues de l'institution royale et académique, la danse contemporaine construit ses normes dans une logique d'ouverture, de multiplicité des centres de gravité, et de subjectivité du geste. Elle refuse tout vocabulaire fixe et codifié, et cherche à déconstruire les cadres et à créer ses propres règles, à partir du vécu des interprètes. Enfin, elle se distingue aussi de la danse moderne qui, bien qu'émancipée du ballet, reste attachée à certaines techniques formelles. En France, la « nouvelle danse française », triomphante après 1968, marque l'entrée définitive de la danse contemporaine dans le paysage artistique.

De nombreux débats existent au sein du monde universitaire sur le sens du terme "contemporain" dans le terme "danse contemporaine". En effet, ancrée dans le présent, la notion de contemporain est par essence fluide et difficile à cerner²⁰. Philippe Noisette, spécialiste du spectacle vivant et co-auteur de la revue *Danser* insiste sur la difficulté de donner une définition unique à cet art du geste : « *Il y a autant de définitions de la danse contemporaine que de chorégraphes.* »²¹

Cependant, il semble y avoir consensus sur les particularités de la danse contemporaine, et sa construction à la fois en continuité et en rupture vis-à-vis de la danse classique et moderne. Elle rejette la hiérarchie et l'uniformité qui structuraient la danse traditionnelle jusqu'alors, et révolutionne la hiérarchie du corps du ballet en valorisant les collectifs, la danse contact et l'improvisation. Elle se distingue par sa grande liberté d'expression, son refus des conventions établies, et son exploration de nouveaux mouvements corporels, souvent, donc, en dehors des cadres traditionnels de la danse. Loin

²⁰ FRIMAT, François. « Danse avec le genre », *Cités*. 2010, vol.44 n° 4. p. 77-89.

²¹ NOISETTE, Philippe. *DANSE CONTEMPORAINE MODE D'EMPLOI*. Paris : FLAMMARION, 2010. 256 p.

du sens classique donné à la danse avant le XXe siècle, “*culte du beau mouvement exécuté par un beau corps*”²², la danse contemporaine laisse davantage de place au danseur, à sa réflexion et à ses émotions au travers des temps d’improvisation. Le danseur n’est plus seulement exécutant de mouvements, technicien dont la performance repose sur la virtuosité de sa prestation et la capacité à dissimuler des efforts²³. Il devient un danseur-chorégraphe et interprète²⁴, créateur de sens à travers ses mouvements.

Cette liberté s’inscrit également dans les bouleversements sociaux de son époque. Par exemple, les années 1960, marquées par la révolution sexuelle, voient un renouvellement des créations chorégraphiques aux États-Unis, en France et en Belgique, avec un travail nouveau sur la place des femmes et des minorités. Dès lors, la danse contemporaine s’est également imposée comme un espace d’exploration du genre. Toujours, le corps est au centre des réflexions chorégraphiques. Certain.e.s chorégraphes emblématiques jouent ainsi avec la binarité masculin/féminin en redistribuant les rôles traditionnellement attribués. Par exemple, Maurice Béjart a présenté son *Boléro* dansé tantôt par des hommes, tantôt par des femmes, tandis que Carolyn Carlson a repris son œuvre *Lady Blue* en inversant les genres des interprètes. Ces expérimentations perdurent encore aujourd’hui, notamment grâce à l’arrivée progressive des femmes à la direction chorégraphie, dont le regard nouveau sur le corps représente un tournant majeur dans la création. Si dans ses origines, la danse était associée à “l’art qui raconte le jeu d’attirance et de répulsion entre les sexes”, la danse contemporaine semble vouloir briser cette tradition, en cherchant à dépasser l’ordre des sexes.²⁵

Le champ de la danse contemporaine est donc un domaine très large, et le terme est par conséquent très difficile à définir aujourd’hui. Il est possible, comme cela a déjà été fait par le passé, d’établir une typologie composée de différentes catégories théoriques, liées chacune à un style de danse : danse classique, danse jazz, danse moderne, hip-hop, etc. Néanmoins, en pratique, le terme “danse contemporaine” est tellement large, et regroupe tellement de styles et pratiques chorégraphiques différentes sur les scènes professionnelles, qu’il ne peut pas être abordé comme une entité unifiée en soi et opposée à la danse classique : cette distinction binaire héritée des années 70-80, mais aujourd’hui, elle laisse

²²FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : [s.n.], 2000. 279 p.

²³*Ibid*

²⁴FRIMAT, François. « Danse avec le genre », *Cités*. 2010, vol.44 n° 4. p. 77-89.

²⁵MARQUIÉ, Hélène. *Danse et genre : Épistémologie d’un espace de recherche*, thesis. [s.l.] : Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.

place aussi à des formes d'hybridation, à des croisements... Par commodité dans ce travail, nous utiliserons le terme “danse contemporaine” comme distinct de la danse classe, jazz, modern-jazz, que nous qualifierons de styles “traditionnels”. Ce choix catégoriel permet de rendre compte des trajectoires des élèves en formation, leurs cours étant divisés par ces mêmes catégories.

Que produit la danse dans le corps?

À la fois pratique artistique et performance physique, la danse peut être étudiée aussi bien sous l'angle de la sociologie de l'art, de la sociologie du sport, et de la sociologie du corps. Ainsi, le lien entre danse et travail sur le corps est particulièrement pertinent à étudier sous le prisme des travaux sociologiques sur le corps socialisé. Comme l'affirme David Le Breton, “*il n'existe pas de naturel d'un geste ou d'une sensation*”.²⁶

Dès l'enfance, notre socialisation influence notre manière de bouger, de percevoir l'espace et d'interagir avec le monde : En ce sens, toutes les activités pratiquées dès le plus jeune âge influencent la construction du corps : tensions et flux d'énergie, coordination sensorimotrice, temporalité intime, rapport à l'environnement... En fonction des activités pratiquées, cet ensemble de caractéristiques se différencie, d'un individu à un autre. Christoph Wulf, spécialiste en anthropologie historique et culturelle, avance l'idée du “*mouvement comme incorporation de la culture*”²⁷ :

*“Le mouvement crée le monde dans un échange réciproque continu : il utilise pour cela la plasticité du corps et la performabilité du monde. Le mouvement est un médium entre le corps et le monde, et c'est par lui qu'ils sont étroitement reliés l'un à l'autre.”*²⁸.

Si les relations et la place de chacun dans la société découlent des différentes manières d'appréhender l'environnement (comment se place-t-on dans une pièce? Comment se déplace-t-on? Comment interagit-on?), le corps en mouvement participe à construire un espace social.

Traditionnellement, la danse a une fonction explicite d'apprentissage des rôles sexuels. En 1933, Curt Sachs dresse²⁹ une typologie des danses en types matriarcal et patriarcal, basée sur une typologie genrée des mouvements. Il constate que dans la majorité

²⁶ BRETON, David Le. « La Sociologie du corps ». 13 juin 2023.

²⁷ WULF, Christoph. *Anthropologie historique et culturelle: Rituels, mémésis sociale et performativité*. Paris : Téraèdre, 2007. p.85

²⁸ *Ibid* p. 87

²⁹ SACHS, Curt. *Histoire de la danse*. [s.l.] : Gallimard, 1938.

des cas, les danses sont réservées soit aux hommes, soit aux femmes. Dans les cas où les danses sont mixtes, hommes et femmes n'ont pas les mêmes mouvements :

“C’est là un fait élémentaire bien connu des gymnastes et des sportifs : l’homme cherche la détente, le mouvement vers en avant et vers le haut ; il exécute ce mouvement avec une plus grande aisance que la femme. Celle-ci reste, en général, en contact plus étroit avec le sol et ses gestes se replient vers le corps plutôt qu’ils ne s’en détachent. [...] à de très rares exceptions près, la danse à mouvements amples est le propre des hommes. Les femmes prennent part aux danses de ces derniers sans se laisser entraîner par leur exemple et observent les indications de leur caractère féminin. [...] Comparés aux mouvements des hommes, ces mouvements féminins marquent donc une limitation de l’expansion. [...] Presque partout et toujours, la danse des femmes porte l’empreinte de l’assourdissement et de la retenue.”³⁰

La transmission de la danse s’accompagne d’une transmission des identités culturelles, et la danse a souvent eu une fonction explicite d’apprentissage des rôles sexués. En différenciant l’éducation motrice et les rôles, la danse participe à la construction de différentes corporéités. Dans le champ de la danse, les postures corporelles, les types de gestes et les qualités de mouvement sont socialement assignés aux individus en fonction de leur genre. Cette distribution différenciée, loin d’être neutre, participe à l’incorporation précoce de stéréotypes sexistes, en valorisant par exemple la grâce, la légèreté et la souplesse pour les filles, tandis que la force, l’impact et la puissance sont davantage encouragés chez les garçons. Ainsi, la pratique chorégraphique contribue activement à la reproduction des hiérarchies de genre, en naturalisant des qualités perçues comme "féminines" ou "masculines" à travers l’expérience sensible du mouvement.

L’apprentissage des modalités corporelles des relations au monde commence lors de la première socialisation de l’enfant, puis se poursuit au cours des autres socialisations, tout au long de sa vie, et se module en fonction des changements sociaux et culturels, du style de vie de l’individu. Mais que se passe-t-il lorsque le style de vie de l’individu inclut la pratique de la danse ? Quel est le pouvoir du corps dansé ?

Les travaux de Susan Leigh Foster³¹ sont également très intéressants à cet égard, notamment sur le lien qu’elle tisse entre performance du genre³² et performance théâtrale

³⁰ SACHS, Curt. *Histoire de la danse*. [s.l.] : Gallimard, 1938. p19-20.

³¹ FOSTER, Susan Leigh. « Chorégraphies du genre », *Recherches en danse*. traduit par Bianca MAURMAYR. 10 septembre 2023.

³² BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l’identité*. La Découverte. [s.l.] : [s.n.], 1990. 294 p.

du corps en danse contemporaine. Dans son article «Choreographies of Gender»³³, elle explore la manière dont la danse contribue à la réflexion sur les identités de genre, en plaçant la chorégraphie au cœur de cette discussion. La chorégraphie y est envisagée comme un ensemble de codes et de conventions qui structurent la signification en danse. Le travail de Susan Leigh Foster remet en question l'adoption rapide des concepts de performance et de performativité pour penser le genre, et propose une approche incarnée, dépassant les dichotomies classiques (théorie/pratique, essentialisme/déconstructivisme, corporel/linguistique, textuel/verbal) que la danse peut transcender. À travers des exemples variés, allant du XVIIIe siècle aux années 1970, des *square dances* à la danse postmoderne, elle démontre que le corps est façonné par des contextes culturels et historiques spécifiques, mais que le changement peut également émerger des actions, gestes et mouvements d'un individu. Ces mouvements chorégraphiés, en appelant à l'action individuelle, finissent par influencer le corps social, générant ainsi de nouvelles représentations sociales et politiques.

Selon Hélène Marquié³⁴, la danse doit être considérée comme un "fait social total", dans le sens de Marcel Mauss³⁵ c'est-à-dire un phénomène « où s'expriment à la fois et d'un coup toutes les institutions » de la société. En tant que telle, la danse constitue un objet complexe et spécifique, partie prenante du système social dans toutes ses composantes et inscrite dans une historicité. Toute danse, qu'il s'agisse du ballet romantique, du jazz, du rock'n'roll ou de la danse électronique, peut être analysée comme une manifestation culturelle. Elle participe activement à l'édification d'une culture, et cela va dans le sens de la pensée de Susan Leigh Foster : elle en intègre des éléments, les transforme, les fait vivre et contribue à leur évolution.

A travers la danse, les corps sont en jeu : ils incarnent des enjeux esthétiques, sociaux et politiques. Produits par une culture, ils contribuent aussi à la produire en retour. Ce double rôle révèle le caractère paradoxal de la danse en tant que pratique sociale : elle est à la fois un espace de contraintes, où les normes sont assimilées et reproduites, et un espace de résistance et de liberté.

L'incorporation des normes de genre à travers la danse illustre bien ce paradoxe. Le corps dansant résulte d'une interaction constante entre un substrat biologique malléable -

³³ FOSTER, Susan Leigh. « Chorégraphies du genre », *Recherches en danse*. traduit par Bianca MAURMAYR. 10 septembre 2023.

³⁴ MARQUIÉ, Hélène. *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! - Essai sur le genre en danse*. [s.l.] : Editions de l'attribut, 2016. 248 p.

³⁵ MAUSS, Marcel. *Essai sur le don ; forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. [s.l.] : L'Année sociologique, 1923.

mais limité - et des pratiques contextualisées, où se croisent contraintes socioculturelles, esthétiques et libre arbitre. Ces interactions permettent d'inscrire le genre dans le biologique tout en le transformant, voire en le subvertissant, pour proposer de nouveaux modèles de corporéité. Cependant, cette incorporation ou libération des normes genrées dans la danse dépend toujours d'un cadre culturel qui en autorise l'expression. Par exemple, il serait difficile d'imaginer une remise en question de la binarité de genre dans le contexte extrêmement codifié de la cour de Louis XIV. Ainsi, toute danse s'inscrit dans un cadre culturel spécifique qui conditionne et légitime les transformations qu'elle peut opérer.

Etudier les vécus des danseurs contemporains : un champ en construction

Si la recherche universitaire sur la danse et le genre connaît aujourd'hui un développement croissant, elle reste marquée par un retard historique, notamment dans le champ francophone. Longtemps marginalisée dans le paysage académique, la danse a été considérée comme un objet illégitime, trop émotionnel et "non verbal", pour être digne d'une analyse rationnelle, ce qui a contribué à sa mise à l'écart des approches sociologiques classiques.³⁶

Depuis les années 2000 cependant, on observe un net regain d'intérêt, porté à la fois par l'attention accrue portée au corps dans les sciences sociales par le développement des études de genre. Ce renouvellement se traduit par l'émergence de recherches ciblées, de thèses doctorales que nous utiliserons dans le développement, et par la reconnaissance croissante de la danse comme un espace pertinent d'analyse des rapports sociaux de sexe.

Certaines contributions ont posé des bases importantes. Le travail d'Hélène Marquié³⁷ constitue en ce sens une référence majeure : elle insiste sur le rôle que peut jouer la danse pour penser le genre - et réciproquement, sur ce que les études de genre peuvent apporter à l'analyse des pratiques chorégraphiques. Elle propose notamment une réflexion sur le "corps dansant", à la fois lieu de construction, de reproduction et de déstabilisation des normes sexuées, en mettant au cœur de l'analyse les processus d'incorporation et de socialisation différenciée. "Le corps dansant", tel que théorisé par Hélène Marquié, permet de penser ce corps à la fois comme matière travaillée et comme surface d'inscription des normes de genre. Ce corps devient dans la danse un espace politique, traversé par des

³⁶ WARD, Andrew H. « Dancing in the Dark: Rationalism and the Neglect of Social Dance » in Helen THOMAS (ed.). *Dance, Gender and Culture*. London : Palgrave Macmillan UK, 1993, p. 16-33.

³⁷ MARQUIÉ, Hélène. *Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche*, thesis. [s.l.] : Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.

rapports sociaux qui le configurent, le disciplinent et parfois, le transforment. Étudier les vécus des danseurs et danseuses et leur rapport à leur genre, c'est donc entrer dans un espace de tensions entre contrainte et liberté, assignation et création, naturalisation et émancipation.

Malgré cet essor, la majorité des travaux existants restent concentrées sur les représentations - les esthétiques de genre visibles dans les chorégraphies, les répertoires, les rôles distribués, ou encore les agencements corporels genrés (contacts, regards, portés, etc.), qui restent néanmoins, dans une certaine mesure, utiles et importants à prendre en compte dans notre analyse. En revanche, les recherches qui articulent de façon fine sociologie de la danse et étude de genre à partir de l'analyse des trajectoires et des vécus des danseurs et danseuses sont encore rares.

L'un des seuls à avoir mené un travail approfondi dans cette direction est Pierre-Emmanuel Sorignet³⁸, qui, en croisant sociologie de l'art et sociologie du travail, a analysé les logiques d'engagement liées à la notion de vocation dans la danse contemporaine, notamment à travers la figure du danseur professionnel. Il montre que cette profession, souvent idéalisée comme espace de liberté, repose sur des formes d'exploitation et d'inégalités genrées. Son travail aborde donc aussi les dimensions genrées de la danse contemporaine, notant que la profession est majoritairement féminine et que la sexualité influence profondément la manière dont les danseurs s'engagent dans leur travail. P.E Sorignet montre comment la danse peut être un moyen d'expression d'une identité sexuelle, particulièrement pour les hommes homosexuels, tout en mettant en lumière les rapports de pouvoir et d'exploitation entre chorégraphes et danseurs, souvent sexués et marqués par des relations asymétriques. Cependant, il ne développe que très peu sur le sujet du rapport au corps, et se concentre uniquement sur les danseurs contemporains professionnels. C'est aussi le cas de Joël Laillier,³⁹ qui traite principalement de la notion de vocation dans la pratique de la danse classique. Son ouvrage nous aide dans notre réflexion, dans la mesure où il démontre lui aussi que la pratique artistique est profondément ancrée dans des socialisations spécifiques et des logiques institutionnelles.

Dans cette perspective et pour la suite de notre étude, il est essentiel de se rappeler que danser est un métier du corps, qui implique un usage intensif, quotidien et souvent contraignant de son propre corps - un corps "outil", mais aussi un corps "exposé", soumis

³⁸ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser | Enquête dans les coulisses d'une vocation*. [s.l.] : La Découverte, 2010. 324 p.

³⁹ LAILLIER, Joël. *Entrer dans la danse : l'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*. [s.l.] : CNRS Editions, 2017. 254 p.

à des normes, des regards et des attentes spécifiques. Ce paradoxe de la danse contemporaine - entre expression, libération de soi et aliénation physique - reste encore peu exploré, notamment dans ses effets sur le rapport que les danseurs et danseuses entretiennent avec leur propre corporéité dans la vie quotidienne. Est-il de l'ordre de la libération ou de l'aliénation continue?

Objet de recherche

Nous choisirons comme objet de recherche le corps dansant dans la danse contemporaine spectaculaire, du début à la fin de sa professionnalisation.

Problématisation

Alors que la danse, dans ses formes traditionnelles (classique, jazz, modern-jazz) repose historiquement sur la différenciation et la hiérarchisation des rôles corporels sexués, la danse contemporaine s'est inscrite dans un rapport critique aux normes et aux assignations. Pourtant, si elle prétend offrir un espace d'expérimentation plus libre du corps, elle ne s'extrait pas totalement des logiques de pouvoir, d'incorporation. Ainsi, alors que la danse est traditionnellement un outil de modelage des corps, comment la pratique de la danse contemporaine peut-elle constituer un outil de libération vis-à-vis des normes de genre?

Cette question de départ fait émerger d'autres questionnements secondaires que nous explorerons à travers ce travail : Comment la socialisation genrée influence-t-elle les pratiques corporelles en danse contemporaine? Comment la pratique de la danse contemporaine permet-elle de rendre compte des expériences de fabrication du genre? Quels sont les outils chorégraphiques et pédagogiques utilisés pour questionner, déconstruire ou transformer les normes de genre? Quel est l'impact de la professionnalisation sur l'agentivité des individus vis-à-vis de leur rapport au genre?

Hypothèses de recherche

Hypothèse 1 : La danse contemporaine, par son refus des codes corporels traditionnels, permet aux danseurs et danseuses de déconstruire les normes de genre incorporées dès l'enfance.

Hypothèse 2 : Les autres instances de socialisation genrée impactent de manière significative l'effet de la pratique de la danse contemporaine sur le rapport au genre des individus.

Hypothèse 3 : La capacité de la danse contemporaine à subvertir les normes dépend autant des parcours individuels des danseurs et danseuses que des cadres institutionnels qui rendent ces subversions possibles (pratique amateur, pratique professionnelle en compagnies, liberté plus ou moins grande dans le processus de création, contexte socioculturel...).

Choix du terrain

Ce mémoire s'inscrit dans une démarche qualitative, ancrée dans une approche sociologique, croisant les apports des études de genre, de la sociologie du corps, et des recherches en danse. Dans la lignée des travaux de Pierre-Emmanuel Sorignet⁴⁰, cette recherche repose sur une méthode combinée : observation participante et collecte d'entretiens semi-directifs. Le terrain de cette recherche a donc été défini à partir de deux dimensions complémentaires :

- Une fréquentation assidue du milieu de la danse contemporaine amateur à Lille pendant 10 mois, à travers une observation participante *in situ* lors de cours hebdomadaires dans le quartier de Fives, dans une posture de participation observante : observation du déroulement du cours, des interactions entre les élèves, comparaison avec les récits récoltés.
- A laquelle s'ajoutent un total de neuf entretiens semi-directifs, réalisés auprès de danseurs et danseuses ayant une pratique régulière de la danse contemporaine, à différents stades de leur parcours.

Échantillon et justification

Les personnes entretenues sont toutes engagées dans une pratique de danse quotidienne. Si les styles de danse pratiqués varient, leur majeure est toujours la danse contemporaine. L'échantillon se divise en trois catégories :

- Des danseurs et danseuses en formation "amateur avancée", à la frontière de la professionnalisation, et qui ont toujours, s'ils et elles le veulent, la possibilité de se professionnaliser dans un autre domaine : Mado et Marceau (Au conservatoire de Lille)
- Des danseurs et danseuses inséré.e.s dans le processus de professionnalisation, en formation dans des écoles prestigieuses : Paul (En deuxième année au Ballet Junior

⁴⁰ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser | Enquête dans les coulisses d'une vocation*. [s.l.] : La Découverte, 2010. 324 p.

de Genève) ; Envel et Ael (En première année dans l'université Expanded Contemporary Dance aux Pays Bas)

→ Des danseurs et danseuses professionnel.le.s : Chinatsu, Polpi, François Chaigneau et Lazaro Benitez - tous les trois à la fois chorégraphes, interprètes, et/ou professeurs.

A chaque fois, si les enquêté.e.s font partie du même cursus, j'ai choisi d'entretenir à la fois filles et garçons, pour analyser comparativement leurs expériences. A travers les entretiens et leur mise en comparaison avec les observations effectuées, je cherche à comprendre comment le rapport au corps, et plus précisément, le rapport au genre des enquêtés a été influencé ou pas par la pratique de la danse, si oui par quel style de danse et de quelle manière. J'entend également, à travers une analyse comparative des récits, comprendre de quelle manière la position des individus dans la trajectoire de professionnalisation détermine ces questionnements.

Quelques remarques méthodologiques

Il est nécessaire de rappeler que tous les cours de danse ne sont pas construits de la même manière. Basée sur des matériaux qualitatifs, cette recherche vise donc à livrer une analyse fine et située, capable de rendre compte des dynamiques présentes dans des trajectoires singulières.

En outre, toutes les personnes entretenues ont pratiqué plusieurs styles de danse au cours de leur parcours. Souvent, pendant les entretiens, la question de la danse contemporaine s'entremêlait avec celle de la danse classique - j'ai décidé de laisser faire. D'une part, cela permet une comparaison riche entre les effets des différents styles de danse sur la construction du genre. D'autre part, leur rapport au corps actuel - en formation contemporaine - est de fait, déterminé et influencé en partie par le classique. Ce mémoire intègre donc aussi des mentions à d'autres styles de danse, notamment la danse classique, mais celle-ci est utilisée comme outil d'analyse transversale qui permet de comprendre le contemporain, et non comme sujet.

Rapport à l'objet

Mon intérêt pour ce sujet est en partie lié à mon parcours personnel. Je pratique la danse depuis l'âge de cinq ans, et comme la plupart des danseuses en formation, j'ai commencé avec la danse classique, puis je me suis tournée vers le jazz, la danse moderne,

et enfin la danse contemporaine à un niveau plus avancé/semi-professionnel. Ma pratique actuelle se situe dans un espace amateur.

Je suis consciente que ma proximité avec le sujet pourrait rendre difficile la nécessaire déconstruction de certaines prénotions, notamment l'hypothèse, qui peut paraître naïve, selon laquelle l'espace de la danse pourrait permettre de reconstruire et repenser les rapports de genre. Néanmoins, il me semble que cette question mérite d'être traitée dans le cadre d'une recherche en sciences sociales.

De plus, mon parcours dans la danse a nourri la construction de ce mémoire, et me permet de m'inscrire dans une posture réflexive éclairée en tenant compte à la fois de mes expériences personnelles (observations antérieures notamment) et de la distance analytique requise. Par ma position actuelle, j'ai ainsi pu profiter de mon insertion dans le monde de la danse et les logiques d'interconnaissance. Ma proximité avec mon objet d'étude m'a aussi permis de comprendre plus facilement les vécus des personnes interrogées et de les traduire dans ce travail, en les reliant à des sources académiques.

Annonce du plan

Ce travail s'organise en trois parties, qui suivent la trajectoire des danseurs et danseuses, depuis leurs premiers pas en danse jusqu'à leur professionnalisation. A chaque étape/partie, nous interrogerons la manière dont le genre est construit, transmis, négocié ou transformé à travers le corps dansant.

La première partie s'intéresse à l'apprentissage initial de la danse et la manière dont il influence la socialisation genrée. A travers l'analyse des styles choisis (classique, jazz, hip-hop), des formes de mixités proposées et des dynamiques pédagogiques en jeu, il s'agira de montrer comment le corps dansant est, dès l'enfance, construit selon des normes genrées différenciées. En outre, cette partie permet de rendre claires les caractéristiques propres au champ de la danse qui en font une instance puissante de socialisation genrée.

A partir de ces constatations, la deuxième partie explore les différentes manières par lesquelles la danse contemporaine peut favoriser un questionnement vis-à-vis des normes incorporées. Elle explore comment, en re-configurant l'apprentissage de la danse, cette pratique ouvre un espace d'expérimentation corporelle où les individus prennent conscience de la fluidité du genre. Toutefois, elle nuance ses effets durables dans la vie personnelle des individus, qui dépendent des autres instances de socialisation et des contextes dans lesquels ils et elles évoluent.

Enfin, la troisième partie s'attache à comprendre comment, dans le processus de professionnalisation, les danseurs et danseuses perdent de l'agentivité dans leur rapport au corps. Elle met en lumière les logiques de sélection, de formatage et de marchandisation des corps qui reproduisent une opposition homme/femme et par extension une domination masculine. Ainsi, elle interroge les limites concrètes du potentiel subversif de la danse contemporaine, lorsque celle-ci devient un métier.

PARTIE 1 - Apprendre à danser, apprendre à se genrer : la formation comme matrice normative

Afin de comprendre en quoi la danse contemporaine peut offrir un espace de reconstruction et de libération face aux normes de genre, il est essentiel de revenir d'abord précisément sur la manière dont la danse participe à la construction de ces normes.

Pour la plupart des personnes interrogées, la rencontre avec la danse advient dès l'enfance (en moyenne, à partir de six ans), comme conséquence d'un choix parental. La pratique de la danse contemporaine arrive quant à elle assez tard dans le parcours de l'ensemble des personnes entretenues. Le choix de la danse contemporaine est, contrairement aux autres styles de danses, un choix personnel et réfléchi.

En s'appuyant sur les entretiens réalisés avec des danseurs et danseuses ayant pratiqué d'autres styles de danse – classique, hip-hop ou modern jazz – avant de se tourner vers la danse contemporaine, cette première partie s'attache à comprendre comment la pratique des différents styles de danse dès l'enfance ont façonné un rapport au corps profondément genré. Elle interroge ainsi la fabrique d'un « corps genré » par l'apprentissage de la danse.

Ce détour est nécessaire; D'une part pour comprendre la réalité des socialisations qui précèdent l'entrée dans la danse contemporaine et qui influenceront sa capacité -ou pas- à favoriser un questionnement des normes genrées; Et d'autre part pour saisir pourquoi, dans de nombreux cas, les vécus parfois contraignants voire violents de ces premières pratiques peuvent amener les danseur·euses à choisir la danse contemporaine comme une voie de réappropriation plus libre du corps et du genre.

Dès un très jeune âge, garçons et filles ne bénéficient pas du même traitement au sein du cours de danse (Chapitre 1). Cette division genrée des pratiques est le point de départ qui détermine par la suite la manière dont la pratique de la danse participe à l'incorporation des gestes sexuellement différenciés (Chapitre 2), laquelle est renforcée par la logique de disciplinarisation prégnante au sein des cours de danse. (Chapitre 3)

Différents styles de danse, différentes cultures corporelles

Parmi les personnes interrogées, toutes ont pratiqué plusieurs styles de danse différents au cours de leur vie : danse hip-hop, jazz, modern-jazz, classique et contemporain.

En cela, et pour reprendre l'expression de Betty Lefèvre⁴¹, elles ont fait l'expérience de plusieurs "cultures" différentes, chacune diffusant un système d'images et de valeurs qui lui est propre. Chaque style de danse est associé à un ensemble de présupposés, de normes, de règles, et de "conventions partagées"⁴² qui réunit les danseurs.

Ainsi, pour eux, la danse classique est avant tout :

"Très carré." "Il y a un besoin de cadrer." "C'est vraiment de la technique pure" (Mado)

"C'est très européen, bourgeois, très centré sur l'effet esthétique que l'on veut avoir, avec le corps au service de cet esthétique." (Chinatsu)

"Il y a une corporalité qui sera plus droite, plus dans la ligne, plus dans la performativité au sens de vouloir montrer une technique à tout prix" (Marceau)

La danse jazz :

"C'est très physique et technique, et très cardio." (Envel) "on est dans le plié", très technique aussi, centré sur l'effet voulu, un peu comme le classique" (Chinatsu)

La danse hip hop :

"Dans le rebond, la force, le balancement, les sauts... Ca se base vachement sur la musique, sans musique il n'y a rien, puisqu'on essaie de choper tous les rebonds de la musique" (Ael)

La danse contemporaine :

"Chorégraphiquement dans la suspension, dans le travail de contact au sol, aux autres, etc. La finalité n'est plus l'effet esthétique voulu, mais l'intériorité du danseur ou de la danseuse." (Marceau)

En classique, jazz et hip-hop, la danse est référencée par ce qui lui est extérieur (la technique, la musique, l'effet recherché...). Dans la danse contemporaine, les propos font allusion à une danse qui se vit moins à l'extérieur qu'à l'intérieur, elle renvoie à l'intériorité et à l'expérience de la construction de soi.

Les propos concernant la danse contemporaine servent quant à eux à l'image mystique d'une danse qui se construit individuellement, une danse du sujet et de la liberté.

⁴¹LEFÈVRE, Betty. « Variations sur le genre dans une formation au professorat de danse », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*. 1 mai 2011 n° 124-125. p. 257-286.

⁴²BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris : FLAMMARION, 1992. 380 p.

Chapitre 1 - Entrer dans la danse : une division genrée des pratiques

Pour comprendre l'influence de la pratique de la danse sur la socialisation genrée des individus, il faut commencer par analyser la manière dont ils sont répartis - et traités - dans les cours de danse. A travers l'étude des styles choisis (A), des formes de mixités mises en place dans les cours (B) et des modes d'encadrement différenciés (C), il s'agira de montrer comment la danse détermine, dès ses premières pratiques, la construction genrée de corps, souvent sur un modèle hiérarchique traditionnel.

A. Une orientation genrée dès le choix du style de danse

Dès les premières années d'apprentissage, les enfants ne se tournent pas vers un style de danse dans un espace neutre ou indifférencié : ce choix est profondément imprégné de normes sociales de genre. La division des styles (classique, jazz, hip-hop, contemporain) reflète une hiérarchisation implicite entre ce qui est perçu comme féminin et ce qui est associé au masculin. Tandis que les filles sont majoritairement orientées vers la danse classique ou le modern jazz, valorisant des qualités telles que la grâce, la légèreté ou la souplesse, les garçons sont plus souvent inscrits au hip-hop, perçu comme plus "dynamique", "physique" ou "stylé". Cette distribution sexuée des styles n'a rien d'anecdotique : elle constitue une première étape de la socialisation genrée des corps dansants.

Même en l'absence de statistiques précises, tous les entretiens recueillis convergent : les garçons sont systématiquement minoritaires dans les cours de danse dits "féminins". Parmi les personnes interrogées ayant commencé la danse dès l'enfance, les filles ont toutes débuté par des cours de classique ou de modern jazz. Les garçons, eux, ont été orientés, ou se sont sentis légitimes, uniquement dans le hip-hop. Envel, par exemple, raconte :

“Je crois qu'il y avait plus de filles, même dans le cours de hiphop. Mais par contre, les seuls mecs de l'école de danse, c'était ceux qui faisaient du hip-hop, ils faisaient pas d'autres danses. Y avait peut-être un enfant qui faisait modern jazz, tu vois, un gars. Mais que des filles dans tous les cours. Et par contre, on était genre 5-6 dans le cours de hip-hop, tu vois.

Et toi, tu t'es jamais dit, je veux faire autre chose que du hip-hop ?

Non, à ce moment-là, j'étais en mode... Je fais mon truc stylé. Je sais pas, j'étais en mode... Je suis avec les gars, tu vois. Et même, je parlais pas trop aux filles. [...] je

savais que j'aimais la danse. Mais j'étais en mode, bon ben, c'est plus classe de faire du hip-hop, tu vois.”⁴³

Ce que montre cet extrait d'entretien, c'est que le choix du style de danse est souvent moins motivé par une affinité artistique que par un souci de se positionner socialement. Comme le formule Erving Goffman⁴⁴, chacun.e “s’arrange” pour faire ce qu’on attend de lui ou d’elle, et surtout pour ne pas faire ce qui est attendu de l’autre. Il parle à ce titre de “*parade du genre*” (*gender display*) : des représentations codifiées de ce que devrait être un homme ou une femme, ajustées en fonction du contexte social et des attentes du groupe. Le genre n’est alors pas une essence intérieure, mais une performance située, ritualisée, adaptée à chaque situation. Cette situation rejoint aussi ce qu’il nomme la “*doctrine de l’expression naturelle*”⁴⁵ : cette idée tenace selon laquelle les comportements de genre seraient l’expression spontanée d’une nature masculine ou féminine, alors qu’ils sont en réalité le produit de normes répétées et incorporées.

De nombreux travaux ont déjà mis en évidence la tendance des filles et des garçons à se répartir dans des groupes distincts, à privilégier des modes de relations et des pratiques sexuellement différenciées⁴⁶. Ce caractère structurant de l’ordre de genre montre l’efficacité des modes de socialisation différenciée dès l’enfance. Le choix du style de danse pratiqué pendant l’enfance est réalisé conjointement à une socialisation genrée en dehors du champ de la danse, à travers d’autres instances de socialisation primaire : l’école, les pairs, les médias, la famille.

Dans les trajectoires recueillies, le rôle des familles s’avère décisif : les parents, souvent eux-mêmes porteurs de ces représentations, guident le choix initial. Par ailleurs, dans la majorité des entretiens, c’est la mère qui inscrit l’enfant à la danse :

*“Ce qui a influencé aussi mon choix, c’est mes parents et surtout ma mère”*⁴⁷

*“Ma mère m’a inscrit quand j’avais 6-7 ans”*⁴⁸

Le hip-hop est perçu par les parents comme plus “masculin”, plus compatible avec l’identité d’un garçon, tandis que le classique ou le modern-jazz est réservé aux filles.

⁴³ Extrait de l’entretien avec Envel

⁴⁴ GOFFMAN, Erving. « Le déploiement du genre », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*. 1 mars 2004 n° 42. p. 109-128.

⁴⁵ GOFFMAN, Erving. « Le déploiement du genre », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*. 1 mars 2004 n° 42. p. 109-128.

⁴⁶ MACCOBY, Eleanor. « Le sexe, catégorie sociale ». 1990. p 16-26. THORNE, Barrie. *Gender Play: Girls and Boys in School*. New Brunswick, N.J : Rutgers University Press, 2011. 237 ; P. ZAIDMAN CLAUDE. *La mixité à l’école primaire*. Paris : L’Harmattan, 1996. 238 p.

⁴⁷ Extrait de l’entretien avec Mado

⁴⁸ Extrait de l’entretien avec François

Cette répartition est renforcée par le regard des pairs : pour les garçons, s'aventurer dans un cours de classique, c'est risquer d'être assimilé à une fille, voire moqué ou stigmatisé. L'un des danseurs interrogés dit explicitement qu'il ne voulait pas "*passer pour une fille*"⁴⁹ révélant la crainte précoce d'un déclassement symbolique s'il sortait des codes associés à son appartenance sexuelle. Parce que la danse est socialement perçue comme une pratique associée au féminin, opter pour le hip-hop plutôt que pour le classique peut constituer, pour certains garçons, une manière de préserver une forme de légitimité masculine, en contournant stratégiquement un déclassement symbolique encore plus marqué, et donc potentiellement stigmatisant.

Cette logique s'inscrit pleinement dans ce que Françoise Héritier appelle la "valence différentielle des sexes"⁵⁰ : une hiérarchisation des genres, où le masculin est toujours symboliquement valorisé par rapport au féminin. Même dans des univers artistiques comme la danse, où l'on pourrait s'attendre à une relative liberté d'expression corporelle, les pratiques dites féminines continuent d'être dévalorisées, y compris par ceux qui les évitent pour ne pas "descendre" dans l'échelle symbolique du genre.

L'influence du milieu social d'origine sur le parcours des danseurs et danseuses, et par extension sur la socialisation genrée

Pour ce qui est des garçons qui entrent dans la danse directement par le classique et le jazz, ce qui est le cas de Marceau par exemple, cela peut s'expliquer par l'appartenance à des milieux sociaux où le capital culturel est plus élevé. Marceau vient d'une famille de professeurs, à fort capital culturel, dans un milieu urbain. Christine Mennesson, sociologue française, parle de "franchissements" de la barrière des genres en danse pour qualifier ce phénomène, qui s'explique par le fait d'initier les petits garçons à l'art de manière précoce.⁵¹

Raewyn Connell, sociologue australienne connue pour ses travaux sur les rapports de genre, définit les "régimes de genre"⁵² comme "l'état des rapports sociaux de sexe dans une institution ou un contexte donné". Les régimes de genre ne produisent pas les mêmes

⁴⁹ Extrait de l'entretien avec Envel

⁵⁰ HÉRITIER-AUGÉ, Françoise. « Chapitre I. La valence différentielle des sexes au fondement de la société ? », *Hors collection*. 1996. p. 15-29.

⁵¹ MENNESSON, Christine. *Etre une femme dans le monde des hommes. Socialisation sportive et construction du genre*. Paris : L'Harmattan, 2005. vol. 365

⁵² CONNELL, Robert. *Gender and Power, Society, the Person and Sexual Politics*. Stanford : Stanford University Press, 1987.

effets selon le contexte social dans lequel ils s'inscrivent. Pour rendre compte des effets contrastés des modes de socialisation différenciés dans les pratiques culturelles, il est donc intéressant de réfléchir au contexte social dans lequel chaque pratique s'inscrit : *“Chaque contexte associatif se caractérise par un régime de genre particulier, qui influe de manière différente sur les dispositions sexées des filles et des garçons.”*⁵³ En effet, certains régimes renforcent les dispositions sexuées construites, d'autres produisent des effets contrastés. Par exemple, les travaux de Christine Mennesson et Gérard Neyrand⁵⁴ nous apprennent que les cours de danse dans les milieux urbains très favorisés favorisent la formation de petites filles cultivées et gracieuses, modèle idéal de la féminité forgée dans les salons bourgeois du XIX^e siècle, tandis que le football en milieu populaire favorise l'apprentissage d'une masculinité hégémonique. Le capital culturel renforce puissamment ce processus, dans la mesure où l'incorporation d'un *hexis* corporel sexué s'articule avec l'apprentissage parallèle de codes sociaux différenciés - notamment, par exemple, par la lecture de littérature spécialisée - qui véhicule des modèles de féminité/masculinité alignés sur les normes de la bourgeoisie.

Ainsi, le choix d'un style de danse dès l'enfance n'est jamais neutre : il cristallise à la fois la socialisation genrée socialement située entamée avant la pratique de la danse, laquelle détermine le désir d'appartenance à un groupe ou à un autre, la peur du rejet et l'incorporation très précoce des normes genrées dominantes. Ce choix est donc bien plus qu'un simple goût esthétique ou technique : il est le produit d'une série d'influences sociales, relationnelles et symboliques qui définissent ce qu'il est acceptable d'être – et de paraître – quand on est une fille ou un garçon. Par une mise en jeu du corps différenciée, cette première étape dans les parcours de danse favorise la naturalisation des différences entre les sexes.

B. La gestion de la mixité en cours de danse : production de régimes de genre variés

Si l'on a vu précédemment que le choix d'un style de danse relève d'une socialisation genrée différenciée pendant la socialisation primaire, ce choix s'inscrit aussi dans un contexte d'enseignement particulier, où la manière dont la mixité est pensée -ou

⁵³ MENNESSON, Christine et Gérard NEYRAND. « Chapitre VI – La socialisation des filles et des garçons dans les pratiques culturelles et sportives » *Enfance & culture*. [s.l.] : Ministère de la Culture - DEPS, 2010, p. 149

⁵⁴ *Ibid.* p. 150

non- joue un rôle crucial dans l'influence que la danse aura sur la construction genrée des individus.

La mixité, entendue ici comme “*la coexistence des hommes et des femmes dans un espace social commun*”⁵⁵ selon la définition de Claude Zaidman⁵⁶, constitue des régimes de genre variés. Loin d’avoir des effets uniformes, elle existe dans les cours de danse dans les modalités multiples : mixité relative (filles et garçons mélangés, mais avec une grande majorité de filles par exemple), parfaite (filles et garçons présents en nombre égal), coprésence (filles et garçons suivant le même cours, mais pas les mêmes exercices) et séparation explicite (filles et garçons divisés dans deux cours différents). La forme que prend la mixité dans la salle de danse produit, en fonction des espaces sociaux, des effets différenciés sur la socialisation genrée des élèves.

Chez les enquêté.e.s, les contextes dans lesquels s’inscrivent leurs premiers cours de danse vont d’une mixité relative à une mixité parfaite, en passant par un principe de séparation des sexes (groupes entièrement féminins, répartition par sexes, ou classes officiellement mixtes mais dans lesquels les contenus enseignés diffèrent selon le sexe de l’élève.)

Garçons et filles peuvent aussi être divisés en deux groupes, même lorsqu’ils et elles suivent le même style de danse : au conservatoire de danse de Lille par exemple, les cours de classique sont divisés en deux groupes distincts : un cours pour les garçons, un cours pour les filles. “*Il y a deux groupes distincts : un pour les garçons, un pour les filles. Et dans le déroulement des exercices, les contenus sont rarement les mêmes*”.⁵⁷ Dans les cours non mixtes, l’apprentissage des techniques corporelles différentes selon le genre est davantage marqué.

Un exemple frappant d’une situation de coprésence est donné par Marceau, qui évoque les classes mixtes du conservatoire : “*Même si c’était le même groupe pour le classique et le contemporain, les garçons faisaient très peu de pointes, et les filles faisaient rarement des sauts avec les garçons*.”. La mixité dans les cours ne suffit donc pas à neutraliser les logiques de genre, chacun étant formé à des techniques différentes et accordé à son identité sexuelle. A ce sujet, dans une étude les activités en situation de

⁵⁵ DHOQUOIS, Régine. « Claudine Baudoux et Claude Zaidman (dirs.) Égalité entre les sexes - Mixité et démocratie », *Les cahiers du CEDREF. Centre d’enseignement, d’études et de recherches pour les études féministes*. 1 janvier 1993 n° 3. p. 7 - 12

⁵⁶ ZAIDMAN CLAUDE. *La mixité à l’école primaire*. Paris : L’Harmattan, 1996. 238 p.

⁵⁷ Extrait de l’entretien avec Marceau

coprésence des deux sexes qui pratiquent dans des groupes séparés, Christine Mennesson affirme que celles-ci renforcent, en l'institutionnalisation, la différence entre les sexes.

Quant aux activités pratiquées en situation de mixité, parfaite ou partielle, elles entraînent davantage de relations entre filles et garçons, mais peuvent aussi constituer des lieux d'affirmation de l'asymétrie entre les sexes lorsqu'elles sont encadrées par des enseignants peu conscients de la nécessité de gérer les interactions entre filles et garçons dans un objectif d'égalité entre les sexes, cas le plus fréquemment observé dans l'étude de Mennesson.⁵⁸

Ainsi, la mixité en elle-même ne constitue pas un garant d'égalité ou de transformation des rapports hiérarchiques entre les sexes mais fonctionne comme un révélateur des régimes de genre à l'œuvre, et détermine sensiblement l'impact de la danse sur la socialisation genrée des individus dans les premières années de leur vie. Son potentiel transformatif dépend notamment du cadre dans lequel elle s'inscrit : un cadre qui peut tantôt renforcer la naturalisation des différences entre les sexes par la différenciation pédagogique, tantôt offrir un espace de co-apprentissage, d'ouverture aux autres et de redistribution des rôles corporels.

En outre, certains exercices peuvent réunir les filles et les garçons : la danse implique la nécessité d'un développement d'une force physique des muscles très importante et implique le respect de formes plus ou moins spécifiques chez les filles, autant que chez les garçons. De même, l'apprentissage de la résistance à la douleur peut être considéré comme un élément qui réunit les deux sexes. En observant la situation de mixité dans un club de gymnastique situé dans un quartier populaire, Christine Mennesson ne tire pas de conclusion générales sur les modes de gestion de mixité les plus favorables au questionnement des rapports sociaux de sexe. Ainsi, la gestion de la mixité est un élément important à prendre en compte dans l'étude de l'impact de la danse dans la socialisation genrée, mais ses effets sont contrastés.

C. Traitement différencié des genres en cours : une survalorisation des garçons

“Dans la compagnie, il y avait des mecs qui avaient fait du théâtre et qui dansaient un peu. Et les meufs, elles étaient trop fortes par rapport aux gars. Et tu vois, c'était dégueulasse. J'étais tellement énervée parce qu'elles avaient un putain de niveau. Mais voilà, il y avait beaucoup moins de garçons. Et une fois, on a vu une de leurs

⁵⁸MENNESSON, Christine et Gérard NEYRAND. « Chapitre VI – La socialisation des filles et des garçons dans les pratiques culturelles et sportives » *Enfance & culture*. [s.l.] : Ministère de la Culture - DEPS, 2010, p. 147-166.

pièces et j'étais là. Mais franchement, c'est naze. Parce que du coup, les garçons ont un moins bon niveau. Et ils sont quand même mis en avant. (...) Et moi, je ne veux pas que des hiérarchies se fassent en fonction de ton niveau. Sinon, ça ne sert à rien. Mais c'est important que tu sois reconnue à ta juste valeur. Et là, je me disais, putain, les garçons, dans ce truc-là, ils décident tout. Et les meufs, elles sont dix fois plus fortes qu'eux."⁵⁹

Le masculin reste valorisé même lorsqu'il est présent dans les cours connotés comme féminins : les entretiens et observations recueillis révèlent une dynamique centrale dans l'enseignement de la danse, surtout dans la danse classique et modern jazz, où les garçons sont numériquement minoritaires. Du fait de la présence minoritaire des garçons dans des contextes de co-présence, ces derniers sont souvent valorisés indépendamment de leur niveau réel, tandis que les filles, bien que très souvent plus avancées techniquement, restent déléguées à l'arrière-plan. Si les cours sont mixtes, la rareté de la présence des garçons dans les cours de danse classique incite les enseignant.e.s à davantage les valoriser, ou les positionner sur le devant de la salle de danse ou de la scène. Plus que les filles, les garçons sont invités à danser en solo (exercice très valorisé au sein des cours de danse, qui témoigne d'un très bon niveau de la part du danseur ou de la danseuse), lors des cours ou des spectacles. Ils sont par ailleurs davantage invités à "s'appropriier" l'espace de danse, sur scène ou en studio. Un terme employé très souvent par les professeurs qui mérite attention, tant il suppose une posture d'occupation, de possession du lieu, qui semble par conséquent réservée aux garçons.

Les filles, puisqu'elles sont plus nombreuses, doivent quant à elle faire attention à l'espace qu'elles occupent pour ne pas en prendre trop. Elles dansent généralement en groupe, et sont par conséquent moins habituées à s'appropriier l'espace, à gagner confiance en elles pour danser seules. Tout cela, en ayant souvent un meilleur niveau technique que les garçons. La présence minoritaire des garçons dans les cours a également pour conséquence directe qu'ils sont très souvent sélectionnés directement pour les rôles principaux dans les spectacles de fin d'année, ce qui peut être vécu comme une injustice par les filles, qui doivent davantage travailler pour avoir un rôle.

Dans l'entretien réalisé avec Ael, elle témoigne d'une expérience d'inégalité de traitement de cet ordre, qu'elle a vécu lors d'un concours de modern jazz, à l'âge de douze ans. Leur pièce n'avait pas passé les concours régionaux, pour une raison simple : *"Ils avaient justifié ça à notre prof en disant que 'le garçon, vous l'avez mis derrière. Vous ne*

⁵⁹ Extrait de l'entretien avec Ael

l'avez pas mis devant.”⁶⁰ La consigne implicite ici, c’est que le garçon aurait dû être placé devant, en position centrale. Peu importe son niveau réel, ou celui des autres enfants du groupe (qui sont, comme le dit Ael, tous “*âgés de 12 ans*”, “*avec des corps d’enfants*” et sans différenciation apparente), sa présence masculine devait être visible, valorisée, mise en avant. L’assignation de valeur est ici clairement genrée, bien plus que fondée sur la technique ou la composition chorégraphique. Cette attente révèle une logique profondément ancrée dans les pratiques pédagogiques : la présence d’un garçon est perçue comme suffisamment exceptionnelle pour justifier une mise en avant automatique. Il s’agit là d’une forme de différenciation symbolique, où le masculin devient un capital scénique en soi, indépendamment de la performance.

Ce traitement différencié se cristallise dans les choix chorégraphiques, les sélections, les mises en scène – autant d’exemples d’un système qui reconduit des hiérarchies de genre malgré les discours de méritocratie artistique. Ce déséquilibre génère un sentiment d’injustice de la part des filles, qui dépasse la simple frustration personnelle. (*“Et tu vois, c’était dégueulasse. J’étais tellement énervée parce qu’elles avaient un putain de niveau”*)

Chapitre 2 - L’incorporation du genre par la danse

Après avoir analysé la manière dont filles et garçons sont répartis -et traité.e.s- différemment dans les cours de danse traditionnels, nous pouvons désormais étudier comment, à partir de ces régimes de genre différenciés, l’espace de danse est un lieu qui favorise de manière remarquable la socialisation genrée des individus.

Dans ce chapitre, après avoir fait un court détour sur la notion d’incorporation et la manière dont elle s’applique au champ de la danse (A), nous verrons que si garçons et filles ne sont pas orientés vers les mêmes styles de danses, et qu’au sein d’un même style, leur traitement est différencié (bi-partition des mouvements, différenciations dans le vêtement et dans les rôles...) alors l’impact de la danse dans leur corps -l’incorporation des normes genrées- sera différent (B). La pratique de la danse dans ses formes traditionnelles, participe donc à la construction de corps sexuellement différenciés (C) et enfermés dans une définition très restrictive et binaire de ce que les individus peuvent être, quitte à rejeter toutes les formes de corporéités qui ne correspondent pas à ce modèle (D).

⁶⁰Extrait de l’entretien avec Ael

A. L'incorporation en question et son application dans le champ de la danse

Afin de comprendre quel impact la pratique de la danse peut avoir sur la construction différenciée des corps, il est nécessaire de revenir sur la notion “d’incorporation”, étudiée notamment par Marcel Mauss, sociologue et anthropologue français. En 1933, ce dernier avance la notion des techniques du corps, séquences de gestes ou synchronies musculaires codifiées, en vue d’une efficacité pratique ou symbolique⁶¹. M. Mauss propose une classification des techniques du corps, selon le sexe et l’âge notamment.⁶² Il suggère que les définitions sociales de l’homme et de la femme impliquent des gestuelles codifiées, de manière distincte. Ces gestuelles codifiées et différenciées selon le sexe de l’individu ne sont pas naturelles. Elles sont apprises au cours du processus d’incorporation. Pour expliquer ce processus, M. Mauss reprend la notion d’*habitus*, développée par Thomas d’Aquin puis Pierre Bourdieu. Ce dernier, notamment dans *Le Sens pratique*⁶³, analyse l’incorporation comme un processus au cours duquel les structures sociales s’intègrent dans les corps et génèrent des *habitus* chez les individus, qui reproduisent eux-mêmes ces structures⁶⁴. Dans une note, P. Bourdieu dit aussi que la danse est une pratique particulièrement apte à favoriser les processus d’incorporation des *habitus*, mais n’explique pas pourquoi.

A ce sujet, en 2014, Hélène Marquié émet l’hypothèse que si la danse favorise l’incorporation des *habitus*, c’est parce que la contrainte est invisibilisée, notamment par la charge affective et le plaisir rattaché à sa pratique de la danse, ainsi que l’apprentissage par le jeu (*mimesis*)⁶⁵. En effet, M. Mauss affirmait déjà en 1933 que les techniques du corps sont incorporées au niveau le plus haut lorsqu’elles deviennent une somme de réflexes et s’imposent d’emblée à l’acteur, sans effort de sa part. A cela, David Le Breton, professeur de sociologie au CNRS, ajoute : “*un domaine particulier des techniques du corps est le privilège de spécialistes qui cultivent leur virtuosité afin de se donner en spectacle*”⁶⁶ ce qui suppose déjà le pouvoir de la danse spectaculaire comme lieu privilégié

⁶¹ MAUSS, Marcel. « Chapitre premier. Notion de technique du corps », *Quadrige*. 2013. p. 363-372.

⁶² MAUSS, Marcel. « Chapitre II. Principes de classification des techniques du corps », *Quadrige*. 2013. p. 373-375.

⁶³ BOURDIEU, Pierre. *Le Sens pratique*. [s.l.] : Editions de minuit, 1980. 480 p.

⁶⁴ *Ibid*

⁶⁵ MARQUIÉ, Hélène. *Danse et genre : Épistémologie d’un espace de recherche*, thesis. [s.l.] : Université de Nice Sophia Antipolis, 2014. p.79

⁶⁶ BRETON, David Le. « Chapitre IV. Domaines de recherches, 1 : logiques sociales et culturelles du corps », *Que sais-je ?* 13 juin 2023, vol.11. p. 55

d'incorporation des techniques du corps, l'un de ses enjeux principaux étant de masquer l'effort.

En outre, les apprentissages corporels agissent sur le physique au sens strict (muscles, coordinations sensori motrices, etc.), mais aussi et sur l'imaginaire, qui crée les conditions de possibilité du mouvement en inscrivant des schémas moteurs dans le corps. Être incapable d'imaginer un mouvement, c'est être incapable de le faire physiquement. La danse, en jouant sur les différentes énergies, le rapport à l'espace et le développement de la force musculaire pour réaliser des mouvements techniques, peut donc être considérée comme lieu d'apprentissage corporel privilégié. Mais comment lier cette analyse au genre?

Muriel Darmon parle "*d'incorporation de genre*", "à la fois comme *transformation physique des corps*" et comme "*acquisition des habitus sexués*", au cours de la socialisation primaire et familiale. Selon elle, l'intériorisation des comportements sexués est plus forte à ce moment-là, car elle est silencieuse, donc plus apte à s'imposer comme naturelle, évidente, jusqu'à se faire oublier. En fonction de leurs activités, garçons et filles acquièrent des "dispositions sexuées", c'est-à-dire des "*manières durables d'agir, de penser et de percevoir, socialement codées comme féminines ou masculines et attendues d'un sexe plus que de l'autre.*"⁶⁷ Elle ajoute : "*la non conscience du processus de socialisation tient avant tout à sa dimension corporelle*". La socialisation est une "incorporation", ou une "somatisation" des structures du monde social. "*les injonctions sociales les plus sérieuses s'adressent non à l'intellect mais au corps*", autrement dit, "*Nous apprenons par corps*"⁶⁸. La socialisation genrée est incorporation en cela qu'elle fabrique les corps de manière différenciée. Les travaux de Pierre Bourdieu nous apprennent aussi que dès lors qu'il y a "fabrication" de corps différents, il y a aussi, de manière simultanée, fabrication d'un rapport au monde social⁶⁹.

*"L'essentiel de l'apprentissage de la masculinité et de la féminité tend à inscrire la différence entre les sexes dans les corps (à travers le vêtement notamment) sous la forme de manières de marcher, de parler, de se tenir, de porter le regard, de s'asseoir, etc."*⁷⁰

L'injonction "tiens-toi droit", très présente dans le champ de la danse, n'est pas uniquement corporelle. Elle porte en elle l'intériorisation d'un rapport au corps particulier,

⁶⁷ DARMON, Muriel. *La socialisation* Ed. 4. [s.l.] : Armand Colin, 2023.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes : éléments pour une philosophie négative*. Seuil, 1997. p168

l'importance de la présentation de soi, et l'opposition morale entre la tenue et le relâchement. Muriel Darmon nous aide à comprendre que les individus n'incorporent pas seulement du "corporel" mais également des "structure cognitives"⁷¹, des "*schèmes de perception et d'appréciation*"⁷² qui constitueront les lunettes au travers desquelles ils et elles envisageront et jugeront le monde social par la suite.

Ainsi, nous voyons déjà que la pratique de la danse dès un très jeune âge, semble être un espace très efficace d'incorporation du genre de manière différenciée. Mais comment cela s'effectue-t-il en pratique et en détails?

B. Différenciation genrée dans l'apprentissage de la danse, qui détermine une incorporation du genre différenciée

Une bipartition des mouvements

Si nous avons vu que l'apprentissage en danse classique et jazz est différencié selon le genre (garçons et filles ne pratiquant pas le même style de danse, et n'étant pas traités de la même manière pendant les cours), l'incorporation différenciée des techniques de corps est d'autant plus importante que le contenu des cours est, lui aussi, pensé de manière binaire : on ne demande pas aux filles ce qu'on demande aux garçons.

*"En classique, au sein du cours, il y a parfois un peu une ségrégation, c'est un peu fort comme mot, mais une différenciation. C'est-à-dire que les filles, elles vont faire leurs pointes au milieu. Et quand elles enlèvent les pointes, il y a les garçons qui font les sauts au milieu. Et puis ensuite, on fait un exercice de saut plus facile pour les filles. Puis on fait un exercice plus difficile pour les garçons. Enfin, plus lent pour les garçons pour qu'ils soient plus hauts. Donc il y a quand même tout ce truc qui est quand même un peu internalisé dans le déroulement du cours, etc."*⁷³

Cet extrait d'entretien met en lumière la manière dont la division genrée des rôles et des attendus s'inscrit très concrètement dans le déroulement même des cours de danse classique. L'usage du terme "ségrégation", bien que nuancé par l'entretenu lui-même, témoigne de la conscience d'un partage rigide des exercices selon le genre, naturalisé au point de sembler banal dans le quotidien de l'enseignement :

⁷¹ DARMON, Muriel. *La socialisation Ed. 4*. [s.l.] : Armand Colin, 2023.

⁷² *IBID*

⁷³ Extrait de l'entretien avec Marceau.

“Mais après aussi, moi, je pense que ça m'a aussi pas, entre guillemets, choqué. Ça me choque moins que certaines personnes parce qu'en fait, moi, je fais ça depuis que je suis tout petit. Et du coup, il y a aussi ce truc où c'est un peu internalisé.”⁷⁴

Dès lors, on assiste à un apprentissage différencié des techniques du corps, en fonction du sexe de la personne. Pour Marceau, cette différenciation est devenue normale, ce qui montre que la différenciation entre les sexes a été intériorisée.

Ainsi, les exercices que l'on demande aux garçons d'effectuer favorisent le développement de la force physique par le biais de mouvements engageant davantage de tonus musculaire ou d'impact : ils sont davantage invités à réaliser des sauts, des projections, des mouvements amples... Les filles, quant à elles, apprennent des mouvements de plus faible amplitude. La pratique de la danse -classique notamment- favorise l'acquisition de caractéristiques physiques socialement codées comme féminines (la souplesse, la grâce), mais aussi l'intériorisation de toute une gestuelle associée à la féminité, à commencer par le sourire, réservé uniquement aux filles :

“J'ai l'impression de fabriquer un truc quand je suis en classique, t'es obligé de sourire aussi. C'est drôle, hein, parce qu'en danse classique, dans les cours de classique, t'as toutes les filles qui sourient, t'as les garçons qui tirent les gueules. Ils sont genre très fiers. Ils sont pas obligés. Et les filles, elles sont là. Comme ça. Et toutes. C'est flippant, limite.”⁷⁵

En cours, elles travaillent beaucoup plus que les garçons sur les tours, le port des bras, les pointes... Elles sont moins invitées à travailler au sol, et se projettent moins dans l'espace. Or, on sait que la manière d'appréhender et d'occuper l'espace est un marqueur fondamental du genre. Pour reprendre Marcel Mauss, faute d'éducation, le corps dit “féminin” en vient à perdre la capacité d'imaginer le mouvement, donc de se projeter dans l'espace. Les exercices qu'elles doivent réaliser génèrent des *habitus* spécifiques au genre féminin : occuper l'espace de manière plus discrète, avec des mouvements moins ample. En outre, l'exercice de saut qu'elles doivent réaliser est présenté comme “plus facile” que celui que doivent réaliser les garçons, ce qui suggère à leur imaginaire qu'elles n'ont pas les qualités nécessaires pour être aussi fortes que les garçons. Cette expression suggère également que ce partage des exercices relève aussi d'une hiérarchisation implicite, où la difficulté est associée au masculin : ce que les garçons font est qualifié de plus difficile donc valorisé, tandis que ce que font les filles est implicitement présenté comme secondaire. Cela renvoie, une fois encore, à une valence différentielle des sexes : les

⁷⁴ Extrait de l'entretien avec Marceau

⁷⁵ Extrait de l'entretien avec Mado

mêmes mouvements n'ont ni la même valeur, ni la même visibilité, selon le genre de celui ou celle qui l'exécute.

Une différenciation des corps dans les vêtements

*“En classique, tu viens avec un chignon, des vêtements près du corps. Quand je peux te couper les cheveux, elle (l'enseignante) tire la gueule”*⁷⁶

Dans les cours de danse traditionnel, tels que la danse classique et jazz, la différenciation des corps entre garçons et filles s'opère d'emblée par le biais des vêtements imposés. Les vêtements que doivent porter les élèves sont adaptés selon le sexe de la personne. Les codes vestimentaires, souvent stricts et codifiés, assignent aux filles le port du justaucorps, des collants, parfois d'une jupe, et l'exigence d'un chignon. Les garçons, quant à eux, portent des collants et t-shirts moulants, mais échappent à certaines contraintes comme le chignon.

Cette différenciation des corps par le vêtement participe, elle aussi, à la construction sociale des identités de genre au sein de l'espace dansé⁷⁷, ainsi qu'à l'incorporation du genre dès le plus jeune âge : on l'a vu, P. Bourdieu disait déjà que l'apprentissage de la masculinité et de la féminité passe notamment par le vêtement⁷⁸. Les vêtements, en modulant la silhouette et en soulignant certaines parties du corps, deviennent des marqueurs visibles du genre, mais aussi des outils de discipline corporelle, notion sur laquelle nous reviendrons plus en détail plus tard. La tenue vestimentaire imposée façonne ainsi la manière dont les élèves perçoivent leur propre corps et celui des autres, dans un cadre où la conformité à la norme genrée est valorisée.

Néanmoins, cette différenciation n'est pas sans ambiguïté, notamment pour les garçons. Comme le souligne cet enquêté :

“Déjà, on mettait un collant, il fallait se maquiller pour l'examen, il y avait quand même des gants. Même si, dans le cadre académique, les filles et les garçons sont distingués, sont séparés, n'ont pas les mêmes tenues. Donc, il y a à la fois la fortification d'une division genrée entre les deux... Voilà, entre les filles et les garçons. Mais en même temps, à travers ça, ça complique quand même l'idée d'une transformation, parce que le rôle de garçon, quand on a 8-9 ans et dans un conservatoire... Déjà, j'étais le seul où on était deux ou trois et on mettait quand

⁷⁶ Extrait de l'entretien avec Mado

⁷⁷ WULFF, Helena. *Ballet across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Berg Publishers. Oxford/New York : [s.n.], 1998. p.1-140.

⁷⁸ BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes : éléments pour une philosophie négative*. Seuil, 1997. p168

même des collants, on se maquillait, ça ressemblait quand même pas. Oui, je restais un garçon, mais il y avait quand même la sensation d'une transformation. Je pense qu'on peut ressentir qu'on se transforme, on prend un autre costume, il y a d'autres règles du jeu qui s'imposent."⁷⁹

Ici, la masculinité dans le contexte de la danse classique se distingue de la masculinité "ordinaire" : le port du collant, du maquillage ou des accessoires, ouvre une "brèche" dans la rigidité des normes de genre, et permet d'expérimenter une forme de transformation identitaire. Si la différenciation vestimentaire réaffirme la division fille/garçon, elle permet aussi, paradoxalement, d'être introduits à l'exploration des frontières du genre, en invitant les élèves à "*endosser un costume*", à s'essayer à d'autres postures corporelles et à d'autres règles du jeu⁸⁰.

En somme, la différenciation vestimentaire dans les cours de danse traditionnelle fonctionne à la fois comme un dispositif de renforcement des normes des genres (surtout pour les filles) et comme un espace potentiel de jeu avec ces normes, notamment pour les garçons, qui expérimentent une masculinité "autre" que celle valorisée dans d'autres espaces sociaux (sports collectifs par exemple).

Une différenciation dans le langage et l'attribution des rôles

Au-delà de la bipartition des mouvements et de la différenciation vestimentaire, la danse classique opère une distinction genrée profonde à travers le langage utilisé et l'attribution des rôles. Le langage utilisé dans le cadre de la danse classique renvoie à une catégorisation binaire des genre. Les termes techniques, la façon de nommer les pas et les instructions pédagogiques contribuent à renforcer la séparation masculin/féminin, ce qui participe non seulement à l'incorporation genrée des mouvements et des systèmes de pensée liés à ces mouvements, mais aussi à la reproduction de la binarité de genre dans l'imaginaire des danseurs et danseuses en formation (lequel, on l'a vu, constitue les "*schèmes de perception et d'appréciation*"⁸¹ par lesquelles les individus envisageront et jugeront le monde social par la suite : à partir de la binarité, dans ce cas là.)

A travers une analyse détaillée du discours oral et écrit de la danse classique, Judith Meurant a mis en lumière la façon dont la langue structure et transmet les normes et catégories, y compris celles liées au genre.⁸² Par exemple, traditionnellement, les hommes

⁷⁹ Extrait de l'entretien avec François

⁸⁰ BOURDIEU, Pierre. *Le Sens pratique*. [s.l.] : Editions de minuit, 1980. p.69-127.

⁸¹ DARMON, Muriel. *La socialisation Ed. 4*. [s.l.] : Armand Colin, 2023.

⁸² MEURANT, Judith. « Dire et écrire le mouvement : analyse du discours oral et écrit de la danse classique à des fins didactiques ». 2021. p.53-75 et p.82-85.

doivent “guider” les femmes, à qui on demande de “suivre” les hommes.⁸³ Cette distribution des rôles se retrouve dans la narration même des pièces, où les hommes incarnent des princes actifs, tandis que les femmes sont cantonnées à des rôles de princesses, généralement plus passives. Comme pour les vêtements, cette répartition participe à l’inculcation d’un ordre genré dans l’imaginaire des jeunes, où l’initiative et la puissance du prince sont associées au masculin, la grâce et la docilité de la princesse au féminin.

Le langage, dans ce contexte, ne se limite pas à la transmission des savoirs techniques ; il participe pleinement à la formation du genre. Comme le rappellent Peter Berger et Hansfried Kellner, le langage est à la fois “*le contenu et l’instrument le plus important de la socialisation*”⁸⁴. Il véhicule des catégorisations qui, progressivement intériorisées, engagent l’individu à percevoir et à organiser le monde selon des oppositions binaires : “garçon/fille”, “actif/passif”, “courageux/docile”. Dire à un élève de se comporter comme “un grand garçon fier et courageux” ou de “danser avec grâce et légèreté comme une princesse” construit un monde où il y a des garçons et des filles, des petits et des grands, des courageux et de lâches, des fiers et des modestes, des gracieux et des grossiers, etc...

Sylvia Faure, dans son étude sur les formes de socialisation à la pratique de la danse, montre notamment comment les mécanismes langagiers et corporels se complètent⁸⁵ : “apprendre par corps” se fait toujours au moyen d’un langage, et d’un formateur qui ne reste pas silencieux - le langage intervient dans le nom des pas, des exercices, des mouvements à respecter, mais aussi dans les métaphores utilisées (“avalez tout ça” pour dire de rentrer le ventre, “fais le papillon” pour bouger les jambes de haut en bas, etc...)

En somme, la différenciation par le langage et l’attribution de rôles en danse classique produit elle aussi activement, en rendant tangible et naturelle pour les élèves, la binarité du genre. Cette dimension, souvent invisible, mérite d’être interrogée car elle participe à la reproduction des normes de genre dans l’espace artistique et au-delà.

⁸³ CLAIRE. *Le vocabulaire des danses dégenrées*. 2023.

⁸⁴ BERGER, Peter et Thomas LUCKMANN. « III. La société comme réalité subjective », *Sociologia*. 1 septembre 2022, vol.3. p. 213-285.

⁸⁵ FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : [s.n.], 2000. p.101-132.

C. Focus : apprentissage de la féminité et de la masculinité en danse classique

In fine, les cours de danse classique et jazz participent à la construction de deux corps différenciés : un corps féminin, et un corps masculin.

Construction du corps féminin en danse classique

Comme l'a montré Audrey Roorda⁸⁶, l'un des premiers éléments que la danse classique incorpore dans les corps féminins est le maintien du corps. Parmi les entretenues, beaucoup témoignent du rôle joué par les parents dans le choix de commencer la danse. Souvent, un même motif : *"je bougeais partout"*⁸⁷. La danse classique est connue pour être un art de la retenue. Dans les studios de danse, l'énergie des enfants doit être canalisée : l'injonction à *"se tenir droit"*, *"rentrer son ventre"*, *"rentrer ses fesses"*, *"lever la tête"*, est répétée plusieurs fois par jour.

Le contrôle corporel ne se limite pas aux mouvements : il s'étend aussi, comme on l'a vu, à l'apparence des danseurs et danseuses. Les filles doivent se soumettre à un code vestimentaire rigoureux : les cheveux longs, attachés en chignon tiré qui ne laisse s'échapper aucune mèche, un justaucorps moult qui laisse deviner les formes des corps, des collants chairs... Aucun détail ne doit perturber la silhouette lisse et rectiligne. Dans cet environnement, le corps est façonné pour correspondre à un idéal de discrétion, de contrôle et d'effacement dans un groupe homogène et uniforme.

Au-delà de l'apprentissage de mouvements et de l'esthétique, la danse classique apprend aussi aux petites filles à plaire, à séduire, dimension centrale dans la performance du genre féminin. La danse classique permet donc aux petites filles *"d'apprendre à se comporter comme des filles"*⁸⁸ : pour les spectacles de danse, on apprend à se maquiller, se coiffer, s'apprêter. En bref, on intègre le savoir de la *"parure féminine"* par excellence. Cet apprentissage prend la forme d'un rituel, puisque répétée à chaque représentation.

"La danse classique, tu es tout le temps en train de t'étirer, tu es tout le temps en train de faire des étirements actifs, ce qui fait que tes muscles sont tout le temps comme ça. Et limite la congestion, ça existe très peu. Du coup, ce qui fait que tes muscles et ton

⁸⁶ ROORDA, Audrey. *Le rapport au corps en danse classique*. Sciences Po Lille, 2021. p.34.

⁸⁷ Extrait de l'entretien avec Mado

⁸⁸ VALENTIN Virginie, « L'acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique », *Terrain*, 2000, n° 35, p. 100.

corps s'allongent. Et c'est normal. Ça construit le corps comme ça. Surtout si tu fais depuis que tu es toute petite”⁸⁹

L'acquisition d'un *hexis* corporel spécifique - posture, gestes, maintien du corps - s'impose comme un des objectifs centraux de la pratique : il s'agit implicitement de former, littéralement, un corps qui maîtrise les “*parades de genre*”⁹⁰ de manière ritualisée. Par la pratique et les sessions d'étirements répétés - au début et à la fin de la séance de manière systématique - le corps s'étire, “*s'allonge*” mécaniquement. En ce sens, il se construit progressivement pour in fine correspondre à un modèle prédéfini - la féminité, comme valorisée dans les cercles bourgeois.

L'incorporation du genre féminin est favorisée, entre autres, par la transmission via une figure féminine valorisée : l'enseignante, avec qui les élèves peuvent entretenir une relation très affective car elle s'érige comme un modèle à suivre (littéralement), qui renforce l'adhésion au modèle de féminité qu'elle incarne. L'entre-soi féminin du studio de danse contribue à la consolidation de ces normes, dans un environnement où la conformité au groupe et l'imitation du modèle sont valorisées.

Construction du corps masculin en danse classique

*“Pour moi, le genre, c'était pas vraiment une question. Et du coup, quand je suis arrivée à la danse, c'est qu'on m'a un peu demandé ce truc de genre, etc. De venir se renforcer... Enfin, de venir, du coup, d'incarner un personnage masculin. Et bah, par exemple, là, quand j'ai fait ma variation, il y a une fille qui est très gentille. Mais qui m'a dit “c'est super ce que tu fais. Techniquement, c'est bien. Mais il faut que tu aies une allure plus princière. Tu vois ?” Ce qui, en soi, c'est bien. Mais ça veut dire, du coup, bah, voilà, il faut que je montre, il faut que je sois fier, etc. Parce que je suis un homme, du coup, hop, il faut que je prenne l'espace, etc. Ce qu'en fait, bah, pas forcément. Et du coup, il y a ce truc où, oui, forcément, on me disait de me muscler, on me disait de prendre en assurance, de grandir, etc. Et du coup, il y a tout ce truc où... Forcément, c'est un peu internalisé. Et du coup, quand je rentre dans la danse classique, bah, il y a ce truc où je sens que j'ai un peu l'impression de devoir jouer ce rôle.”*⁹¹

Dans un milieu majoritairement féminin, les garçons ne sont pas libérés de normes de genre. Au contraire, leur présence dans un milieu connoté comme féminin renforce la pression ressentie à correspondre aux caractéristiques socialement codées comme masculines. Dans la danse classique, la masculinité s'incarne dans un idéal viril : celui du

⁸⁹ Extrait de l'entretien avec Mado

⁹⁰ GOFFMAN, Erving. « Le déploiement du genre », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*. 1 mars 2004 n° 42. p. 109-128.

⁹¹ Extrait de l'entretien avec Marceau

porteur, du prince, de la figure protectrice - qui oriente aussi bien les attendus techniques que l'attitude. Marceau raconte par exemple son expérience en tant que garçon en danse classique, et l'effort qu'il doit réaliser pour correspondre à cet idéal viril : *“on va apprendre des pas, on va les répéter, les répéter, les répéter, on va les faire exactement, on va se muscler, parce que les garçons doivent se muscler.”*⁹² Ici, l'emploi du verbe “devoir” signale la force de l'injonction, naturalisée dans la pédagogie comme une évidence, une norme en somme. La répétition rappelle le processus d'incorporation des normes.

En outre, cette pression n'est pas seulement physique, elle est aussi esthétique et narrative. Etre un garçon en danse classique, c'est aussi incarner un rôle : celui du masculin hétérosexuel, fort, sûr de lui. Marceau évoque ainsi une remarque reçue lors d'une représentation : *“C'est super ce que tu fais, techniquement, c'est bien. Mais il faut que tu aies une allure plus princière.”* Cette demande d'allure princière est assez révélatrice : il ne s'agit pas simplement d'exécuter correctement une variation, mais aussi de performer une masculinité codée. Pour Marceau, cet apprentissage prend la forme d'une pression à *“jouer un rôle”*, expression qui renvoie à la notion de performance du genre développée par Butler.⁹³ *“Forcément, c'est un peu internalisé.[...] J'ai eu peu l'impression de devoir jouer ce rôle.”* Ce “rôle” masculin attendu agit comme une matrice disciplinaire : il modèle l'apparence, les attitudes, les affects. *“Ça veut dire, du coup, bah, voilà, il faut que je sois fier, etc. Parce que je suis un homme, du coup, hop, il faut que je prenne l'espace, etc. Et du coup, forcément, on me disait de me muscler, on me disait de prendre en assurance, de grandir, etc.”*

Cependant, cette injonction au rôle masculin assumé rentre parfois en tension avec la sensibilité personnelle du danseur, ce qui rend l'incorporation des normes plus difficiles. Lorsque je lui demande si comment il vivait ces injonctions, Marceau me répond :

*“J'avais une danse trop féminine, parce que j'ai tendance à être très expressif dans mon haut du corps, parce que j'aime bien, en fait. [...] Je regarde les danseuses classiques, et je me dis que c'est ultra intéressant. Alors que les mecs qui sont derrière, qui font les portés et tout, qui foutent rien, c'est super. Alors que je trouve qu'il y a des choses dans les bras, dans les expressivité du haut du corps, etc. qui sont super intéressantes chez les filles.”*⁹⁴

Ce goût pour l'expressivité gestuelle, qu'il observe et admire chez les danseuses, entre en contradiction avec ce qu'on attend de lui. Le corps masculin est ainsi contraint

⁹² Extrait de l'entretien avec Marceau

⁹³ BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte. [s.l.] : [s.n.], 1990. 294 p.

⁹⁴ Extrait de l'entretien avec Marceau

d'évacuer certaines formes de techniques du corps, considérées comme féminines, donc déviantes par rapport à ce qui est demandé aux garçons. Enfin, la danse classique agit comme un espace de révélation et de renforcement du genre. Comme le souligne Marceau : *“Le genre, c'était pas vraiment une question pour moi. Et c'est quand je suis arrivé à la danse qu'on m'a demandé ce truc de genre.”* Autrement dit, c'est par l'entrée dans la danse classique que l'exigence d'une posture genrée s'est rendue visible, tangible, parfois pesante.

Il faut néanmoins noter ici, comme nous l'avons suggéré plus tôt, qu'il ne s'agit pas ici de l'apprentissage d'une masculinité hégémonique, entendue par R.W Connell comme la *“forme culturellement idéalisée du caractère masculin qui met l'accent sur les liens existant entre la masculinité et la rudesse, l'esprit de compétition, la subordination des femmes et la marginalisation des homosexuels.”*⁹⁵ La masculinité apprise dans le cadre de la danse classique s'apparente davantage à une forme de masculinité subordonnée. Celle-ci participe néanmoins à reproduire l'ordre établi dans la manière dont les hommes sont présentés sur scène dans une position supérieure hiérarchiquement vis-à-vis des femmes.

Typologie des masculinités selon Raewyn Connell

Dans son ouvrage *Masculinities* paru en 1996, Raewyn Connell propose une typologie des masculinités composée d'au moins quatre figures. Cette typologie permet de mettre en lumière la hiérarchie des rapports de pouvoir entre les hommes et les femmes, mais aussi entre les hommes entre eux.

- ❖ ⁹⁶Au sommet de cette hiérarchie, elle évoque la notion de **masculinité hégémonique**, définit comme *“La forme culturellement idéalisée du caractère masculin, qui met l'accent sur les liens existant entre la masculinité et la rudesse, l'esprit de compétition, la subordination des femmes et la marginalisation des homosexuels.”* ou *“La configuration des pratiques de genre qui incarne la solution socialement acceptée au problème de la légitimité du patriarcat, et qui garantit (ou qui est utilisée pour garantir) la position dominante des hommes et la subordination des femmes.”* La masculinité hégémonique est donc l'expression même du pouvoir exercé par les hommes sur les femmes - et sur d'autres hommes, considéré.e.s comme inférieur.e.s du point de vue de leurs attributs de genre. Cette masculinité dominante repose souvent sur d'autres formes de pouvoir - pouvoir économique, culturel, symbolique - et incarne une norme implicite qui structure les relations de genre dans l'ensemble de la société.

A côté de cette figure centrale, Connell distingue d'autres formes de masculinité :

⁹⁵ CONNELL, R. W. *Masculinities*. Cambridge : Polity Press, 1996. p.77.

⁹⁶ VUATTOUX, Arthur. « Penser les masculinités », *Les Cahiers Dynamiques*. 2013, vol.58 n° 1. p. 84-88.

- ❖ La **masculinité complice**, portée par ceux qui ne dominent pas directement - du fait de leur moindre capital culturel, social et économique- mais participent à reproduire l'ordre établi, parfois même contre leurs propres intérêts.
- ❖ La **masculinité subordonnée**, attribuée à ceux dont les comportements - ou les corps - sont perçus comme trop éloignés de l'idéal viril (comme les hommes dits « efféminés », ou plus globalement ceux qui n'incarnent pas les valeurs de la masculinité hégémonique)
- ❖ La **masculinité marginalisée**, qui désigne les hommes exclus, socialement privés du pouvoir dominant pour des raisons sociales ou structurelles (précarité, handicap, origine sociale ou ethnique, etc.), même s'ils peuvent partager certaines caractéristiques de genre valorisées.

La danse classique fonctionne donc comme un puissant dispositif de socialisation genrée : elle façonne les corps -féminins et masculins- non seulement dans leurs attitudes, mais aussi dans leurs affects et leurs modes de présentation. Ainsi, la pédagogie de la danse reproduit et naturalise les stéréotypes de genre : il s'agit d'un outil très performant pour l'incorporation des normes de genre. Sa pratique dès l'enfance apprend aux individus à performer le genre, en complémentarité avec les autres instances de socialisation primaire (pairs, école, famille), ce qui renforce l'acquisition d'un *habitus* genré, autant pour les filles que pour les garçons. Cet apprentissage est d'autant plus réussi que la danse exige la répétition des mouvements, jusqu'à ce qu'ils soient complètement inscrits dans le corps et que les individus puissent le reproduire en dissimulant l'effort demandé.

D. Le rejet de toutes les autres formes de corporéité dans les modèles de danse traditionnels

Il est important de noter également que ces formes de féminité et de masculinité apprises au sein de la danse classique renvoient à un idéal de corps blanc, hétérosexuel. Ainsi, toutes les autres formes de féminité ou de masculinité sont réprimées. Polpi, danseur trans-masculin brésilien, témoigne par exemple du choix qu'il a fait d'arrêter la danse classique très jeune, car la pression ressentie au sein de la salle de classe à correspondre à une figure féminine très précise était trop grande, et vécue comme violente :

*“Quand j'étais enfant, je détestais la danse de toutes mes forces. Parce que je me souviens très bien des filles qui faisaient de la danse à l'école, qui étaient très féminines. Et moi, c'était avant ma transition. Du coup, j'étais dans le sport. J'étais dans des choses plus masculines, pas du tout dans cette corporalité délicate. Tout ce qui était de cet ordre-là, ça ne me... J'aimais pas du tout.”*⁹⁷

⁹⁷ Extrait de l'entretien avec Polpi

Cet extrait d'entretien met en lumière un autre aspect dans la danse classique : son enracinement dans des normes non seulement genrées, mais aussi blanches (aspect dont il ne parle pas directement ici, mais qui est important de rappeler) et hétéronormées. L'idéal corporel diffusé renvoie à celui d'un corps blanc, cisgenre, hétérosexuel, qui exclut activement toutes les autres formes d'expression de genre ou d'identité. Le rejet qu'il exprime à l'égard de la danse classique ne relève pas d'un simple désintérêt, mais l'expression d'une incompatibilité profonde entre son identité et les attentes projetées par la pratique.

“T'as associé la danse à quelque chose de délicat et de très féminin ?

Oui, de gracieux, de tous ces trucs qu'on me demandait d'être et que je ne voulais pas être. Pour moi, c'est très compliqué d'aller dans un cours de danse traditionnel, de classique ou de jazz où on va s'échauffer et après on va reproduire des séquences. Je panique, je ne peux pas en fait. Je ne peux pas me mettre dans un moule comme ça. Ça ne marche pas du tout.”⁹⁸

La danse, ici, fonctionne comme un appareil normatif qui valide certains corps et en rejette d'autres. Le rejet qu'exprime Polpi pointe une violence symbolique, au sens bourdieusien : la danse entretient un mécanisme d'exclusion qui agit sans violence physique, mais à travers la répétition de normes implicites, qui rendent invisibles ou illégitimes les identités déviantes de l'ordre dominant. Son discours montre que la danse peut être pour certains corps un lieu d'oppression et non d'expression. Ce que Polpi rejette n'est pas la danse en soi, puisqu'il en fera plus tard son métier, mais la manière dont elle est normativement construite et imposée.

La danse apparaît donc comme un réseau de socialisation genrée privilégiée, de par son travail sur le corps, les attitudes, affects et les modes de présentation. Sa pratique, qui plus est advient pour l'ensemble des enquêtés lors de la socialisation primaire, facilite l'incorporation du genre et la naturalisation de la différence sexuée dès un très jeune âge. Ne pas réussir à correspondre à cet idéal corporel constitue une véritable menace pour les danseurs et danseuses qui font de la danse un rêve, voire une vocation. Cet aspect de la danse - perçue comme une vocation - renforce de fait sa capacité à incorporer le genre dans le corps des danseurs, notamment par une logique de disciplinarisation insidieuse.

⁹⁸Extrait de l'entretien avec Polpi

Chapitre 3 - Le corps discipliné : normes esthétiques et violences pédagogiques

Cette construction du corps genré, enfermé dans des définitions très fermées de ce que doivent être filles et garçons, est d'autant plus forte en danse qu'il s'agit d'un travail quotidien sur le corps, matériau de travail du danseur ou de la danseuse. En effet, les études sur le concept de socialisation démontrent que toute socialisation passe par un système de sanctions, positives ou négatives⁹⁹. En danse, la nature des sanctions subies par les individus qui sortent des normes attendues sont d'autant plus fortes qu'elles sont vécues directement dans le corps, de manière explicitement ou implicitement violente. Si cette situation n'est pas spécifique au champ de la danse, cette dernière s'inscrit tout de même dans la pensée foucauldienne d'un contrôle de la corporéité par la discipline, la surveillance (A) associée parfois à une violence directe sur les corps (B) qui imposent aux jeunes danseurs – et danseuses surtout – à correspondre à un “corps de danseuse” (C) très spécifique, correspondant au corps attendu de la femme dans un contexte de domination masculine. Ce corps projeté, en réalité presque impossible à atteindre pour les jeunes filles en formation, donne lieu à des comportements à risque chez les danseuses (D).

L'ensemble de ces logiques de disciplinarisation des corps renforce l'incorporation de normes genrées rendue possible par la danse. Ainsi, ce chapitre vise à poser les bases du travail de disciplinarisation des corps de manière genrée que permet la danse : comment l'espace de la danse classique et jazz peut-il constituer un lieu de socialisation genrée privilégié, et vécu comme violent par les jeunes filles en formation ? Quelles sont les conséquences d'un tel apprentissage sur le parcours des danseurs et danseuses, qui les poussent à se tourner *a posteriori* vers la danse contemporaine ?

A. Surveillance et contrôle des corps en danse classique et jazz

En danse classique et jazz, l'apprentissage des techniques de corps s'inscrit dans un processus plus profond de discipline et de surveillance, au sens de Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et punir*¹⁰⁰ : une forme de pouvoir diffus, qui modèle les gestes, les postures, mais aussi les manières de penser et de se percevoir. Le corps, pour être performant, doit aussi être docile, entendu comme “soumis et utile” grâce au travail de la discipline. Pour M.Foucault, un corps docile est un corps que l'on peut “*assujettir, utiliser,*

⁹⁹ DARMON, Muriel. « Socialisation : Petite histoire d'un manuel », *Idées économiques et sociales*. 6 mars 2018, vol.191 n° 1.

¹⁰⁰ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. [s.l.] : Gallimard, 2014.

*transformer et perfectionner*¹⁰¹ au moyen de techniques précises : surveillance, exercices, classements, notations, examens etc. Comme dans son analyse, les corps dansant doivent être conformes à une série de normes esthétiques et comportementales genrées, intériorisées au cours de la pratique. M. Foucault considère la discipline comme un mode d'exercice du pouvoir, visant à produire l'efficacité et la docilité des acteurs à travers un souci de l'organisation de la corporéité. Ces formules de domination traversent les institutions au-delà des instances officielles de l'Etat, dont l'institution de la danse : Anne Dryburgh a déjà démontré que la théorie des techniques du pouvoir développée par Michel Foucault s'inscrit pleinement dans l'analyse de la surveillance en danse classique¹⁰². En effet, dans le champ de la danse, on retrouve de nombreuses contraintes sur les mouvements, et plus précisément l'épaisseur du corps, dont parle Foucault : contrôle des corps à travers le contrôle de l'emploi du temps, de la nutrition, des mouvements exécutés.

Comme le souligne Pierre-Emmanuel Sorignet¹⁰³, des dispositifs tels que les pesées mensuelles, l'évaluation régulière de la masse grasse, ou encore la mesure des mensurations plusieurs fois par an viennent matérialiser cette obsession du contrôle corporel. Les examens de fin d'année, qui intègrent eux aussi une évaluation du physique, renforcent cette logique. Ces pratiques contribuent à objectiver le corps des enfants et des adolescents, en leur faisant prendre conscience du décalage entre leur corps tel qu'ils le vivent subjectivement et le "corps légitime" attendu par l'institution.

L'apprentissage de la danse classique et moderne jazz passe majoritairement par le contrôle visuel : les danseurs et danseuses apprennent en se regardant eux-même, et entre eux. Ainsi, la discipline dont les danseurs et danseuses doivent faire preuve passe par des mécanismes constants de surveillance externes (enseignants, pairs), mais aussi, et surtout, d'auto-surveillance. La présence et l'usage du miroir occupe une place centrale dans cette dynamique de surveillance et de contrôle des corps. En effet, ce dernier peut être considéré comme un outil servant ce que Foucault appelait le panoptisme : un dispositif qui pousse les individus à se contrôler eux-mêmes continuellement, comme s'ils étaient sans cesse contrôlés.

¹⁰¹ FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. [s.l.] : Gallimard, 2014.

¹⁰² DRYBURGH, Anne. *Le poids de la surveillance : les conséquences de la surveillance en danse sur la santé physique et psychologique telles que perçues par les danseuses classiques*. Université du Québec à Montréal, 2008. p. 23.

¹⁰³ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés*. 2004, vol.12 n° 2. p. 33-53.

“Je ressens une pression. Il y a des moments où oui et des moments où non. Les moments où je la ressens c'est quand je me retrouve dans les cours de classique où ils parlent beaucoup d'anatomie, de tout ça. Et c'est surtout quand tu dances en face du miroir. Voilà. Tu sais, tu bouges le miroir, tu te dis que c'est bizarre mon corps. Il y a des miroirs dans toutes les salles, sauf qu'il n'y a qu'en classique qu'on met des miroirs. [...] Le body checking. Tout le temps. 100%.”¹⁰⁴

La spécificité de la danse classique, comme le souligne Mado, est d’ancrer cette pratique du contrôle dans un espace pédagogique ritualisé : le cours de danse plusieurs fois par semaine, où le miroir est toujours présenté comme un outil pour s’auto-corriger. Ce “*body checking*” permanent – c’est-à-dire l’auto-surveillance de son apparence physique (son poids, sa taille, sa silhouette...) de manière constante et répétitive – participe à la construction d’un rapport anxieux au corps : ce dernier étant sans cesse regardé, évalué, comparé, corrigé à travers le miroir. En 2011, les chercheurs et chercheuses américains Sady Radell, Daniel Adame, Steven Cole et Nicole Blumenkohl ont mené une enquête visant à comprendre l’effet de l’utilisation du miroir sur l’image corporelle et la performance, chez les étudiants en ballet au niveau universitaire¹⁰⁵. L’étude menée conclut, entre autres, que la présence du miroir peut entraîner des problèmes d’estime de soi pour les jeunes filles, à cause de l’attention constante et excessive sur le corps des danseurs et danseuses en formation.

“Dans le miroir, ce n'est pas que ton propre regard qui t'est renvoyé, c'est le regard des autres. Et ça peut être très très violent dans un cours de danse.”¹⁰⁶

Le miroir implique non seulement une logique d’auto-surveillance et d’évaluation vis-à-vis de l’idéal corporel à atteindre, mais aussi une comparaison constante entre élèves, qui peut, parfois, donner lieu à des violences physiques exercées entre pairs.

B. Un espace qui favorise les violences verbales et physiques (entre pairs, et par les professeurs)

La discipline à acquérir dans le cadre de la danse classique et jazz se déroule dans un environnement hautement normé, où la pression à la conformité et à la performance ouvre la voie à différentes formes de violences, tant verbales que physiques, exercées par

¹⁰⁴ Extrait de l’entretien avec Mado.

¹⁰⁵ RADELL, Sally A., Daniel D. ADAME, Steven P. COLE, et al. « The impact of mirrors on body image and performance in high and low performing female ballet students », *Journal of Dance Medicine & Science: Official Publication of the International Association for Dance Medicine & Science*. septembre 2011, vol.15 n° 3. p. 108-115.

¹⁰⁶ Extrait de l’entretien avec Chinatsu

les professeurs comme entre pairs. Cette violence vient renforcer la disciplinarisation des corps, et avec elle, l'incorporation du genre.

Le discours dans l'enseignement : entre guidage et violence symbolique

“Moi, ma prof de danse elle me répétait tout le temps que mes fesses étaient trop grosses, devant tout le monde, et elle me les touchait pour que je les rentre. Mais je percevais vraiment ça comme quelque chose de normal, enfin c'était habituel et on en rigolait parfois. Mais c'est vrai que ce truc est resté, et que j'ai eu du mal à m'en défaire”¹⁰⁷

Le discours des professeurs de danse occupe une place centrale dans la formation des élèves. Wilfride Piollet et Nadège Tardieu ont identifié plusieurs fonctions du discours de l'enseignant de danse, et leur poids dans l'incorporation des techniques de danse dans le corps¹⁰⁸. D'une part, le discours guide le danseur ou la danseuse dans la perception qu'il ou elle doit avoir de son corps lorsqu'il danse. D'autre part, il peut aussi être accompagné de gestes : toucher ou montrer une partie du corps des élèves, en orientant le regard de ce dernier ainsi que celui des danseurs et danseuses autour, pour préciser le mouvement exact qui doit être exécuté et la sensation rattachée à ce mouvement. Comme l'a montré S. Faure, cette parole peut devenir un objet subtil de violence symbolique, qui impose des standards inatteignables et renforce la pression à la conformité corporelle¹⁰⁹. Les sanctions verbales, les remarques sur le corps ou la posture, et les injonctions répétées (rentre le ventre, rentre ses fesses, se tenir droite, lever la jambe plus haut...) participent à l'incorporation d'un idéal corporel souvent inaccessible, ce qui influe négativement, longtemps sur l'image que les élèves ont de leur propre corps (*“Mais c'est vrai que ce truc est resté, et que j'ai eu du mal à m'en défaire”*.)

La légitimation de la violence physique

“Moi, je ne dis pas que c'est violent. Bon, j'ai eu de la violence. Par exemple, tu dois tenir les jambes là, plus haut, plus haut. Une prof, elle utilisait un briquet pour qu'on ne baisse pas les jambes. On a appris comme ça quoi, il n'y avait pas d'autre méthode. Donc c'était normal pour nous. Ça n'existait pas autre chose.”¹¹⁰

¹⁰⁷ Extrait de l'entretien avec Mado

¹⁰⁸ TARDIEU, Nadège et Wilfride PIOLLET. « Transformer pour former le corps des danseurs : entraîner en danse ». 2008. p. 261.

¹⁰⁹ FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris : [s.n.], 2000. 279 p.

¹¹⁰ Extrait de l'entretien avec Chinatsu

Dans le champ de la danse, la violence physique se manifeste par des contraintes directes sur le corps : corrections manuelles -parfois sur des zones intimes et de manière non consenties- postures forcées, blessures répétées et non prises en compte par les professeurs. P.E. Sorignet montre que cette violence est souvent perçue comme légitime, non pas parce qu'elle est encadrée par des règles explicites (ce n'est presque jamais le cas), mais parce qu'elle est intégrée à la culture de la danse, où la souffrance et le dépassement de soi font partie de la vocation¹¹¹. Dans ses travaux de recherches, il montre notamment que le flou institutionnel et la valorisation de la "passion" contribuent à banaliser ces pratiques, qui seraient beaucoup moins tolérées dans d'autres contextes éducatifs : dans cet extrait, l'enquêtée continue à dire que des pratiques telles que la menace avec du feu étaient "*normales*", ce qui montre qu'elle a banalisé une violence qui serait inacceptable dans d'autres pratiques.

Compétition, pression et violence entre pairs

*"Mais je sais qu'en classique, par exemple, j'ai des échos de compétition, de concours où les gens, ils vont s'attaquer. Ils vont se couper les collants. Ils vont se couper les justaucorps. Ils vont se voler des affaires. Ils vont se cacher des trucs pour mettre l'autre dans une situation fragile."*¹¹²

La compétition exacerbée entre élèves alimente également des formes de violence psychologique et physique. Deux enquêtés témoignent de comportements agressifs : vol d'affaires, sabotage de costumes, exclusion, blessures volontaires.

*"Je fais plus de classique. Quand je regarde, je me dis...Ah, c'est beau. C'est beau à voir. Mais je sais qu'à l'intérieur, c'est dégueulasse. C'est horrible. Il y a des jalousies. Quand tu as un petit rôle, les autres, elles sont jalouses. Donc, te mettent du verre cassé dans les pointes. Quand je suis venue en France, quand je suis arrivée dans un nouveau groupe.... Il y avait plein de barres, pendant l'échauffement tu sais. Moi, j'arrive. Premier jour, je me pose. Je m'installe. Et il y a un mec qui dit... "Dégage. C'est ma place." Donc, je me déplace. Et une autre fille, elle dit... "C'est ma place, là. Bouge-toi." Comme ça. Donc, du coup, j'étais au coin. Mais vraiment, c'est... C'est pas humain. Il y a des hiérarchies entre les gens. C'est horrible. C'est horrible. Je détestais. Je détestais. Mais tu dois regarder le monde comme ça. Si tu veux réussir, il faut rentrer dedans. Mais c'est aussi, je pense, très lié à la danse classique. C'est classique. Et du coup, c'est très dans les règles. Très normé. Tu dois être comme ça, comme ça, comme ça."*¹¹³

¹¹¹ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Norme professionnelle et légitimité de la violence:Le cas des danseurs », *Déviance et Société*. 11 juin 2014, vol.38 n° 2. p. 227-250.

¹¹² Extrait de l'entretien avec Marceau

¹¹³ Extrait de l'entretien avec Chinatsu

L'espace de danse classique et jazz est vécu par l'ensemble des enquêtées comme un lieu où l'apprentissage artistique devient très rapidement un espace propice à la violence, où la discipline, la compétition et la quête de perfection conduisent à des formes de maltraitance normalisées. Ces violences sont renforcées notamment par le système de surveillance et de disciplinarisation des corps accrue, qui alimentent une pression à correspondre à un idéal corporel parfois inatteignable : le "corps de danseuse".

C. L'idéal du « corps de danseuse » : un modèle prescriptif souvent inatteignable et source de mal-être.

Héritier de l'histoire de la danse, le "corps de la danseuse" hante les imaginaires du XXI^e siècle. Fabriqué sous l'influence du regard de l'Autre, en réponse – consciente ou non – aux injonctions émanant d'une norme extérieure dominante, les entretiens montrent qu'il continue de représenter un objectif à atteindre coûte que coûte pour l'ensemble des enquêtées. P.E. Sorignet a montré que ce sont surtout les corps dits féminins qui subissent la pression de se conformer à des normes esthétiques extrêmement précises dans le monde de la danse¹¹⁴. Adopter une silhouette de danseuse classique implique de répondre à des critères physiques précis : petite tête, poitrine discrète, hanches étroites, taille fine, jambes longues et fines, dos rectiligne, petites fesses. Ces normes, qui renvoient aux normes de féminité attendues pour les femmes occidentales, façonnent une attente implicite mais omniprésente dans les formations. Comme le dit une des enquêtées :

*"Quand t'es danseuse ou danseur classique, tu dois remplir des quotas. Tu dois être maigre, limite avoir la peau sur les os, pour dire : là, c'est vraiment une danseuse classique."*¹¹⁵

Si nous avons vu plus tôt que les jeunes filles en formation doivent apprendre des mouvements pour correspondre à ce que l'institution de la danse classique exige, ces critères physiques de l'ordre du biologique sont bien plus difficiles (voire impossibles) à atteindre.

*"Je reçois souvent des remarques par rapport à mon corps et que je ne peux pas modifier, quand même."*¹¹⁶

¹¹⁴ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés*. 2004, vol.12 n° 2. p. 33-53.

¹¹⁵ Extrait de l'entretien avec Mado

¹¹⁶ Extrait de l'entretien avec Mado

La grande difficulté, voire l'impossibilité, à atteindre cet idéal engendre une tension entre le corps rêvé et le corps réel. Cette tension, déjà présente dans la vie de beaucoup de femmes en dehors du champ de la danse, est amplifiée par le contexte de surveillance en danse. Elle produit des effets délétères sur la santé physique et psychique des danseuses. Ainsi, beaucoup témoignent d'un travail long, douloureux et parfois vain pour essayer de "corriger" un corps perçu comme défaillant :

*"Moi, j'ai pas un en dehors des hanches hyper fou. Et t'as des meufs, bah ouais, c'est trop bien, elles peuvent monter la jambe hyper haut sans que ça se bloque et tout. Elles peuvent tourner comme ça, un en dehors de pied, magnifique. Et moi, je suis là, bah, il est pas terrible ! De toute façon, je peux plus vraiment le bosser. Fallait que je sois torturée quand j'étais petite pour que ça soit bien."*¹¹⁷

*"J'ai beau les bosser (mes genoux), ça marche pas. Et ça, les profs, ils disent : fais attention à tes genoux, ça serait bien que tu renforces. Ouais, mais c'est super dur. C'est super dur."*¹¹⁸

Le problème est structurel : ce que la danse classique exige - alignement parfait, amplitudes extrêmes, finesse et grâce - ne dépend pas uniquement du travail personnel des danseuses, mais de prédispositions physiques, le plus souvent hors de portée pour la majorité des corps. L'enjeu n'est plus seulement physique, mais identitaire :

*"Parce que oui, j'aurais aimé avoir de longues jambes, être plus grande. Mais avec le corps que j'ai, j'essaie de faire le maximum."*¹¹⁹

Plusieurs enquêtés décrivent des expériences où les retours pédagogiques sont fondés non pas sur la qualité du mouvement, mais sur l'apparence corporelle :

*"On est allé voir (les jurys) pour entendre les retours. Et en fait, ce que ma pote a eu, c'est clairement pas des retours. C'était un jugement total. On dit, je te conseille de faire un peu plus de classique pour allonger tes jambes, on ne voit pas assez tes muscles. Et c'est pas du tout un retour, en fait. Ça veut pas dire comment elle danse et comment elle peut danser. C'est juste sur l'image que tu donnes."*¹²⁰

D'où cette question lancinante, qui traverse plusieurs entretiens :

*Y a ce truc de, est-ce que j'ai vraiment un corps de danseuse, tu vois ? Est-ce que j'ai un corps de danseuse ? Est-ce que ça se voit que je danse ?*¹²¹

¹¹⁷ Extrait de l'entretien avec Mado

¹¹⁸ Extrait de l'entretien avec Ael

¹¹⁹ Extrait de l'entretien avec Chinatsu

¹²⁰ Extrait de l'entretien avec Mado

¹²¹ Extrait de l'entretien avec Mado

L'expression "corps de danseuse" laisse croire qu'il n'est question que de danse, alors qu'il s'agit aussi d'une pression à correspondre au genre assigné. En effet, on l'entend comme "je dois correspondre à cet idéal corporel pour progresser en danse". La danse relevant du registre de la "vocation" ou du "rêve" pour les danseurs et danseuses en apprentissage, il est d'autant plus difficile pour elles de refuser cette injonction. Dans d'autres cas, c'est la possibilité même d'une carrière qui est niée à cause de l'apparence :

"J'ai eu droit à entendre de la part d'un professeur à une jeune danseuse "Non mais toi, tu ne seras pas une danseuse classique, tu n'es pas assez maigre." Quand la gamine a une technique de dingue, elle est magique et tout. "Tu dois maigrir, on ne voit pas ses muscles. Sinon, tu ne pourras pas." ¹²²

"Je pense à une fille qui est dans notre école, encore aujourd'hui. Elle (l'enseignante) l'a pris en entretien, et elle lui a dit "De toute façon, vu à quoi tu ressembles, tu ne seras jamais danseuse." Alors que la petite, elle avait genre 13 ans." ¹²³

Cette injonction pousse les danseuses, dès un très jeune âge, à accepter des choses qui ne sont pas directement liées à la danse, comme l'interdiction de manger des aliments gras, et de mettre en œuvre des stratégies diverses, souvent dangereuses pour leur santé, afin de correspondre à ce corps de danseuse.

D. Conséquences sur les corps : TCA etc.

Le système d'enseignement en danse, en valorisant des normes esthétiques rigides liées à un idéal unique du corps de danseuse, nourrit donc une obsession liée à l'apparence corporelle. Face à ces attentes exigeantes, de nombreux élèves, se sentant en décalage avec l'idéal attendu (et mis sous pression constante par le système de surveillance) développent un profond sentiment d'insuffisance, de culpabilité et de honte. Cette pression peut conduire certains et certaines à adopter des comportements à risque, susceptibles d'altérer gravement leur santé physique et psychique. En effet, dans les entretiens, plusieurs enquêtées ayant commencé leur parcours par la danse classique font état d'une distorsion de l'image corporelle, de comportements alimentaires à risque, d'un rapport obsessionnel à la minceur ou de souffrances physiques dues à la restriction.

"On avait une prof de jazz qui a poussé beaucoup de personnes à avoir des problèmes de TCA. Qui a fait abandonner beaucoup de personnes [...] Ils (les danseurs) ont des soucis avec leur corps. On se trouve tous trop gros. Trop gros. Mais en même temps,

¹²² Extrait de l'entretien avec Mado

¹²³ Extrait de l'entretien avec Mado

c'est affreux d'être dans le miroir tout le temps. T'as la société qui te dit machin. Et en plus, tes profs te disent la même chose, et en plus que si tu correspond pas à ça, t'arriveras jamais à réaliser ton rêve."¹²⁴

Dans une étude qualitative et quantitative portée sur un groupe de jeunes ballerines, Richard Russ et Joseph Silverman ont montré que l'injonction à la minceur dans la danse classique entraîne une tendance à percevoir son corps en surpoids malgré une maigreur évidente, ce qui pousse les jeunes danseuses à employer des méthodes pour devenir encore plus mince. Les auteurs ont remarqué des similitudes entre le rapport au corps de ces jeunes danseuses, et un groupe de jeunes filles souffrant d'anorexie¹²⁵. Il existe donc une corrélation entre la présence d'anorexie et le statut de danseur danseuse en formation, ainsi qu'un lien entre distorsion de l'image de soi et troubles du comportement alimentaire. Ces conséquences négatives sur le rapport des danseurs et danseuses à leur corps résultent entre autres de restrictions alimentaires imposées explicitement par les professeurs :

*"Tu peux pas manger ce que tu veux dans le classique. On te demande toujours "Qu'est-ce que t'es en train de manger?" On te dit : "Pas de sucré au dessert. Faut boire de l'eau au lieu de coca, etc."*¹²⁶

*"Vraiment, la prof disait des trucs... Moi, je mangeais un blanc de poulet, des pâtes, et c'est tout. Et elle me disait des trucs horribles. C'est en mode, va danser, 8h. Par contre, fais attention à ce que tu manges. Donc forcément, ça rentre dans la tête."*¹²⁷

La peur de ne pas correspondre à l'idéal du "corps de danseuse", la pression exercée par les professeurs sur le corps auquel les danseuses doivent correspondre, associée à la logique de surveillance qu'induit la présence du miroir, les poussent donc à supprimer des aliments, sauter des repas, ou compenser les écarts par un entraînement excessif.

Le fait que les cas d'anorexie concernent en majorité les jeunes filles en formation (du moins dans notre enquête) a sans doute un rapport avec une emprise sur le corps de la femme dans un système de domination masculine, qui construit *"les femmes en objet symboliques, dont l'être est un être perçu, ce qui a pour effet de les placer dans un état permanent d'insécurité corporelle ou, mieux, de dépendance symbolique"*¹²⁸. Aussi, comme le constate P.E. Sorignet, les cas d'anorexie ou de boulimie chez les danseuses

¹²⁴ Extrait de l'entretien avec Mado

¹²⁵ DRUSS Richard G., SILVERMAN Joseph A., « Body image and perfectionism of ballerinas: Comparison and contrast with anorexia nervosa », *General Hospital Psychiatry*, 1979, volume 1, n°2, pp. 115-121.

¹²⁶ Extrait de l'entretien avec Chinatsu

¹²⁷ Extrait de l'entretien avec Mado

¹²⁸ BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : SEUIL, 1998.

classiques, que l'on observe également à plusieurs reprises chez les personnes interrogées de notre enquête, a pour conséquence de placer les jeunes filles dans cet *“état permanent d'insécurité corporelle”*¹²⁹ : le corps devient une source d'angoisse, à surveiller, à corriger, à épurer. Dans un univers où le rêve de devenir danseuse professionnelle est vécu comme une vocation, cette insécurité est d'autant plus difficile à remettre en question qu'elle est perçue comme le *“prix à payer”* pour réussir. En outre, l'anorexie peut aussi être vue sous le prisme d'un travail *“d'incorporation volontariste”*¹³⁰, s'inscrivant dans un *“processus de socialisation professionnelle, encadré et entretenu par le collectif* (groupe de pairs, professeurs) *garant du respect des normes morales et corporelles en vigueur dans l'institution de formation”*¹³¹.

Ainsi, la pratique des styles de danse traditionnels (classique et jazz notamment) à un très jeune âge renforce ce système de domination masculine, où l'incorporation des normes genrées est facilitée par une logique de surveillance et de violence, associée à la notion de vocation rattachée à la pratique. L'obsession de la minceur ne relève pas seulement d'un souci esthétique, elle devient une condition tacite d'accès à la légitimité et un facteur décisif dans la reconnaissance professionnelle des jeunes filles, qui commence par la reconnaissance des professeurs.

¹²⁹ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière “corps et âme” », *Travail, genre et sociétés*. 2004, vol.12 n° 2. p.5

¹³⁰ DARMON Muriel. “Approche sociologique de l'anorexie”, Thèse de l'Université Paris V, 2001

¹³¹ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière “corps et âme” », *Travail, genre et sociétés*. 2004, vol.12 n° 2. p.5

Conclusion/transition partie 1 - 2

Le discours de la différence biologique, en s'ancrant dans la socialisation genrée initiale des individus, détermine non seulement le choix du style de danse, mais aussi les mouvements instruits et le traitement réservé aux élèves. Il détermine ainsi, par l'apprentissage différencié de la danse, la construction de corps différents, à travers un processus d'incorporation de schèmes d'action, de perception et d'évaluation. Comme l'écrit Bernard Lahire, les individus "*intériorisent des modes d'action, d'interaction, de réaction, d'appréciation, d'orientation, de perception, de catégorisation.*"¹³² qui produisent des habitudes corporelles, cognitives et affectives sexuellement différenciées.

La danse, en tant que discipline du corps, participe à ce phénomène d'incorporation de modèles de comportements et de pensée sexuellement différenciés, tout en le renforçant. Dans les styles de danse dits traditionnels (classique, jazz, modern-jazz) cette socialisation s'accompagne - et se nourrit - d'une pression constante à correspondre à des modèles de corps masculins ou féminins, qui peuvent être sinon contraignants, inaccessibles. Cette injonction permanente engendre un système de violences -implicites ou explicites - qui fragilisent les corps et les esprits et entraînent des comportements à risque.

Cependant, c'est précisément à ce moment que s'ouvre un autre espace. Si l'apprentissage de la danse contribue bien souvent à naturaliser le genre dans des corps sexués¹³³, certains danseurs et danseuses qui veulent sortir de ce schéma contraignant trouvent dans la danse contemporaine une forme de refuge, un lieu de déviation voire de libération. La partie suivante s'attachera ainsi à comprendre comment cet espace singulier permet -ou non- de remettre en question les normes de genre incorporées *a priori*.

¹³² LAHIRE, Bernard. *L'homme pluriel: Les ressorts de l'action*. Paris : Fayard/Pluriel, 2011. p.301

¹³³ BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Paris : SEUIL, 1998. 154 p.

PARTIE 2 - Libérer le corps, libérer le genre? Expérimentations et transformations dans la danse contemporaine

Après avoir posé les bases concernant la manière dont la danse est un terrain privilégié de socialisation genrée et d'incorporation de normes de genre strictes, nous pouvons désormais utiliser ces mêmes réflexions dans l'étude de la danse contemporaine.

Cette dernière, par son versant novateur, apparaît dans les différents entretiens comme une voie de "libération" pour les danseurs et danseuses qui ont rencontré la danse par des styles traditionnels, comme la danse classique et jazz. L'introduction de nouvelles techniques de corps, associées à des méthodes d'enseignement qui s'éloignent de celles qu'ils et elles ont pu rencontrer dans les autres styles de danse, permet à ces danseurs et danseuses de découvrir et de valoriser des éléments de leur personnalité ou de leur physique qui étaient autrefois perçus comme déviants, négatifs, à effacer - et de fait, à explorer la fluidité de genre.

Ainsi, cette deuxième partie, en contrepoint de la partie précédente, s'intéresse aux expériences de transformation et de questionnement liés au genre permises par des cadres pédagogiques alternatifs, des techniques corporelles singulières et des processus de création plus ouverts.

Nous analyserons donc comment ces nouvelles configurations d'apprentissage, à la fois matérielles et sensorielles (Chapitre 4) peuvent permettre l'émergence du rapport renouvelé au corps, à soi, et à son genre - parfois plus fluide, plus habité, et moins normé. (Chapitre 5). Enfin, nous étudierons comment ces questionnements permis par la pratique de la danse contemporaine influent -ou non- sur la vie personnelle des individus, en dehors des espaces de danse. (Chapitre 6)

Chapitre 4 – Reconfigurer l'apprentissage : les conditions de l'expérimentation corporelle

Afin de comprendre comment la pratique de la danse contemporaine influence le rapport au genre des danseurs et danseuses, il convient de revenir sur les conditions de l'expérimentation corporelle, donc les outils novateurs introduits par le contemporain: un environnement matériel non normatif (A), une qualité de mouvements différente (B), et un espace social dé-hiérarchisé (C)

A. Un environnement matériel non normatif : liberté vestimentaire, absence de miroir

Plusieurs chercheurs et chercheuses soulignent que la danse contemporaine participe activement à la remise en question des normes corporelles dominantes. Van Branteghem postule que les créations chorégraphiques contemporaines bousculent les critères morphologiques habituellement valorisés sur scène¹³⁴. De même, Betty Lefèvre et Magali Sizorn décrivent la scène contemporaine comme un espace de visibilité pour les *“formes anomiques, subversives, porteuses de rupture”*¹³⁵.

Cette valorisation de modèles corporels différents commence, dans la salle de danse, par la mise à distance des outils traditionnellement utilisés dans le classique ou le jazz pour créer ces normes. D'une part, l'abandon de l'obligation d'un vêtement différencié selon le genre, et d'autre part, la suppression du miroir comme instrument de contrôle et de surveillance du corps.

La liberté vestimentaire

La première nouveauté instaurée dans les cours de danse contemporaine est la liberté accordée aux danseurs et danseuses dans le choix de leurs vêtements. Cette liberté leur permet de choisir des vêtements non “conformes” à leur identité sexuelle, et par là, de transgresser les normes strictes et genrées instaurées par les styles de danse plus traditionnels. Par exemple, porter un jogging en étant danseuse, ce qui n'était pas possible dans le cadre d'autres styles de danse comme la danse classique. Dans les cours de danse contemporaine observés, les élèves portent toujours des vêtements très larges et unisexes : jogging, t-shirt ne laissant pas forcément percevoir les formes du haut du corps, etc. La notion de choix est fondamentale, car elle est gage de liberté. Elle autorise l'expression d'une féminité dégagée des contraintes du corps féminin d'autrefois, notamment la minceur.

*“En contemporain on n'a plus la pression liée au fait qu'on verra toutes nos formes avec le collant ou le justaucorps, donc c'est plus facile de venir en cours car il y a beaucoup de pression qui s'en va, du coup.”*¹³⁶

¹³⁴VAN BRANTEGHEM, Laurane. « Pratiques de résistance en danse actuelle. Husk de George Stamos et Montréal Danse », *Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales*. 1 juillet 2018 n° 10-11. p. 158

¹³⁵ LEFÈVRE, Betty et MAGALI SIZORN. « Métissages dans les productions circassiennes et chorégraphiques contemporaines », *Corps et culture*. 1 janvier 2004 Numéro 6. p. 36

¹³⁶Extrait de l'entretien avec Mado

Elle laisse aussi la possibilité de créer un ensemble esthétique, et de gommer la distinction visuelle entre le corps féminin et le corps masculin. Si filles et garçons peuvent s'habiller de la même manière, alors leur expression de genre peut se manifester librement, et davantage de corps ont la possibilité de se sentir légitimes dans la salle de danse (personnes transgenre pas exemple, pour qui porter des vêtements coïncidant avec leur identité sexuelle – une jupe pour un garçon transgenre – peut être vécu comme très violent et disqualifier leur présence au sein de la salle de danse). Ainsi, la possibilité de choisir des vêtements plus larges constitue aussi une voie de sortie pour les personnes dont le corps ne serait peut-être pas accepté dans le cadre des autres styles de danse. Laisser la possibilité aux élèves de choisir des vêtements plus larges, c'est aussi accepter que les corps dansants puissent avoir des formes. Dès lors, ce critère physique n'apparaît plus comme pouvant disqualifier le fait même de pouvoir danser.

Comment tu t'habilles toi ?

"Quand j'ai commencé avec le modern jazz, j'avais un legging noir du genre skinny et je réfléchissais pas, c'était comme ça que je venais en cours depuis mes quatre ans. Mais progressivement, en ajoutant les cours de contempo, je me suis autorisé entre guillemets à mettre des trucs plus amples, ce qui m'allait beaucoup mieux parce que j'aimais pas voir mes jambes fines dans les leggings. Au niveau de l'acceptation de ton corps etc, c'est beaucoup mieux quoi." ¹³⁷

L'acceptation de toutes les formes corporelles est une des composantes de la danse contemporaine. Contrairement au ballet classique, qui exige l'uniformité des corps, la danse contemporaine fait de l'hétérogénéité corporelle un moteur de création artistique. Les chorégraphes valorisent la singularité de chaque danseur, et invitent sur scène des corps "hors normes" (corps racisés, en surpoids, en situation de handicap, plus âgés) traditionnellement exclus du ballet classique. On peut citer par exemple l'œuvre chorégraphique "Danser ensemble" de la chorégraphe Alice Davazoglou, représentée en février 2025 au Carreau du Temple, qui laisse la place à des corps âgés, plus corpulents et surtout, en situation de handicap. ¹³⁸

La suppression du miroir

La deuxième transformation majeure apportée par les cours de danse contemporaine -fondamentale dans la redéfinition de la liberté corporelle- réside dans la suppression du miroir. Contrairement à son usage en danse classique, où il servait d'outil

¹³⁷Extrait de l'entretien avec Paul

¹³⁸ Disponible en ligne : <https://numeridanse.com/publication/danser-ensemble/>

de contrôle favorisant le processus d'incorporation du modèle stéréotypé de la danseuse classique, son absence permet ici de rompre, dans une certaine mesure, avec cette logique normative. Sa suppression permet aux danseurs et danseuses d'accepter plus facilement leur corps dans leur singularité, et surtout, de supprimer la pression due à la logique de surveillance qu'il instaurait par le regard – son propre regard ou celui des autres.

*“En contemporain, on ne met pas de miroirs. On met les rideaux. A chaque fois, les profs vont fermer les rideaux. Comme ça. C'est génial. C'est hyper important d'être connecté à son corps. Ça crée un décalage de se voir. Comme ça, au lieu de te comparer machin, tu crées à partir de ton corps et tes capacités, et en plus ça fait d'autant plus aimer ton corps et tout, parce que du coup, tu te dis au début, ah putain j'ai des formes, machin, mais en fait je suis hyper stable, je peux faire plein de trucs avec ça. Et en fait, au final c'est comme ça que tu trouves vraiment comment tu auto-slide dans ta danse et dans ton corps. Vraiment, tu aimes beaucoup plus ce que tu es après quoi. C'est hyper important quoi.”*¹³⁹

La suppression du miroir est vécue ici comme une transformation radicale du rapport au corps, au regard et au jugement d'autrui et de soi. En danse contemporaine, ne plus se voir continuellement et se comparer aux autres permet de se recentrer sur ses sensations, ses appuis, son ancrage. En somme, elle invite à se concentrer sur les capacités réelles de son corps, au-delà de l'image qu'il renvoie. Cela encourage une exploration sensible du mouvement à partir de ce que le corps est, et non ce qu'il devrait être.

Ce déplacement est fondamental dans la perspective d'une déconstruction des normes de genre : on passe d'un corps à surveiller à un corps à habiter, à aimer. Dans ce cadre, la danse devient un lieu d'expérimentation identitaire, où les singularités sont valorisées : les formes corporelles peuvent ainsi devenir les supports mêmes de la création, et être perçues comme une force par les danseurs (*“j'ai des formes, machin, mais en fait je suis hyper stable, je peux faire plein de trucs avec ça.”*) Ces deux transformations matérielles dans la salle de danse contemporaine participent à suspendre, au moins temporairement, les normes sociales, où le genre cesse d'être une performance sociale continuellement surveillée. Dès lors, la salle de danse devient un espace où la déconstruction, ou du moins la remise en question de ces normes, semble possible.

¹³⁹ Extrait de l'entretien avec Ael

B. Des exercices plus libres : improvisation, techniques somatiques, danse contact - prendre conscience de ses “archives physiques”

Au-delà d’une modification du cadre matériel des cours de danse, la danse contemporaine introduit aussi une série de nouvelles qualités de mouvements, qui permet de faire émerger un rapport différent et renouvelé à soi, à son corps et à celui des autres. La danse contemporaine propose ainsi une nouvelle corporéité dansante qui met en avant la pluralité des dimensions, fonctions et potentialités du corps, refusant toute homogénéisation ou réduction à un modèle unique. Cela, ajouté au cadre matériel moins contraignant, permet aux danseurs et danseuses d’explorer les potentialités de leur corps, et de leur genre, d’une manière plus libre.

L’improvisation, un temps d’exploration sensorielle et de libération des injonctions normatives

Le cours de danse contemporaine observé commence toujours par une méditation guidée, pendant laquelle l’enseignante propose aux élèves de se concentrer sur la respiration et ce qu’elle fait émerger comme ressentis dans le corps. *“Imagine l’air qui rentre dans ton corps, dans tes poumons, dans ton ventre, vers le sol.”*¹⁴⁰ Ce moment est important dans le processus du cours, car il permet à tous les danseurs d’avoir un point d’ancrage corporel, d’être alerte de chacune des parties de son corps et de ce que chaque mouvement induit comme sensation.

Le cours se poursuit par des exercices au sol, où l’on invite les danseurs et danseuses à prendre conscience de la place qu’ils et elles occupent dans l’espace, ainsi que du rapport entretenu avec le sol : *est-il de l’ordre de la douceur? Est-il plus conflictuel? Qu’est ce que ça te fait comme sensation, de changer d’appui au sol ?* A chaque cours, un moment est réservé à l’improvisation. On nous invite à fermer les yeux, et à activer une partie du corps après l’autre : les orteils, les chevilles, les genoux...¹⁴¹ Chacun.e est alors invité à se concentrer sur soi, sur ses sensations et ce qu’il aime faire. Contrairement au classique et au jazz, aucune qualité esthétique n’est attendue.

“On va passer de hyper fancy, hyper machin à hyper dégueulasse, quoi. Et ça, c’est vraiment à l’intérieur. Et ça, ça vient travailler des qualités de mouvements et travailler des états, quoi. [...] Faire des personnages moches et tout.[...] Ta posture de tous les jours, de pouvoir tellement la salir, quoi. C’est tellement agréable. Et en

¹⁴⁰ Extrait de notes de terrain

¹⁴¹ Ibid

*plus, c'est toi qui choisis. [...] Tu peux être hyper moche, hyper dégueulasse. Tu peux faire le chihuahua, genre, moche.”*¹⁴²

*“On te demande pas de... de faire des jolis mouvements. D'avoir un port de tête et tout, c'est... Contemporain, ça peut être hyper moche, entre guillemets. On peut te demander de faire du moche comme du beau. Et en fait, ça rend le mouvement beaucoup plus fort, parce qu'en fait, tu l'habites vraiment.”*¹⁴³

*“Va pas chercher la beauté physique, va chercher plutôt la beauté de l'interprète, de celui qui... qui crée. Tu vois, de plus créer pour quelque chose qui vient de toi et qui est beau, plutôt que de chercher du beau qui vient de toi.”*¹⁴⁴

Le moment de l'improvisation est vécu comme une véritable libération pour les enquêtés, qui peuvent, grâce à la danse, se laisser aller à une intériorité propre, qu'elle soit belle ou pas. L'association du qualificatif “moche”, utilisé pour qualifier le mouvement, avec l'idée d'un mouvement “beaucoup plus fort”, est intéressante lorsqu'on se rappelle de la place du laid dans les cours de danse pratiqués dans le passé par les enquêtés. Ici, ce dernier est pensé comme quelque chose de valorisant, qui “renforce” un mouvement. Contrairement à la danse classique et jazz, le contemporain ne définit pas *a priori* ce qui est “beau”. C'est à l'interprète de le trouver, à partir de sa propre définition.

*“L'improvisation, c'est magique, en fait. Tu t'en fous, quoi. Vraiment, tu t'en fous. C'est génial parce que, d'un seul coup, t'as plus du tout ce truc de regard, de correspondre. Mais même s'il y a des moments où ça va pas, tu cherches à faire bien, tu feras forcément pas vraiment bien. Tu cherches quelque chose, quoi. Il y a vraiment un truc de lâcher prise.”*¹⁴⁵

Ici, le “regard” de l'autre, ainsi que l'idée d'un “idéal” de corps auquel les élèves doivent “correspondre” (le “corps de danseuse” notamment) s'efface. Par ailleurs, la recherche du “bon mouvement” est quelque chose à proscrire. Au contraire, il faut réussir à “lâcher prise” pour faire bien.

Les techniques somatiques : émergence d'une corporéité réflexive

La pratique de l'improvisation est liée à l'introduction de nouvelles techniques somatiques¹⁴⁶ dans l'apprentissage de la danse contemporaine. Ces dernières, qui ne sont pas des techniques de danse mais de préparation corporelle, ont pour point commun de

¹⁴² Extrait de l'entretien avec Ael

¹⁴³ Extrait de l'entretien avec Mado

¹⁴⁴ Extrait de l'entretien avec Paul

¹⁴⁵ Extrait de l'entretien avec Mado

¹⁴⁶ Soma, du grec ‘corps vivant’ : l'utilisation de ce terme implique une conscience interne du mouvement à soi, pour soi.

mettre en avant l'exploration plutôt que la reproduction de la forme, ainsi que la prise de conscience des habitudes de corps dans les mouvements du quotidien. Par extension, elles permettent la prise de conscience de techniques de corps incorporées par les styles danses précédemment pratiqués, et donc les techniques de corps genrées.

Ael par exemple, témoigne avoir eu l'occasion de réaliser un travail "d'archives corporelles" dans le cadre de ses études en danse contemporaine, qui lui a permis de prendre conscience des différentes techniques de corps qu'elle a incorporées par le passé, dont la féminité :

*"En gros, réussir à classifier et comprendre déjà, c'est quoi tes chemins un petit peu naturels, d'où ils viennent, et par où tu es passé pour arriver à ce que tu es aujourd'hui. Parce que dans notre groupe, on a tous fait plein de choses différentes, et du coup, on a des cartes un peu différentes. L'idée, c'était un peu qu'on arrive à vraiment se répertorier à l'intérieur de nous, pour possiblement, si on veut créer un jour ou apprendre des choses, aller tirer un peu plus. Être plus conscient de la danse qu'on renvoie. [...] Conscient de tout ce qui te compose, tout ce que tu as appris, et du coup, tout ce que tu fais après. Et c'est là que du coup, il y a eu un peu l'idée du genre qui est venu. "*¹⁴⁷

En développant un "activisme perceptif"¹⁴⁸ - attention extrême accordées à des parties spécifiques du corps, par exemple "C¹⁴⁹oncentrez vous sur votre omoplate, dans quelle direction se tourne-t-elle lorsque vous rentrez en contact avec le sol?" "Quelle est la sensation ressentie lorsque vous tournez votre torse sur le sol?" - , les élèves construisent eux et elles-mêmes les savoirs et le jugement sur leur corps. Cette pédagogie critique permet aux corps de résister, dans une certaine mesure, aux diverses logiques de domination. À travers la mise en mouvement du corps avec douceur et lenteur et la valorisation du ressenti personnel des individus, plus que la représentation d'une forme idéale à laquelle correspondre. En rendant possibles et visibles d'autres corporéités, ces pédagogies alternatives viennent questionner des normes qu'on croyait naturelles. Elles dévoilent que les techniques de corps incorporées (ici, la masculinité ou la féminité associés chacun.e à des gestuelles propres) ne sont pas universelles, mais bien le produit d'un système institutionnel. Par extension, elles permettent à certain.e.s de comprendre que ce que l'école de danse classique présentait comme neutre est en réalité le fruit d'une culture du corps genré. En ce sens, ces approches nouvelles offrent la possibilité de porter

¹⁴⁷ Extrait de l'entretien avec Ael

¹⁴⁸ Ginot, Isabelle. « Douceurs somatiques », *Repères, cahier de danse*. 27 novembre 2013, vol.32 n° 2. p. 21-25.

¹⁴⁹ Extrait de notes de terrain

un regard nouveau sur un corps jusqu'alors façonné majoritairement par une pratique unique.

“Je pense que c'est une reconnexion, mais c'est aussi une ouverture. Je pense qu'il y a vraiment cet aspect-là qu'intérieurement, j'ai pas l'impression de pouvoir seulement me connecter à moi-même, que de me redécouvrir à ce moment-là,, mais c'est plus de... de t'ouvrir aussi à autre chose, parce qu'on a tous des automatismes, et donc à briser, c'est cet automatisme de penser ou de façon d'agir, et de trouver d'autres automatismes et d'essayer de les fouiller. Et quand tu retombes dans ton automatisme, il est encore changé. Il y a un vrai travail constant, en fait. C'est un travail qui est perpétuel.” ¹⁵⁰

La danse contact, une exploration sensorielle du corps qui laisse la place à des rapports plus égalitaires

Dans la continuité de l'improvisation et des techniques somatiques, la danse contact (ou *contact improvisation*) propose une reconfiguration radicale du rapport à l'apprentissage, à la technique, et à l'autre. Apparue dans les années 1970 dans le sillage de la *postmodern dance* américaine, sous l'impulsion de Steeve Paxton, cette pratique s'inscrit dans une volonté de déconstruire les normes esthétiques dominantes, mais aussi les logiques hiérarchiques de la scène chorégraphique traditionnelle. Contrairement aux styles de danse plus traditionnels, la danse contact ne valorise pas la virtuosité ni la maîtrise d'une forme attendue quelconque, mais propose une autre esthétique du mouvement, fondée sur le lâcher prise, l'écoute sensorielle et la co-construction avec les autres danseurs et danseuses. La vision n'est plus le sens principal de jugement : à la place, c'est le toucher et la proprioception¹⁵¹ qui guident le mouvement. L'interaction avec le ou la partenaire repose sur un jeu constant d'équilibre, de poids partagé, de déséquilibre accepté, lesquels supposent une attention extrême à ses propres sensation et surtout à celles de l'autre :

“Là, par exemple on faisait du contact impro, et au début t'as un peu peur parce que tu vois bien que les gens qui vont te porter, ils puissent te porter. Et vu que le contact impro c'est vachement basé sur plus des sensations, et pas du tout une question de force, bah en fait c'est pareil, c'est égalitaire. En fait je trouve des solutions quoi. Donc je peux me sentir hyper délicate si j'ai envie, comme me sentir hyper puissante. Et voilà quoi. Et du coup ça, ça a fait du bien.” ¹⁵²

¹⁵⁰ Extrait de l'entretien avec Paul

¹⁵¹ La proprioception désigne l'ensemble des sensations résultant de la perception qu'a l'homme de son propre corps, sans avoir recours à la vision.

¹⁵² Extrait de l'entretien avec Ael

A la verticalité des schémas classiques d'apprentissage de la danse (où la ou le professeur.e transmet une forme à imiter – et donc à terme à incorporer), se substitue une posture pédagogique horizontale où le savoir se construit dans l'interaction et l'écoute de l'autre.

D'une part, cela permet une revalorisation des formes corporelles auparavant marginalisées (les corps "trop gros", par exemple) et une dé-essentialisation de la force physique, comme en témoigne Ael (*"je peux me sentir hyper délicate si j'en ai envie, comme me sentir hyper puissante"*). D'autre part, celle-ci souligne un aspect essentiel de la danse contact : sa capacité à dé-hiérarchiser les corps selon un rapport de domination masculine (où l'homme porte et "guide" systématiquement la femme). Il ne s'agit pas de porter au sens traditionnel du terme (valorisant la force masculine), mais de porter avec, à travers un ajustement sensoriel mutuel. Ainsi, cette pratique déconstruit l'idée selon laquelle certaines actions (le porté) seraient réservées exclusivement aux hommes.

*"On avait plein de trucs où juste on connectait les bassins, les poids, on dansait, les yeux fermés, beaucoup de trucs de confiance et tout. Et au bout d'un moment, il y avait aussi ce truc de... On danse, on se fait kiffer, on apprend des mouvements. OK, mais c'est que des outils. Après, quand il faut danser, il faut danser, il faut juste s'amuser. Et on n'essaie pas de produire, on essaie juste de ne pas danser. Et du coup, c'était tellement agréable. On se faisait juste kiffer. C'était vraiment un truc aussi, se détacher de ce qu'on va produire, mais vraiment être dans le ressenti, danser pour se faire kiffer, mais avec d'autres gens. C'était trop bien."*¹⁵³

Cet autre extrait d'entretien met en lumière une facette essentielle de la danse contact : sa capacité à recentrer l'expérience de la danse sur le plaisir du mouvement, détachée de toute logique de performance. Il décrit une expérience où la technique n'est qu'un simple "outil", et où le but recherché n'est plus de "produire" un résultat corporel à montrer mais de "se faire kiffer".

Enfin, en laissant les règles émerger par la pratique elle-même, sans imposition extérieure, la danse contact propose un modèle pédagogique où la transmission est horizontale (entre danseurs et danseuses), de l'ordre de la co-construction du savoir, souvent prolongée par des temps de discussion à la fin de l'atelier.

L'ensemble de ces nouvelles techniques de danse, introduites de manière presque systématique dans les cours de danse contemporaine, permet de mettre en évidence le fait que les gestuelles que les danseurs et danseuses en formation pouvaient croire comme

¹⁵³ Extrait de l'entretien avec Envel

naturelles ou neutres, sont en fait le fruit d'incorporations structurelles, et qu'il est donc possible d'en sortir, ou du moins de les reconfigurer. Ces types de pédagogie, qui valorisent la confiance dans le groupe et la dé-hiérarchisation des savoirs, permet aussi une forme de libération vis-à-vis de la norme. La reconnaissance du mouvement passe par l'écoute de soi, ce qui autorise des états corporels différents, des gestes moins normés, et même la possibilité de "ne plus danser", c'est-à-dire de sortir du devoir de performance.

C. De nouveaux rapports sociaux : un rapport à l'autorité plus apaisé, un apprentissage mixte, sans différenciation genrée

Une nouvelle posture pédagogique

Dans la lignée de cette reconfiguration du cours et dé-hiérarchisation des savoirs, et contrairement aux cours de danse classique et jazz, le rapport aux professeurs (et donc à l'autorité) dans le cours de contemporain est de l'ordre de l'échange, de l'écoute, et de la co-construction.

D'abord, la pression à maigrir ressentie dans le cadre de la danse classique et jazz semble ne plus être présente dans le cadre de la danse contemporaine : *"Mais tu vois ils ne vont jamais nous dire tu perds 10 kilos, tu perds 5 kilos, ce qui est bien."*¹⁵⁴ Cette nouvelle posture pédagogique modifie en profondeur la manière dont les élèves se perçoivent, en favorisant un rapport plus bienveillant à leur corps et à leur image :

*"En tant que danseuse et femme et un corps normal, mais genre parfois qui peut être hors norme pour la danse, pour vraiment les clichés de la danse, de se dire mais en fait on s'en fout, il y a de la puissance. Et la danse (contemporaine) me permet du coup de prendre conscience du fait que c'est bien aussi d'avoir plein de muscles, de la puissance etc. Ça me sert d'une manière ou d'une autre, et que je peux pas tout faire."*¹⁵⁵

L'une des caractéristiques fondamentales de la pédagogie en danse contemporaine réside dans la place reconnue au danseur comme acteur à part entière du processus de création. Comme le souligne P.E. Sorignet, l'appartenance au champ de la danse contemporaine suppose la volonté de marquer une rupture, au moins discursive, avec les rapports de travail très hiérarchisés, supposés propres au monde et à la mentalité de la danse classique. Dès lors, la plupart des chorégraphes contemporains désignent le danseur non comme un exécutant, mais comme un interprète à part entière, c'est-à-dire comme

¹⁵⁴ Extrait de l'entretien avec Ael

¹⁵⁵ *Ibid*

acteur de la danse et même parfois “cocréateur” : *“Le rôle du danseur est celui d’un participant actif, puisqu’il investit aussi bien physiquement que mentalement, en faisant lui-même un travail de recherche”*¹⁵⁶. Ainsi, il n’est pas rare, pendant le cours de danse, de créer des chorégraphies à partir des propositions partagées de chacun et chacune des participants.

*“Ca ouvre à toute la partie chorégraphique, dont on voit pas bien pourquoi dans une formation de danse elle est pas ouverte à tout le monde, alors que ça fait partie de la danse et que certains peuvent trouver leur plaisir là, et c’est bizarre de dire “vous avez pas votre mot à dire sur cette partie de la discipline”. C’est aussi l’ouverture à la création artistique pour tous les danseurs, c’est un peu leur dire “vous aussi ce que vous proposez, les formes que vous proposez avec votre corps c’est carrément valable” et du coup, déjà ça te donne confiance en toi, ce que tu fais avec ton corps et tes capacités et en plus ça enlève une partie de la pression que tu ressentais avant avec l’autorité.”*¹⁵⁷

Gestion de la mixité en cours de contemporain : un régime de genre moins hiérarchisé

Contrairement aux cours de danse classique et jazz, les cours de contemporains sont mixtes, et les mouvements enseignés sont les mêmes pour l’ensemble des élèves. Cette non-distinction de genre dans la composition du groupe et dans les mouvements appris est primordiale dans l’apprentissage d’un rapport nouveau au genre. Elle rompt avec les rapports de pouvoir asymétriques qui dominent les styles de danse plus traditionnels, dans lesquels filles et garçons reçoivent un enseignement distinct, hiérarchisé, et sont socialisés à des techniques corporelles sexuées.

Dans leur étude sur la socialisation dans les pratiques culturelles et sportives, Christine Mennesson et Gérard Neyrand analysent les contextes de mixité favorisant le questionnement des rapports sociaux de sexe.¹⁵⁸ Ils observent que certaines activités, comme l’équitation en milieu rural populaire, favorisent le dépassement des clivages entre les sexes et les dynamiques de hiérarchisation qui l’accompagnent, et dressent une liste de conditions qui le permettent. Or, certaines de ces conditions se retrouvent dans les cours de danse contemporaine observés : l’absence de distinction dans les contenus enseignés, des interactions fortes entre garçons et filles, des rôles valorisants pour les figures

¹⁵⁶ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « 5. Pouvoir et création », *Enquêtes de terrain*. 2010. p. 168

¹⁵⁷ Extrait de l’entretien avec Marceau

¹⁵⁸ MENNESSON, Christine et Gérard NEYRAND. « Chapitre VI – La socialisation des filles et des garçons dans les pratiques culturelles et sportives » *Enfance & culture*. [s.l.] : Ministère de la Culture - DEPS, 2010, p. 163-166.

féminines, et une pédagogie horizontale qui laisse place à la construction des savoirs. C'est ce qu'illustre Envel lorsqu'il raconte :

*“Avant, j'avais l'impression d'avoir une place centrale, entre guillemets. Ou du coup, même les profs, tu vois, ils allaient soit plus me donner de conseils aussi. Enfin, je sais pas, j'avais l'impression d'avoir une place un peu différente. Et là, du coup, comme il y a beaucoup plus de diversité, je suis parmi les gars de la classe, et tout le monde a cette spécificité. T'es plus genre élève à élève que de gars à fille, je trouve.”*¹⁵⁹

Cet extrait d'entretien confirme ce que les auteurs appellent un “*régime de genre moins hiérarchisé*”, dans lequel l'identité sociale et sexuée des individus est moins déterminante que leur individualité et leur rapport au groupe. La danse contemporaine, comme l'équitation, ne revêt pas de dimension distinctive entre les sexes aussi forte que dans la danse classique ou le hip-hop. Il n'existe pas, au sein du cours de danse contemporaine, de répartition genrée des mouvements, ni de division du groupe entre les filles et les garçons. De manière remarquable, les interactions dans les cours de danse contemporaine sont également marquées par une forte mixité relationnelle : filles et garçons échangent, s'observent, se transmettent des savoirs. Il n'y a pas de regroupements sexués, contrairement à ce qu'on observe dans les cours de classique.¹⁶⁰ Cette dynamique d'apprentissage entre pairs, sans hiérarchisation de genre, s'aligne avec les conditions repérées par Mennesson et Neyrand pour un questionnement des clivages entre les sexes.

Les travaux de Bernard Lahire¹⁶¹ au sujet de l'influence de la co-présence sur l'incorporation des normes genrées apportent un éclairage utile dans notre réflexion. Pour Lahire, il ne suffit pas que les individus soient exposés à des normes ou des manières de faire différentes pour que ces dernières soient incorporées. Ainsi, la mixité à elle seule ne garantit pas une transformation des dispositions : encore faut-il qu'elle s'accompagne d'un processus de familiarisation et d'identification.¹⁶²

Dans cette perspective, l'espace du cours de danse contemporaine se distingue des contextes plus hiérarchisés des autres styles de danse. Il ne s'agit pas seulement d'y constater une mixité de fait, mais d'observer que cette mixité donne lieu à des interactions riches, à des circulations de savoir, et à une reconnaissance mutuelle entre pairs. Pour

¹⁵⁹ Extrait de l'entretien avec Envel

¹⁶⁰ Observations effectuées en cours de danse contemporaine

¹⁶¹ LAHIRE, Bernard. « Héritages sexués : incorporation des habitudes et des croyances » *La dialectique des rapports hommes-femmes*. [s.l.] : Presses Universitaires de France, 2001, vol.2, p. 9-25.

¹⁶² LAHIRE, Bernard. « Héritages sexués : incorporation des habitudes et des croyances » *La dialectique des rapports hommes-femmes*. [s.l.] : Presses Universitaires de France, 2001, vol.2, p. 9-25.

Lahire, “il n’y a processus de socialisation que lorsque l’enfant (ou l’adulte) peut s’identifier à la personne qu’il fréquente”¹⁶³: autrement dit, qu’il puisse sentir qu’il y a non seulement possibilité d’imiter cette personne, mais que parvenir à imiter est une perspective désirable. Si ce n’est pas le cas, celle-ci reste perçue comme étrangère, et leur influence reste nulle.

Comme le montre Lahire à la suite de Maurice Halbwachs¹⁶⁴, les régimes de domination ont souvent pour fonction de neutraliser la potentialité d’influence entre le dominant (ici, l’homme) et le dominé (ici, la femme). En instaurant des barrières symboliques entre les groupes – comme dans l’exemple des juges et des accusés –, les institutions empêchent la “contamination” des *habitus* dominants par les logiques extérieures. Dans les cours de danse classique, les différenciations entre les groupes sexuels, les vêtements distinctifs, les rôles genrés et les attentes différenciées agissent précisément dans le sens de ce maintien de l’ordre de domination.

A l’inverse, en danse contemporaine, cette barrière symbolique s’efface. L’absence de différenciation et de hiérarchie entre les genres (ni dans les vêtements, ni dans les mouvements enseignés), la transmission horizontale des savoirs permises par les nouveaux cadres pédagogiques, et la valorisation des singularités permettent à chacun chacune de se sentir légitime, tout en valorisant l’autre, puisqu’il n’y a pas de différenciation. L’autre devient un miroir dans lequel il est possible de se reconnaître. En ce sens, ces cours forment un espace propice à la déstabilisation des normes genrées incorporées, qui agit comme seconde instance de socialisation genrée.

Cette reconfiguration pédagogique et relationnelle qu’offrent les cours de danse contemporaine pave ainsi la voie vers ce qu’on peut appeler des “corporéités alternatives” : des manières d’habiter son corps qui ne répondent plus aux scripts genrés traditionnels.

Chapitre 5 – Vers de nouvelles corporéités

La danse contemporaine apparaît donc comme un lieu où la binarité perd de sa centralité au profit de formes corporelles mouvantes. Si la socialisation genrée (favorisée par la pratique de danses traditionnelles pendant l’enfance) influence la manière de voir, de dire, de sentir, d’agir des individus en les divisant en deux groupes distincts, et que la

¹⁶³ *Ibid.* p. 18

¹⁶⁴ HALBWACHS, Maurice (1877-1945) Auteur du texte. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. [s.l.] : [s.n.], 1925.

pratique de la danse contemporaine peut être considérée comme une instance de socialisation genrée plus tardive, quels sont ses effets concrets sur les individus ?

A. Reconfiguration des figures masculin/féminin en danse contemporaine

Pour comprendre dans quelle mesure la danse contemporaine peut renverser la relation de domination induite par la naturalisation des différences sexuées, il convient d'abord d'étudier la forme que prend la masculinité en son sein. Si on l'analyse au prisme des travaux de Lahire, celle-ci déterminera le taux de potentialité d'une influence entre homme et femme, et donc la possibilité – ou non – de se défaire des normes incorporées.

Le masculin en danse contemporaine : questionnements autour de la masculinité

La danse étant une discipline réservée au sexe féminin dans l'imaginaire collectif, le simple fait d'être un homme danseur est une forme de transgression de genre, qui vient questionner l'identité masculine¹⁶⁵. De nombreuses recherches sur les hommes investissant des professions dites « féminines » soulignent que l'attribution sexuée de ces activités tend à fragiliser les constructions masculines traditionnelles. Si l'entrée des hommes dans la danse classique vient questionner l'identité masculine, qu'en est-il de leur présence en danse contemporaine ?

L'idée commune associant l'homme qui danse à l'homosexualité repose sur le stéréotype du danseur classique, censé incarner une figure virile sur scène (le prince), mais qui ne serait en réalité attiré par des partenaires du même sexe en coulisses. *A contrario*, la danse contemporaine, qui libère le corps de la femme des cadres très normatifs de la figure gracieuse, mince et douce, reconfigure par la même occasion le rôle masculin. Aussi, le danseur contemporain peut devenir fragile, ce qui se traduit sur scène par une nouvelle logique de gestuelles dans laquelle c'est la femme qui porte l'homme, et non l'inverse.¹⁶⁶ L'homosexualité n'est plus quelque chose qui est caché, réservé aux coulisses et au cadre privé, elle peut s'afficher sur scène. Au même moment, les catégories fixes définissant masculinité et féminité se décloisonnent dans les chorégraphies et les exercices, ce qui permet aux hommes d'être à la fois virils, sensuels, puissants et fragiles. Ainsi, dès les années 1980, plusieurs chorégraphes s'emparent de la scène pour déconstruire les représentations genrées du corps dansant : Pina Bausch fait porter des robes aux hommes

¹⁶⁵ LAILLIER, Joël. « Des petits rats et des hommes La mise à l'épreuve de l'identité sexuée des apprentis danseurs : », *Ethnologie française*. 14 janvier 2016, Vol. 46 n° 1. p. 31-44.

¹⁶⁶ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés*. 2004, vol.12 n° 2. p. 41

dans Nelken ; Mathilde Monnier montre des femmes portant des hommes ; Wim Vandekeybus valorise des figures de féminines puissantes, musclés, capables d'assumer les mêmes prises de risques que les hommes ; Claude Brumachon met en scène le désir entre deux hommes... Comme le souligne Pierre Emmanuel Sorignet, *“Ce déplacement des frontières entre les sexes induisent une “masculinisation” du féminin et une “féminisation” du masculin”* qui s'inscrivent dans les mouvements conjoints de libération sexuelle, dans les années 1960-70¹⁶⁷.

Néanmoins, les propriétés féminines du métier de danseur conduisent à un travail de questionnement sur l'identité masculine. L'analyse des entretiens réalisée nous apprend que le fait d'être un homme dans un univers perçu comme féminin pousse à l'introspection. En effet, le danseur ne cesse pas d'être observé et questionné en rentrant dans la danse contemporaine. A l'inverse, le fait que la danse contemporaine mette sur scène des hommes présentés directement comme plus fragiles, dont les mouvements sont similaires à ceux des femmes, et dont l'homosexualité est directement présentée sur scène, fait que leur position en temps qu'homme est parfois même davantage questionnée. Cette position désormais “minoritaire” provoque chez les enquêtés un questionnement sur la virilité et la place qu'ils occupent.

“Mais du coup, c'est quoi les spécificités de la danse qui t'ont permis d'être conscient des trucs que la société te transmet...”

*En vrai, déjà de base, je crois que c'est de me faire traiter de PD. genre t'es en mode ah ouais, un garçon qui danse, il est gay. Et t'es en mode “waouh, ok les gars, c'est cool”. Enfin, tu sais, c'est le truc qui sort de nulle part. Je sais pas comment le prendre. Je m'en fous, en vrai, tu te dis putain, c'est quand même fou qu'il y ait ce genre de réflexions qui existe, C'est un truc que je m'étais jamais dit avant, quoi. Et tu te dis waouh, ok. je pensais vraiment au regard des gens, en vrai, parce que aussi à un certain moment, je me suis demandé, bah justement, je crois que c'était quand j'ai fait l'audition [...] Je me suis questionné aussi sur est-ce que je suis vraiment maître de qui je suis, ou est-ce que je suis rentré dans la case hétéro cis juste parce que c'est le truc, en plus blanc. Genre, hétéro cis blanc, la case facile de la société, est-ce que je suis rentré dedans parce que c'était la facilité et est-ce que je suis refoulé ?”*¹⁶⁸

Même si Envel est entré dans la danse par le hip-hop, sa position sociale a tout de même été questionnée, puisqu'il a tout de suite été catégorisé comme gay. Le fait d'être stigmatisé systématiquement, de recevoir des insultes, fait qu'il se détourne, pour un

¹⁶⁷ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « 7. « La danse, c'est pour les filles et les pédés » », *Danser : Enquête dans les coulisses d'une vocation*. 2010. p. 244

¹⁶⁸ Extrait de l'entretien avec Envel

moment et dans une certaine mesure, de sa place de domination dans les relations entre hommes et femmes. Cette situation l'amène de fait à se questionner sur sa place dans la société, et donc, à reconnaître ses privilèges : un homme blanc, hétéro, cisgenre et hétérosexuel ("Genre, hétéro cis blanc").

"Tu t'es posé cette question au moment des auditions ? Pourquoi ?

Parce que, justement, c'était ce truc de profil. Du coup, ça m'a posé la question. OK, quel profil je vais prendre en classe ? Et du coup, c'était ça, quoi. OK. Du coup, s'il faut vraiment me mettre dans des cases, je suis ça. Je suis le mec cis-het blanc. Et du coup, ça se fait aussi de questionner, tu prends... Enfin, je sais déjà que je suis privilégié, mais dans le cadre des auditions, où du coup, il y a ce truc de profil, etc. Ouais, ça vous a posé question et du coup, je me suis déjà posé plein de questions. À l'adolescence, on se pose tous des questions et tout, mais ça avait un autre angle."

169

Ces questionnements sur la position qu'il occupe dans l'espace social émergent au moment où il passe des auditions pour une grande école de danse contemporaine, la *Expanded Contemporary Dance*, à l'université des Arts à Amsterdam. Pour l'ensemble des enquêtés, les auditions en danse contemporaine ont été un moment où les élèves ont dû faire valoir la singularité de leur "profil", ce qui pousse encore plus les réflexions identitaires, la place qu'ils occupent au sein d'un groupe ou espace social. On peut donc penser que cette spécificité de la danse contemporaine, qui privilégie la singularité ou la personnalité des individus à leur niveau technique, la rend propice à un questionnement vis-à-vis de la masculinité.

"Et l'adolescence, tu te posais des questions par rapport à ça parce que les gens te disaient que tu étais gay parce que tu faisais de la danse ?

Ouais. En vrai, ça ne me prenait pas trop la tête. [...] C'est juste en mode que je me suis dit, pourquoi les gens disaient ça ? Pourquoi est-ce qu'ils disent ça ? C'est trop bizarre. Pourquoi un garçon, ça ne devrait pas faire de danse ? Je savais ce que je ressentais dans la danse et je savais qu'au bout d'un moment, j'ai su que j'étais hétéro aussi." 170

De surcroît, son hétérosexualité étant remise en cause par sa position de danseur, il en vient à se questionner lui-même au sujet de son orientation sexuelle (donc à ne pas considérer l'hétérosexualité comme quelque chose naturel, allant de soi), puis sur la place et la manière dont il veut être hétérosexuel. Ce questionnement, qui naît de sa position en

¹⁶⁹ Extrait de l'entretien avec Envel

¹⁷⁰ Extrait de l'entretien avec Envel

temps que danseur et des stéréotypes qui lui sont rattachés, est une étape importante dans le processus de reconnaissance de ses privilèges, de développement d'une masculinité non hégémonique, c'est-à-dire qui ne repose pas, entre autre, sur la marginalisation des homosexuels : dans son discours, il ne hiérarchise à aucun moment les différentes orientations sexuelles. Il est dans une démarche compréhensive, ce qui diffère d'une masculinité hégémonique. Cette démarche compréhensive est aussi liée au travail de réflexivité omniprésent en danse contemporaine : l'école valorise les individualités, la capacité de chacun chacune à interpréter des émotions et à les transmettre à un public. Cela nécessite donc de développer sa capacité d'autoréflexion, d'écoute de soi et de ses émotions. Pour réussir en tant que danseur contemporain, il est donc nécessaire de questionner sa propre masculinité et de travailler dessus.

“Quand je faisais du hip-hop, c'était pour montrer aux gens que je faisais du hip-hop quand j'étais petit. Et j'étais trop fier de dire à l'école, mes copains étaient en mode ouais, nous on fait du hip-hop et tout. Il n'y avait pas d'expression, c'était plutôt être classe, tu vois. Là où le contemporain c'est la danse, justement, où moi ça a fait sens, c'était le côté s'exprimer, des sensations et tout. Et peut-être ce côté aussi de masculinité, tu ne montres pas tes émotions, il y avait peut-être ce truc-là aussi. [...] Non, c'est plus dans le contemporain en vrai. Ouais, c'est le contemporain. Ça dépend des profs, mais c'est plus dans le contemporain. Par exemple, quand je fais des cours, à chaque fois, on fait des méditations avant. C'est vraiment, tu t'ancres dans ton corps. Et puis le mouvement vient de toi, etc. Ouais, c'est vraiment une expression et c'est ce qu'ils cherchent, une expression d'identité, des expressions d'identité, d'avoir ta propre individualité. Enfin, c'est trop stylé.”¹⁷¹

Ce travail quotidien sur l'écoute de soi que les garçons doivent réaliser pour pouvoir réussir leurs études a aussi un impact sur des aspects plus intimes, personnels de leur personne : la capacité à se “rendre compte” de ses émotions, “ne pas les réprimer”, “lâcher prise” vis à vis de ses émotions, gérer sa colère, être plus calme, être à l'écoute “des autres et de soi”, etc. Au-delà de techniques de corps différentes, la pratique de la danse contemporaine apprend aux hommes des manières-d'être différentes, généralement attribuées au sexe féminin (notamment la capacité d'écoute de ses émotions, l'habileté à travailler sur elles, à écouter l'autre...) qu'il n'avait pas incorporées jusqu'alors, puisque socialisé en tant qu'homme, il devait à l'inverse ne laisser paraître aucune émotion (“Je retenais beaucoup, et au bout d'un moment, ça explosait”)

“Est-ce que t'as l'impression que la pratique du contemporain, ça t'a permis d'être plus ok avec tes émotions et de les exprimer

¹⁷¹Extrait de l'entretien avec Envel

Ouais, c'est un fait, ouais. Et même pas forcément exprimer mes émotions, mais me rendre compte de mes émotions, juste de savoir qu'elles sont là et de ne pas les réprimer. C'est même pas forcément les laisser sortir. Enfin, si ça, c'est les laisser sortir. C'est pas forcément dans la volonté de tout le temps dire des trucs, mais juste de laisser le truc venir. Et du coup, c'est aussi un peu un lâcher prise, quoi.

Et ça se voit aussi au-delà de la danse, dans ta vie de tous les jours, t'as l'impression qu'il y a eu une évolution depuis que tu fais de la danse de manière récurrente ?

Ouais, mais c'est ma mère qui m'a dit ça. Elle m'a dit que depuis que je me suis intéressé à la danse contemporaine, je suis devenu plus calme. Pas que j'étais pas calme, mais c'est que je retenais beaucoup, et au bout d'un moment, ça explosait. Et c'était souvent pas de la colère, mais je pouvais péter un câble pour rien du tout, et après je pleurais et tout, pour un truc débile, mais ça faisait longtemps que j'avais rien dit, tu vois. Et la danse contemporaine, elle m'a juste permis de me rendre compte de mes émotions, de les garder, etc. Je suis pas encore un maître de mes émotions à 100%, mais je sais que, déjà, de savoir qu'elles sont là, et de pouvoir un peu mieux d'y aller avec, ça m'a rendu plus calme, plus posé, plus en connexion aussi avec, et à l'écoute aussi de ça, de moi-même et des autres autour de moi."¹⁷²

Enfin, le rôle de la mère semble déterminant dans ce processus de remise en question d'un masculin "naturel", voire d'une féminisation du masculin : elles encouragent leur fils à s'inscrire à la danse, encouragent les changements intimes permis par la danse (comme c'est le cas de la mère d'Envel), s'investissent financièrement et humainement dans leur parcours.

*"Ma mère, elle a toujours supporté. En tout cas, du côté de ma mère, elle a toujours supporté le côté que je fasse de la danse. Et du côté de mon père ça a été beaucoup plus compliqué."*¹⁷³

La majorité des garçons entretenus estiment avoir une relation privilégiée avec leur mère, qu'ils estiment beaucoup. *A contrario*, la relation avec le modèle paternel est moins valorisée : l'identification étant davantage centrée sur la mère, ce qui participe aussi à la féminisation de l'*habitus* selon Pierre Emmanuel Sorignet. Pour reprendre ses termes : *"le corps travaillé du danseur renvoie à la représentation d'une masculinité idéalisée dans sa dimension non menaçante, épure d'un corps dégagé des contraintes, de la violence des rapports de genre."*¹⁷⁴

Ainsi, la manière dont la masculinité se manifeste dans les cours de danse contemporaine semble encore davantage en décalage avec la masculinité hégémonique que

¹⁷² Extrait de l'entretien avec Envel

¹⁷³ Extrait de l'entretien avec Paul

¹⁷⁴ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « 7. « La danse, c'est pour les filles et les pédés » », *Danser : Enquête dans les coulisses d'une vocation*. 2010. p. 252

dans les cours de classique. En effet, bien que la masculinité hégémonique ne soit pas la norme en danse classique, les rôles (homme prince/femme princesse) et la division sexuée des exercices donnent des réponses au sujet de la forme de masculinité à incarner : par exemple, la figure du prince bénéficie de codes qui balisent ce que signifie “être un homme” sur scène, conciliant expressivité et virilité maîtrisée. A l’inverse, la danse contemporaine ne propose ni modèle de masculinité à suivre, ni rôle prédéfini à endosser. Aussi, aucun rôle ne vient occuper la place de la masculinité hégémonique ; celle-ci n’est pas remplacée, mais rendue non indispensable, au profit d’une corporéité plus libre. La masculinité qui émerge dans ce contexte n’existe que par le fait d’être sans cesse questionnée. Autrement dit, le peu de masculinité qui existe en contemporain consiste à questionner la masculinité.

Cette situation ouvre une “brèche” dans la logique de hiérarchisation et de domination entre le masculin et le féminin. En abolissant les rôles genrés dans l’apprentissage, et en favorisant une forme de masculinité auto-réflexive, la danse contemporaine gomme les barrières symboliques entre femmes et hommes. Comme suggéré par les travaux de B.Lahire¹⁷⁵, pouvoir s’identifier à l’autre permet de re-structurer le rapport de domination, de favoriser la potentialité d’influences mutuelles, et donc de casser la binarité de genre. Cette porosité crée les conditions d’une socialisation croisée, où le masculin ne se construit plus en opposition au féminin, mais avec lui.

Le féminin en danse contemporaine

Ainsi, de par cette transformation de la relation masculin/féminin, les femmes sont, elles aussi, amenées à incorporer des techniques de corps traditionnellement “masculines”. La présence de modèles féminins forts et la valorisation de compétences traditionnellement perçues comme masculines, telles que la force ou l’engagement corporel (apprentissage de la chute, résister à la douleur de celle-ci, travail au sol important, portés...) permettent de favoriser un questionnement sur les rapports sociaux de sexe. Cette dynamique “*amène les filles à investir des champs d’action et des comportement qualifiés de masculins, sous l’influence de modèles féminins valorisant*”¹⁷⁶. Pour les femmes, elle favorise aussi l’émergence de nouveaux états de corps (lenteur, poids, gravité, contact au sol) et de

¹⁷⁵ LAHIRE, Bernard. « Héritages sexués : incorporation des habitudes et des croyances » *La dialectique des rapports hommes-femmes*. [s.l.] : Presses Universitaires de France, 2001, vol.2, p. 9-25.

¹⁷⁶ MENNESSON, Christine et Gérard NEYRAND. « Chapitre VI – La socialisation des filles et des garçons dans les pratiques culturelles et sportives » *Enfance & culture*. [s.l.] : Ministère de la Culture - DEPS, 2010, p. 164

corporéités non conformes aux normes genrées. Par exemple, la puissance trouvée dans le travail au sol pour Ael :

“Et là, j’ai découvert le floorwork. Et là, j’ai adoré. Forcément, dans le contemporain, il y avait forcément du sol. Et j’ai trouvé ça tellement bien, tellement de puissance. Pour moi, le floorwork, c’est un endroit où je ne suis pas très à l’aise debout. Je n’ai pas beaucoup de force dans les jambes pour les lever, dans les lignes, etc. Du coup, pour moi, le sol, c’était la libération. C’était vraiment là où je pouvais exprimer la puissance. Parce que tu peux glisser, tu peux te jeter au sol. Après, tu apprends à essayer d’être hyper doux avec le sol mais en même temps, tu fais quand même des mouvements de malade. Et je trouvais ça tellement bien. Donc, c’est là que j’ai trouvé ma puissance. Enfin, c’est là que je trouve ma puissance.”¹⁷⁷

Ici, le floorwork (*travail au sol*) met en jeu de nouvelles qualités de mouvements, dans lesquelles le sol n’est plus un espace de chute ou de faiblesse (comme cela peut être le cas dans la danse classique par exemple), mais un espace de puissance (*“Le sol, c’était la libération. C’était vraiment là où je pouvais exprimer la puissance.”¹⁷⁸*). Il est vécu par Ael comme *“la libération”*, un espace de réappropriation de la force, non plus associée exclusivement au masculin (comme dans les sauts ou les portés), mais comme un espace qu’elle peut s’approprier, elle aussi. Les figures enseignantes féminines dans les cours de contemporain valorisent elles-mêmes ces qualités physiques : *“En danse contemporaine, la prof montre des mouvements amples, qui nécessitent beaucoup de force, un rapport au sol important. Elle valorise la puissance plutôt que la grâce.”¹⁷⁹*

Ce positionnement pédagogique, loin de la recherche de l’idéal du corps de danseuse caractérisé par la grâce, la finesse et la légèreté, permet notamment aux filles d’incorporer des techniques corporelles associées au “masculin”, ce que Mennesson et Neyrand¹⁸⁰ identifient comme un facteur clé pour le questionnement des rapports sociaux de sexes.

Ainsi, comme le fait remarquer justement P.E Sorignet¹⁸¹, la pratique de la danse contemporaine opère chez les femmes une transformation profonde de leur rapport au corps, à la fois sur le plan subjectif et objectif. Le corps, jusque-là envisagé comme un objet destiné au regard d’autrui - ou au miroir, cet outil de contrôle permettant non

¹⁷⁷ Extrait de l’entretien avec Ael

¹⁷⁸ *ibid.*

¹⁷⁹ Extrait de l’entretien avec Marceau

¹⁸⁰ MENNESSON, Christine et Gérard NEYRAND. « Chapitre VI – La socialisation des filles et des garçons dans les pratiques culturelles et sportives » *Enfance & culture*. [s.l.] : Ministère de la Culture - DEPS, 2010, p. 147-166.

¹⁸¹ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière “corps et âme” », *Travail, genre et sociétés*. 2004, vol.12 n° 2. p. 33-53.

seulement de se voir, mais surtout d'anticiper la manière dont on sera perçu -, cesse progressivement d'être façonné uniquement pour être vu. Il devient un corps pour soi, un corps habité de l'intérieur, actif et agissant, et non plus seulement passif et façonné par les attentes extérieures.¹⁸²

Si on rapproche cette analyse du processus d'incorporation des normes genrées effectué lors des cours de danse classique et jazz, la danse contemporaine semble pouvoir configurer ces normes à travers un processus d'incorporation de gestuelles et de corporéités différentes. En amplifiant la présence de l'autre en soi, il est possible pour celui ou celle qui danse d'expérimenter une coexistence du féminin et du masculin, mais aussi d'autres corporéités que celles incorporées par le passé. Cela permet de questionner le caractère naturel et cloisonné des catégories sexuelles, au profit d'un genre plus fluide.

B. Incorporer les gestes de l'autre

Dans les entretiens et les observations réalisées, les cours de danse contemporaine apparaissent donc comme des espaces d'expérimentation où l'on peut, à travers le travail sur soi et avec l'autre, explorer des formes nouvelles d'expressivité corporelle. Au sein de ces espaces, la binarité de genre que les danseurs et danseuses avaient l'habitude d'expérimenter (dans les exercices et les relations) semble s'effacer progressivement, au profit d'un spectre plus nuancé de manières d'habiter son corps.

“Est-ce que, vu qu'en vrai, il y a la moitié quand même de mecs et que vous apprenez les mêmes gestes, ça change la dynamique dans le groupe ?

Je pense que quand t'arrives à avoir un peu des deux énergies, [...] Genre, nous, on a des énergies féminines, puis d'un coup, on est complètement... [...] on peut être un peu plus nous-mêmes, quoi, en fait. Parce que, du coup, tu prends un peu de l'autre. Les autres peuvent aussi prendre un peu de toi. Tu vois, une fois, il y avait eu des workshops, les gars, ils avaient été hyper émus, ils avaient pleuré aussi, et ils avaient parlé de ce truc-là. “Pour nous, des fois, c'est pas facile de pouvoir pleurer comme ça et tout aussi.” Et c'est bien que tout ça, ça se tasse un peu, parce qu'au final, on devrait tous pouvoir avoir un espèce de panel d'action différent, quoi. Parce que c'est construit et qu'en fait, au final, tu peux juste être toi. Énergie féminine, énergie masculine. Ils nous donnent un peu de leur personnalité, on va dire, on prend de la personnalité de chacun et tout [...] Et je trouve que ça fait ressortir plus nos personnalités que des codes associés à nos genres.”¹⁸³

¹⁸² SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière “corps et âme” », *Travail, genre et sociétés*. 2004, vol.12 n° 2. p. 42

¹⁸³ Extrait de l'entretien avec Ael

Les entretiens révèlent une dynamique de porosité et de transmission réciproque (*“tu prends un peu de l’autre”, “les autres peuvent aussi prendre un peu de toi”*). A travers la pratique partagée, un apprentissage horizontal et des logiques d’influence réciproques, garçons et filles ont le sentiment de se défaire peu à peu de leurs rôles et injonctions genrées respectives. La sensibilité n’est plus l’apanage des filles, ni la puissance celle des garçons. Pleurer pendant le cours n’est pas vécu comme un événement honteux pour les hommes, et prendre la parole haut et fort n’est plus une transgression pour les femmes, qui apprennent à s’imposer et à être force de proposition :

*“En tout cas, on essaye de se mettre tous à la même fréquence pour essayer de bouger ensemble sinon c’est moche et sinon on tombe et on se prend les uns avec les autres. Tu vois des situations qui sont énervantes et du coup, c’est bien que les garçons de ce groupe-là apprennent à se calmer un peu et à faire de l’espace, et que les filles aient moins peur d’être force de proposition. Tu vois, improvisation, j’y vais.”*¹⁸⁴

Le fait de *“se mettre à la même fréquence que l’autre”* est vu ici comme une condition à la réalisation d’une chorégraphie qualitative. Pour créer ensemble, il faut que garçons et filles s’adaptent les uns aux autres. Les garçons, qui ont incorporé le fait de prendre de l’espace, doivent habiter l’espace avec plus d’attention pour en laisser davantage aux filles. Ces dernières apprennent à s’autoriser à prendre davantage d’espace, à être force de proposition, à s’imposer dans un groupe et à assumer leur force. Il s’agit là de l’apprentissage de techniques corporelles nouvelles, qui vont à contre-sens de la socialisation genrée dont les élèves ont eu l’expérience.

Ainsi, certains élèves issus du hip-hop ou du break décrivent leur arrivée dans le cursus contemporain comme un décentrement, où ils découvrent un espace plus sensible, plus attentif aux autres, où la question du placement dans l’espace et de l’écoute émotionnelle prime. La présence de ces élèves dans le groupe issus de pratiques plutôt *“masculinisantes”* vient rééquilibrer le groupe : ils apportent une autre énergie, essayent de *“se mettre tous à la même fréquence”*. Ce partage *“d’énergies”* qui sont en réalité techniques corporelles genrées, est vécu par Ael comme quelque chose qui *“fait du bien”*, qui *“rapporte de l’équilibre dans le groupe”*.

“Comme, il y en a qui viennent vraiment du hip-hop et du break, ils connaissent un monde ultra masculin [...] Et du coup, ils arrivent dans un monde qui est beaucoup plus neutre, voire calme, voire sensitif. Mais du coup, en même temps, ils injectent

¹⁸⁴ Entretien avec Ael

quand même, ça équilibre un peu plus. Et en vrai, je sais que ça fait du bien à notre classe.”¹⁸⁵

Ael pointe l’importance de l’apprentissage des gestes “de l’autre” – gestes associés à l’autre genre – pour élargir leur registre corporel. Cet échange mutuel déplace les normes et favorise l’émergence d’un panel de mouvements et de ressentis plus large, plus riche.

“Par exemple, des fois, les garçons, dans certains cours, flying low, machin, l’espace, c’était compliqué aussi parce que des fois, ils ont des grands corps donc c’est des gros moveurs qui sont plus puissants du coup, c’est un style qui est un peu plus calme et tout, mais il faut regarder autour de soi, tu vois. Donc, c’est bien que ça leur apprenne ça. C’est des choses qu’on leur a pas appris parce qu’on leur a appris à des hommes et donc du coup, les hommes, franchement, ils sont vraiment dans leur monde et ils comprennent pas qu’il y a d’autres personnes autour. Le fait qu’on danse dans l’espace de danse dans la salle, tu regardes les autres, tu regardes leurs mouvements, tu regardes comment ils se sentent aussi parce qu’il y a vraiment beaucoup d’écoute, d’émotions.”¹⁸⁶

Cette reconfiguration des rapports sociaux permise par la danse contemporains permet une mise à distance vis-à-vis des catégories genrées auxquelles les élèves étaient jusqu’alors rattachés :

“Et en vrai, moi, dans la danse contemporaine, aujourd’hui, je considère pas que je suis un garçon qui danse. Je suis vraiment un danseur, je suis une individualité, je suis une corporalité. Je suis une personne du groupe, un élément du groupe, quelqu’un qui a des liens avec les autres dans le groupe. Et voilà. Je suis pas un garçon qui danse ou une fille qui danse. Et du coup, par exemple, on fait les mêmes phrases tous ensemble, on fait les mêmes choses.”¹⁸⁷

On entre alors dans une forme d’appropriation, où l’apprentissage de la corporalité de l’autre devient le point de départ d’une subjectivation singulière, où le corps est perçu comme plus plastique et le genre plus fluide.

C. Apprendre la fluidité du genre

Dans le prolongement de cette socialisation secondaire à de nouvelles normes de genre par le groupe, la danse contemporaine peut aussi constituer, pour certaines personnes, une voie d’apprentissage de la plasticité du corps - une manière de désapprendre les automatismes, de se réinventer. La pratique centrée sur l’exploration du ressenti et l’expérimentation corporelle donne accès à de nouvelles possibilités gestuelles,

¹⁸⁵ Extrait de l’entretien avec Ael

¹⁸⁶ Ibid

¹⁸⁷ Extrait de l’entretien avec Envel

mais aussi identitaires. Selon les mots de François, elle permet de “*faire de son corps un lieu d’apprentissage, et du coup une transformation aussi infinie*”. Pour lui, la danse contemporaine est un espace de renouvellement constant du genre, où ce dernier peut devenir l’objet d’un jeu plutôt qu’un aspect naturel et figé de son identité.

Cette expérience renouvelée au corps rejoint alors, comme le suggère Hélène Marquié, la tension entre les contraintes incorporées et les possibles subversions : “*Dans toutes les formes de danse, il y a une tension entre des contraintes normatives, à la fois formelles et esthétiques, sociales, des contraintes physiques singulières et propres à l’interprète, et des degrés de liberté de l’interprète, créatrice/créateur, des marges de créativité et d’expression singulière, plus ou moins larges.*”¹⁸⁸ Comme le fait remarquer Susan Foster, le corps se situe entre la contrainte de l’*habitus* de Bourdieu et la résistance de Certeau¹⁸⁹:

*“Là où Bourdieu, dans sa théorisation de l’habitus, prête au corps la capacité d’incorporer inconsciemment des données culturelles essentielles, Certeau imagine les déambulations du corps comme formulation active d’une résistance et d’un désir. Et là où Bourdieu désigne comme rôle privilégié de l’anthropologue le déchiffrement des ressources signifiantes inconnues du corps, Certeau envisage l’interprétation culturelle et transculturelle comme un acte de re-création dans lequel un texte doit être traduit, toujours imparfaitement en un autre.”*¹⁹⁰

A travers la danse contemporaine et la part de réflexivité individuelle et émotionnelle qu’elle contient, les danseurs et danseuses en formation expérimentent une forme de déprise vis-à-vis des normes incorporées, une ouverture qui leur permet d’imaginer son corps autrement, de bouger autrement, en mobilisant une palette plus large de manières d’être “corps”.

“En fait, j’ai aussi appris beaucoup de techniques de danse différentes et moi, je fais beaucoup de pointes, en fait, beaucoup de techniques de danse qui peuvent avoir une identité apparemment très genrée et que j’ai traversées en me disant que mon corps serait

¹⁸⁸ MARQUIÉ, Hélène. « 9. Corps dansant, sexe et genre » *Mon corps a-t-il un sexe ?* [s.l.] : La Découverte, 2015, p. 164

¹⁸⁹ DE CERTEAU, Michel. *L’invention du quotidien*. 1990.

Michel de Certeau met en lumière l’existence d’un ensemble de pratiques quotidiennes qu’il qualifie “d’antidisciplinaires”. Selon lui, ces pratiques mobilisent le corps comme un véritable système d’expression. Face au modèle d’un pouvoir omniprésent et panoptique, décrit par Michel Foucault, de Certeau s’intéresse aux usages détournés, discrets, souvent invisibles, que les individus développent au sein même des cadres sociaux imposés. Il observe que ces gestes du quotidien, loin de se conformer aux normes dominantes, traduisent des formes de résistance : des façons d’agir qui incarnent une réflexion critique, un refus silencieux des règles établies. Ces comportements, bien que fragmentaires et insaisissables statistiquement, forment un réservoir essentiel de créativité et de contestation à l’ordre social établi.

¹⁹⁰ LEIGH FOSTER, Susan et Axel NESME. « Danses de l’écriture, courses dansantes et anthropologie de la kinesthésie ». 1998. p. 102.

hospitalier, quel que soit le genre supposé de ces pratiques. Et du coup, je pense que ça vient aussi nourrir, ça vient élargir, comme je disais, ça vient élargir aussi très matériellement les dimensions de mon être parce que chaque nouvelle technique apprise, c'est aussi une nouvelle version de soi un peu, ou en tout cas une manière de se voir qu'on ne connaissait pas. Et ça m'apprend aussi une forme de grande fluidité et qui est aussi le motif à travers lequel je vis ma vie privée ou dans l'espace général."¹⁹¹

A noter que pour certains comme François, c'est aussi à travers l'apprentissage de plusieurs styles de danse les uns après les autres, l'expérience de diverses techniques de corps, que l'on se rend compte de cette plasticité.

Selon Hélène Marquié, c'est précisément dans la capacité de la danse à transformer les sensations et les perceptions que réside une potentialité de métamorphose identitaire : *"La danse permet d'expérimenter une altérité qui s'incorpore, devient une part de soi."*¹⁹² C'est ce que confirme cet autre extrait d'entretien, qui évoque un corps à la fois "toujours le même" et pourtant "toujours plastique", traversé par les apprentissages et les questions de genre, mais aussi capable de renouvellements perpétuels :

"Pour moi, [...] le fait d'apprendre des choses me rappelle que mon corps, il est toujours là, c'est toujours le même, mais qu'en étant toujours le même, il est aussi toujours plastique, il est toujours une plasticité qui ne va pas que vers le vieillissement, qui est une forme de transformation, mais qui est aussi toujours la possibilité que quelque chose de nouveau apparaisse, une manière d'utiliser un muscle. Pour moi, le fait de faire de son corps un lieu d'apprentissage et du coup un peu une transformation aussi infinie, nourri de manière directe et indirecte, m'a traversé des questions de genre, même si ça pourrait sembler ne pas avoir à faire. Mais ça me rappelle que nos corps sont des matières transformables, poreuses, élastiques et que rien n'arrête, si ce n'est les injonctions sociales et nos peurs, mais que nos corps ont une plasticité que je chéris."

Est-ce que toutes ces questions de fluidité, de genre, de tout ce que peut faire votre corps, tout ce que pouvait être, auraient eu lieu sans la pratique de la danse ?

C'est dur à dire. Comme vous dites, on ne peut pas refaire le fil de l'histoire. Mais je pense que pour moi, la danse a été un véhicule génial. Et que si j'avais fait du piano et Sciences Po, peut-être que ce véhicule aurait... C'est plus contrariant, à certains moments. J'ai quand même un peu d'intuition. Que le véhicule de la danse, de la manière dont je l'ai conduit, a été assez privilégié pour moi pour explorer ça. Et je dirais même que c'est ça que j'explore. Je ne sais pas comment dire. Donc si je n'avais pas fait de danse, peut-être que je l'aurais exploré intellectuellement ou si c'était un autre médium artistique. Je l'aurais peut-être exploré à travers un autre médium. Je

¹⁹¹ Extrait de l'entretien avec François

¹⁹² MARQUIÉ, Hélène. « 9. Corps dansant, sexe et genre » *Mon corps a-t-il un sexe ?* [s.l.] : La Découverte, 2015, p. 167

n'en sais rien. Mais pour moi, c'est très indissociable, dans mon expérience biographique.”¹⁹³

La danse contemporaine permet également de mettre en suspens ou de faciliter la quête identitaire autour de la “vérité de soi”, prégnante dans les questionnements liés à l’identité de genre : *“Pour moi, la danse [...] évacue cette question- là. [...] Je n’ai jamais eu l’impression d’être une version fausse de moi-même.”*

Ici, la pratique n’est plus un lieu de validation ou de renforcement d’un genre “authentique”, mais un espace où les distinctions entre le “vrai” et le faux” perdent de leur emprise, car il permet aux individus de comprendre l’infinité des potentialités de corporéités, et la possibilité de choisir entre toutes ces réalités. C’est une manière de se retrouver à travers des états de corps multiples, non linéaires, parfois contradictoires.

En ce sens, la danse devient le lien d’une reconstruction de soi par le geste. Dans ce va-et-vient entre incorporation et questionnements, réinvention, les frontières du genre deviennent poreuses. La danse contemporaine, parce qu’elle ne dicte pas un seul idéal corporel ni une seule gestuelle, parce qu’elle valorise l’expérimentation et la dé-hiérarchisation des savoirs, autorise chacun et chacune à *“devenir une créature de son imaginaire”*, comme le disait la chorégraphe Martha Graham¹⁹⁴. A explorer la pluralité de ses états de corps, et avec eux, de ses identités possibles : *“Une créature qui se déploie au moyen de perceptions renouvelées, d’une nouvelle motricité, d’une musicalité inédite pour traverser des états encore inconnus et donner naissance à une nouvelle identité, jamais figée et potentiellement toujours en métamorphose.”*¹⁹⁵

Chapitre 6 - Intimité et relations : effets durables de la danse dans la vie personnelle ?

Une des caractéristiques de la danse comme activité artistique et sportive est qu’elle est très facilement transposable dans le cadre privé des danseurs : on commence à danser chez soi, on apprend à danser à l’école, on continue à danser chez soi, dans la rue, dans des bars, etc... Même dans le cadre de la danse spectaculaire, dans les récits des personnes entretenues, l’idée que la danse ne s’arrête pas à la porte du studio revient systématiquement. En tant que pratique appartenant à la fois à l’espace privé et à l’espace

¹⁹³ Extrait de l’entretien avec François

¹⁹⁴ GRAHAM, Martha. *Mémoire de la danse*. Arles : Actes Sud, 1992. p.31

¹⁹⁵ MARQUIÉ, Hélène. « 9. Corps dansant, sexe et genre » *Mon corps a-t-il un sexe ?* [s.l.] : La Découverte, 2015, p. 167

public, les dispositions intériorisées dans le cadre de la pratique de la danse contemporaine se transposent-elles dans la sphère privée des danseurs et des danseuses ? Ce qui se joue dans le studio, par l'écoute de son propre corps et de celui d'autrui, rejaillit-il dans la sphère intime ?

Les effets identitaires (A) et transformatifs de la danse contemporaine sur dans la sphère privée des individus (B) doivent être pensés non pas comme des évidences ou des effets totaux et systématiques, mais comme des processus, qui dépendent d'autres facteurs : la nature et l'efficacité des socialisations genrées antérieures et extérieures au champ de la danse contemporaine (C) et le contexte d'activation des dispositions incorporées (C).

A. Emergence de questionnements identitaires par la création

“En tout cas, moi, la danse, elle m'a fait réaliser énormément de choses mais surtout sur moi. Peut-être en lien avec les autres aussi ou avec la vie mais vraiment de moi en tant que récepteur de la vie.”¹⁹⁶

Pour plusieurs enquêtés, la danse contemporaine et le processus de création qui lui est propre apparaît comme un véritable vecteur de questionnements identitaires, de transformation de soi, où les acquis effectués dans le cadre de la danse le dépassent, et créent une réelle transformation de l'individu, jusque dans son identité (c'est-à-dire dans sa singularité et la manière dont se perçoit).

Dans certains cas, ce processus devient un espace de révélation identitaire, voire un espace rendant possible la transition. C'est le cas chez Polpi, pour qui la danse a eu un rôle considérable dans son parcours de transition. Chorégraphe et performeur trans masculin, ce dernier témoigne d'un cheminement identitaire rendu possible par la création elle-même :

“Je pense que j'ai eu besoin, mais là plus tard en tant que créateur, j'ai eu besoin du plateau pour faire ma transition. Dans le sens où c'était dans les pièces que la question du questionnement de genre est apparue presque malgré moi et que je courais après moi-même. [...] Parce que des choses sortaient dans les processus de création et s'affirmaient. Mais comme quand on travaille en création, on travaille aussi beaucoup par des choses intuitives et des choses qui nous échappent, jusqu'à un point où j'ai fait une pièce qui était la pièce, qui était mon parcours de transition à la fin de ce processus de création ou pendant la fin du processus.”¹⁹⁷

¹⁹⁶ Extrait de l'entretien avec Paul

¹⁹⁷ Extrait de l'entretien avec Polpi

Ce qu'il décrit ici, c'est moins une représentation volontaire et réfléchie de lui-même qu'un surgissement progressif du "soi en devenir", à travers notamment la place accordée à l'intuition dans la création chorégraphique. Le plateau est ici vécu comme une surface de projection, un espace de traduction d'un questionnement identitaire encore informulé. Ce questionnement est rendu possible notamment par la liberté et le processus créatif propre à la danse contemporaine : la place accordée à l'intuition notamment, dans l'improvisation en danse contemporaine.

"J'ai fait une première pièce qui s'appelait Ecce homo, qui est une pièce dans laquelle je travaille sur des danses d'archives, donc sur des danses d'une autre chorégraphe du passé qui est déjà décédée. Mais c'est une pièce pendant laquelle je parlais en fait de ces questions de genre par le drag king. Donc en fait, pendant la pièce, je me drag kingsais sur scène. Mais c'est un truc qui est venu de façon très intuitive et qui n'était pas du tout... C'était pas très conscient. Et même si je vois aujourd'hui la pièce, j'ai affirmé quelque chose d'assez clair. Je finissais la pièce avec une barbe comme ça. Et je disais que j'avais besoin de ça pour pouvoir danser ces danses là." ¹⁹⁸

Le cas de la pièce *Ecce (H)omo*, dans laquelle Polpi se "drag kingsait"¹⁹⁹ sur scène, illustre la manière dont la création en danse contemporaine peut donner lieu à l'émergence d'un langage du corps qui précède parfois à la conscience claire de ce qui s'y joue. *"C'était pas très conscient.[...] Je finissais la pièce avec une barbe comme ça. Et je disais que j'avais besoin de ça pour pouvoir danser ces danses là."* Ce recours au dragking ne relève pas seulement d'un choix esthétique, mais d'un besoin performatif, d'un accès symbolique à une corporéité jusqu'alors interdite par les autres styles de danse, qu'il avait décidé d'arrêter car elle ne valorisait qu'un unique idéal corporel cisgenre et vécu comme une violence. Polpi confie ensuite que sa pièce suivante, *Alexandre*, prolonge cette démarche. Cette dernière interroge les rituels masculins dans une culture autochtone qu'il rencontre au moment de la création. Si dans sa pièce, il veut à l'origine parler de cette culture, c'est finalement une quête personnelle, une recherche d'un nouveau nom, d'un "devenir autre" qui se déploie à travers la création artistique. A l'issue du processus, Polpi réalise en effet que la pièce, bien qu'elle semblait parler d'un "autre", parlait surtout de lui. L'œuvre agit ainsi comme un espace de projection inversée : ce qui semble parler de l'extérieur révèle une transformation intérieure.

¹⁹⁸ Extrait de l'entretien avec Polpi

¹⁹⁹ Le Drag King est un mouvement qui émerge au XXe siècle dans lequel les artistes se "transforment" et se construisent, dans le cadre d'une performance artistique, une identité masculine basée sur les archétypes, stéréotypes, normes masculines.

“Donc c'est une pièce qui parle de ma rencontre avec ce peuple là, mais qui parle pas de leur culture, mais du fait que c'est une communauté centrée sur les rêves, la pratique du rêve. Donc ce sont des rituels pour apprendre à rêver et des rituels masculins. Et en fait, je pensais pas du tout que la pièce allait parler de ça, mais la pièce parle de ce “devenir autre”. Ça parle de chercher un nom, un nouveau nom. Ce qui se passe aussi dans cette culture là, mais pour d'autres raisons. Et donc à la fin de cette pièce, ou pendant le processus à la fin, j'ai compris qu'en fait ça parlait de choses plus profondes que juste le sujet de la pièce.”²⁰⁰

La pratique de la danse contemporaine, et plus précisément l'écriture de soi par la création chorégraphique, semble ici permettre aux individus de façonner matériellement leur existence à travers des choix artistiques, des formes sensibles. La danse contemporaine, par son rapport au sensible et la place importante accordée à l'improvisation, offre donc davantage d'agentivité aux danseurs et danseuses que les styles de danse traditionnels.

“Il y a cette envie de performer, de donner à voir ces processus-là qu'on vit, mais d'une façon artistique, qui nous met la chose à l'extérieur de soi, même si elle est très personnelle. Ça permet à la fois d'être vraiment dans ce processus de réinvention, littéralement, qu'on est en train de créer un autre soi sur scène, qui est toujours plus que ça, plus que soi.”²⁰¹

Créer revient alors à se rendre visible autrement, à faire exister une version fluide, mouvante, non fixée de son identité. De surcroît, cette dynamique de transformation par la création s'inscrit dans un contexte de besoin d'existence d'une mémoire collective des personnes queer et trans, qui, longtemps invisibilisées dans les champs artistiques, voient la création comme un espace où leur existence peut être rendue réelle, possible. Polpi évoque la rareté des personnes trans dans la danse au moment de sa transition :

“Et je sais qu'il y a énormément de personnes queer et trans qui ont, par exemple, arrêté de danser. Justement parce que c'était insupportable d'aller dans un cours de danse et d'être mis dans une case, d'être mégenré tout le temps, de ne pas pouvoir exister en dehors de ces codes très binaires. Donc il y avait peut-être un besoin aussi de créer son propre espace. De faire exister d'une manière ou d'une autre. Et créer un espace pour soi aussi, pour pouvoir exister comme on veut.”²⁰²

Ainsi, à travers le récit de Polpi, la création chorégraphique contemporaine se révèle être un lieu d'affirmation de soi et d'autonomisation dans un cadre normé. La danse contemporaine, lorsqu'elle se déploie dans un cadre permissif et réflexif, peut devenir non

²⁰⁰ Extrait de l'entretien avec Polpi

²⁰¹ Extrait de l'entretien avec Polpi

²⁰² Extrait de l'entretien avec Polpi

seulement un vaisseau d'autonomisation des corps, mais aussi un lieu où l'intime et les vécus minoritaires peuvent être exposés et exister. De surcroît, la performance scénique peut être un lieu où les rapports de domination sont inversés : le public regarde, silencieux dans une salle plongée dans le noir, un.e artiste qu'il écoute et qui impose par la scène une forme de corporéité qu'il ou elle a choisi de montrer.

*“Sans la danse, je ne sais pas comment je les aurais traversées, ces phases (de construction d'une identité de genre fluide) . Parce que la danse m'a toujours permis à la fois de donner du corps, de donner de la chair, de ne pas rester dans le forme. Et la représentation sur scène aide beaucoup. Je commence ma première pièce, je pâquerette avec des godes. Au monde entier, non seulement je découvre que mon corps est pénétrable, mais par la danse, je l'incarne. Et par la représentation, je le montre. Donc sans la danse, je ne sais pas comment je... Parce que sinon, l'expérience du travestissement, peut-être qu'elle aurait eu lieu sans la danse, c'est possible. Ça, c'est tout à fait possible. Mais je pense que je l'aurais vécu d'une manière beaucoup plus torturée.”*²⁰³

Pour d'autres personnes dont l'identité de genre n'est pas en accord avec la binarité de genre imposée par les normes dominantes, la danse contemporaine peut aussi être un lieu “refuge”, qui permet à toutes sortes de transformations du corps d'avoir lieu sans être stigmatisé. Dans le cas de cet enquêté, la scène de la danse contemporaine constitue un lieu alternatif d'une forme de transition, qui lui permet d'accepter tous les aspects de lui-même sans avoir recours à une transition médicale :

“Je pense que c'est parce que je danse que pour moi, c'est évident que je ne vais pas faire une transition telle qu'on peut en voir certaines. Justement parce que je n'ai pas du tout ce récit d'avoir un vrai moi caché dans un mauvais corps. Et j'ai aussi le fait que les transformations, c'est moi qui les conduit. Je n'ai pas envie d'avoir des hormones que je ne comprends pas comment elles fonctionnent qui viennent opérer pour moi. Et parce que je sais aussi par la danse qu'à la fois mon corps est transformable, qu'à la fois, mon corps a une matérialité presque biologique à la fois incontestable, mais qui ne lui empêche rien du tout.”

Par son refus des normes imposées jusqu'alors en danse, la danse contemporaine semble donc offrir un choix plus large de manières d'être et d'exister. Sans prétendre à une libération totale des corps, elle leur offre plutôt une place plus grande de recherche - donc d'agentivité- - qu'ils et elles peuvent utiliser pour trouver leur propre intériorité, identité, intimité.

²⁰³ Extrait de l'entretien avec François

B. Quand la danse transforme l'intime

*“Tu sais, quand on est ensemble avec les gens de l'école, c'est un peu n'importe quoi dans la rue. Ça peut, mais... Et c'est là que c'est encore plus satisfaisant. Ça veut dire que tout le travail que tu fais en studio, eh ben... Tu peux presque l'amener en dehors.”*²⁰⁴

Si les nouvelles techniques de corps apprises au sein du studio de danse contemporaine contribuent à modifier, ou du moins structurer les identités sociales et genrées des personnes entretenues, elles façonnent aussi, pour certain.e.s, des manières singulières de relationner et par extension, d'habiter l'intimité. Cette empreinte de la danse sur la vie intime est d'autant plus forte que la danse contemporaine joue précisément sur la recherche de l'intime, de l'intériorité, et mobilise un rapport sensoriel au corps qui déborde souvent du cadre de la scène. François évoque par exemple une transformation profonde dans sa manière d'appréhender sa vie intime, opérée par à partir de la pratique de la danse contemporaine.

*“Je sens que ma vie intime, elle est aussi très déterminée par le fait de faire de la danse. Je dirais faire de la danse, oui, mais peut-être encore plus faire des spectacles. [...] il y a tout l'enjeu de la jouissance du mouvement, mais il y a aussi toutes les questions de comment on se met en scène, qu'est-ce que ça veut dire de se montrer à d'autres. Et cette expérience-là, elle détermine beaucoup comment je conduis mon intimité.”*²⁰⁵

François établit un lien entre performance dans la danse contemporaine, et performance dans la vie privée. Dans cet extrait, le glissement entre performance scénique et mise en scène de soi dans la sphère intime est clair. Changer son rapport au corps dans la danse contemporaine induit le fait de changer son rapport au corps dans sa vie intime. Ce que l'on explore au studio de danse ou sur scène rejaillit dans la sphère intime. En ce sens et dans ce cas particulier, la danse agit donc comme une pédagogie implicite des émotions, de la communication corporelle, et transforme les manières d'être en lien avec autrui, en amitié ou en couple.

“Il y a des continuités, si une grande partie de ma vie sexuelle se fait, on pourrait dire, travesti... Ce que j'aime pas de travesti, c'est qu'on dirait qu'il y a un mensonge. Pour moi, il n'y a pas de mensonge, à nouveau. C'est pas que je devienne une autre personne, mais comme pour un spectacle, en fait, je mets en avant certaines dimensions de mon être et ça me permet une manière de me mettre en scène et du

²⁰⁴ Extrait de l'entretien avec Ael

²⁰⁵ Extrait de l'entretien avec François

coup, une manière de me relier avec les autres personnes impliquées sur cette scène.”²⁰⁶

La possibilité d’exposer, à travers son métier, la part fantasmatique de sa sexualité offerte par la danse contemporaine a été étudiée par P.E. Sorignet dans son étude sur la vocation des danseurs contemporains. Selon lui, elle permet aux individus de “*s’affranchir de la dramatisation de l’acte sexuel en lui-même pour s’attacher à une forme d’échanges relevant du jeu et intégrés dans l’espace même de travail*”²⁰⁷. Il parle à ce titre de “*socialisation de la libido*”²⁰⁸, qui a lieu dans l’espace intime et professionnel de manière indissociable. En faisant de sa sexualité un support de création à travers le travail sur le corps et les émotions, les danseurs et danseuses contemporains échappent selon lui à la “*gestion schizophrène de la vie*”²⁰⁹ vécue par les homosexuels.

*“Et je le vis pas comme une malédiction. Je le vis comme... Je sais pas, un continuum, aussi une chance de pouvoir comprendre que c’est aussi ça.”*²¹⁰

Ce “*continuum*” entre studio, scène et intimité, entre représentation et exploration sensible, rend possible une vie affective qui paraît plus libre, moins enfermée dans des cadres normatifs. En ce sens, la danse contemporaine agit comme un outil, un vaisseau, qui permet à certains et certaines d’expérimenter de nouvelles manières d’être en lien avec leur corps, leurs désirs, et celui des autres.

Les dispositions intériorisées par la pratique de la danse contemporaine peuvent ainsi être actualisées dans les autres sphères de la vie des individus: cercle d’amis, conjoints, collègues... Dans ce contexte, la danse semble produire pour l’ensemble des enquêtés une forme d’investissement global dans leur vie - tant sur le plan corporel, émotionnel, que social et professionnel - . En ce sens, elle restructure les schémas de perception et la manière de relationner avec autrui. Surtout, elle développe chez les danseurs et danseuses des dispositions spécifiques - être alerte et à l’écoute de ses émotions et de celles des autres, être calme, etc. - qui permettent aux individus de remettre en question les normes de genre *a priori* incorporées.

²⁰⁶ Extrait de l’entretien avec François

²⁰⁷ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « 7. « La danse, c’est pour les filles et les pédés » », *Danser : Enquête dans les coulisses d’une vocation*. 2010. p. 266

²⁰⁸ *Ibid*

²⁰⁹ POLLAK, Michael. *Une identité blessée. Études de sociologie et d’histoire*. [s.l.] : Éditions Métailié, 1993.

²¹⁰ Extrait de l’entretien avec François

Néanmoins, il est important de nuancer ce propos, et de prendre en compte la façon dont les influences socialisatrices (ici, l'espace de la danse) rencontrent chez les individus des propensions facilitant plus ou moins leur transformation.

C. De potentielles résistances du corps : persistance de la socialisation primaire, hétérogénéité des instances

Si, à ce stade de notre réflexion, nous pouvons admettre que la danse contemporaine constitue un espace qui favorise le questionnement et la reconfiguration des normes incorporées -et en particulier des normes genrées- , il convient néanmoins d'en nuancer les effets en prenant en compte le poids des socialisations antérieures -et extérieures- à l'arrivée dans la danse contemporaine.

Comme l'a théorisé P. Bourdieu à travers le concept "d'hystérésis de l'habitus"²¹¹, les dispositions incorporées par un individu dans un espace social défini ont tendance à perdurer, même lorsqu'un individu évolue dans un nouvel environnement porteur d'injonctions différentes. Ces dispositions ne disparaissent pas systématiquement à la rencontre d'un nouvel environnement : au contraire, elles cohabitent, parfois en tension avec les nouvelles injonctions. Ces socialisations contradictoires peut d'ailleurs conduire l'individu à une situation d'inadaptation temporaire ou définitive aux conditions nouvelles en vigueur dans le nouvel espace social. De plus, les dispositions acquises lors de la socialisation primaire peuvent déterminer la manière dont l'individu intériorise plus ou moins bien les normes de l'espace social dans lequel il évolue. "*Avant*" devient la "*base à partir de laquelle est perçu, et donc intériorisé, ce qui intervient*"²¹². Dit autrement, et pour reprendre P. Bourdieu, "*l'habitus contribue à déterminer ce qui le transforme*"²¹³, le présent est interprété de façon à être "*maintenu en relation constante avec le passé*"²¹⁴. Les socialisations antérieures constituent donc la "base de la réalité" des socialisations qui leur succèdent.

Appliquée au champ de la danse, cette analyse permet de comprendre pourquoi, dans les cours de danse contemporaine, certains élèves issus d'une formation classique ont du mal à s'approprier la liberté gestuelle valorisée. Les observations *in situ* montrent que

²¹¹ BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Droz. Genève : [s.n.], 1972. p. 157.

²¹² DARMON, Muriel. *La socialisation - 4e ed.* [s.l.] : Armand Colin, 2023.

²¹³ BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*. [s.l.] : Seuil, 1997. p.177.

²¹⁴ BERGER, Peter et Thomas LUCKMANN. *La Construction sociale de la réalité*. [s.l.] : Armand Colin, 2018. p.270

les garçons, par exemple, tendent à occuper davantage d'espace, à s'exprimer plus spontanément, à faire des gestes de plus grande ampleur pendant les improvisation, ou à prendre des initiatives plus facilement. Autant de comportements qui trouvent leur source dans des schèmes - ou dispositions- incorporées antérieurement, au sein d'autres instances de socialisation tels que les cours de danse classique, la famille, l'école ou les groupes de pairs extérieurs au groupe de danse contemporaine. A cela s'ajoute l'hétérogénéité croissante des instances de socialisation au cours de la vie d'un individu, qui participe à accentuer les décalages et entre les dispositions incorporées et les attentes du contexte présent. Ce "clash" des dispositions peut alors freiner l'appropriation des nouvelles gestuelles attendues en danse contemporaine, ou au contraire à susciter des formes hybrides, témoignant de la coexistence de plusieurs *habitus*.

Même les dispositions acquises dans des environnements très structurants peuvent se heurter à une "culture importée" : un ensemble de normes, croyances et habitudes incorporées en amont par l'individu. Dans cette perspective, l'espace de danse contemporaine ne peut être considéré comme un lieu où la remise en question voire la transformation vis à vis du genre est automatique et fluide. Aussi, il rencontre, chez chaque élève, des résistances variables selon la profondeur et la nature des socialisations antérieures et extérieures.

Les observations et entretiens confirment cette inertie des apprentissages corporels. Les élèves ayant reçu une formation classique évoquent une certaine rigidité, une difficulté à "salir" leur mouvement, à improviser sans chercher une forme esthétique préétablie, ou à sortir de la logique d'alignement et de maîtrise du geste. S'affranchir du miroir est aussi souvent vécu comme quelque chose de difficile par les élèves, car trop habitués à se surveiller et à se corriger constamment.

L'étude de Sylvia Faure sur les modalités d'apprentissage corporel en danse apporte un éclairage précieux sur ces résistances. Elle distingue deux idéaux-types pédagogiques : un idéal disciplinaire, propre à la danse classique, centré sur la reproduction technique des geste normés à partir d'une mémoire corporelle stable; Et un idéal de singularisation, propre au champ de la danse contemporaine, valorisant lui la réflexivité, l'écoute de soi, et une mémorisation plus contextuelle. Elle fait remarquer que si la danse contemporaine tend à favoriser la "personnification des gestes" à leur technicité lors des séances d'improvisation, ces gestes réalisés de manière *a priori* "spontanés" et relevant de l'individualité du danseur ou de la danseuse sont en réalité des automatismes.

Ajuster “spontanément” des gestes appris à une situation (pendant les moments d'improvisation notamment), c'est faire appel à des automatismes issus d'une mémorisation stable et enracinée dans le corps. Cette étude permet de nuancer la possibilité de “dé-apprendre” des mouvements : les danseurs classiques ayant trop incorporé les normes et gestes classiques, celles-ci sont devenues moins des gestes spontanés que des automatismes dans leur corps, dont il est très difficile de se défaire.

Enfin, il convient de souligner que ces résistances ne sont pas uniformes, et varient selon l'intensité de la socialisation primaire (plus les normes de genre sont profondément intériorisées dans l'enfance, plus elles sont résistantes à la remise en cause) et du genre de l'individu. Pour les filles dont la socialisation genrée a été profondément impactée par la pratique de la danse, la déconstruction de ces normes peut s'avérer particulièrement ardue. A l'inverse, la socialisation des garçons en danse classique relevant d'une masculinité déjà marginalisée, cela peut favoriser, dans certains cas, la remise en question de leur propre rapport au genre.

D. Des dispositions acquises dont l'activation dépend des contextes

Si dans certains contextes, les dispositions incorporées lors des socialisations antérieures peuvent résister aux nouvelles injonctions du champ de la danse contemporaine, elles sont aussi conditionnées aux contextes favorables - ou pas - à leur activation. Dans le prolongement de notre réflexion, il s'agit donc désormais de comprendre comment ces nouvelles dispositions peuvent être réactivées, inhibées ou reconfigurées selon les contextes dans lesquels les individus s'inscrivent.

A la lumière des travaux de Bernard Lahire²¹⁵, il est possible de nuancer l'idée d'une transformation homogène des individus en insistant sur la dimension conditionnelle (caractère contextuel, circonstanciel) des dispositions acquises. Dans *L'homme pluriel*²¹⁶, celui-ci définit les dispositions comme des “propensions” ou “tendances” de l'acteur à agir (ou réagir) d'une certaine manière, dans des contextes spécifiques²¹⁷. Les danseurs et danseuses acquièrent donc des “dispositions à....”. Les dispositions ne sont pas des propriétés figées ou inscrites de manière irrévocable chez les individus. Elles sont plutôt relationnelles, c'est-à-dire qu'elles s'activent ou non en fonction des situations rencontrées.

²¹⁵ LAHIRE, Bernard. *L'homme pluriel: Les ressorts de l'action*. Paris : Fayard/Pluriel, 2011. p.95.

²¹⁶ *IBID*

²¹⁷ *IBID*.

En outre, elles sont le fruit d'un processus "*d'accumulation, de restructuration des expériences vécues, puis d'actualisation de ce capital d'expériences (incorporées sous la forme de schèmes) en fonction des situations rencontrées*"²¹⁸.

Ce cadre théorique permet d'interpréter les récits d'enquêtés qui témoignent, par exemple, d'un apaisement émotionnel, d'une plus grande écoute de soi, ou d'un recul par rapports à certaines injonctions de genre dans leur quotidien ²¹⁹, mais seulement dans certains espaces. Comme le souligne François :

"Et surtout, la danse, c'est aussi un art de la perception, donc je perçois bien que les contextes ne sont pas les mêmes. Et donc, chaque contexte détermine quand même des possibilités, des impossibilités." ²²⁰

Ainsi, pour un homme socialisé à ne pas écouter ni exprimer ses émotions, la pratique de la danse contemporaine peut favoriser le développement de nouvelles compétences émotionnelles - ou dispositions - (écouter, verbaliser, contenir ou partager ses affects, être "plus calme", "moins colérique"), mais celles-ci ne sont pas systématiquement *actualisées* dans l'ensemble des sphères de sa vie. Elles ne s'observent que dans la rencontre de quelque chose ou quelqu'un. Ainsi, il est possible qu'elles soient actualisées dans le studio de danse, avec sa mère (comme c'est le cas d'Envel), mais qu'elles disparaissent dans un contexte différent de performance sociale marqué par des normes virilistes (espaces masculins, cadre professionnel concurrentiel, etc.) Comme le soulignent J. Van Heerden, et A. J. Smolenaars, "*Il est possible d'imaginer qu'un objet ou qu'une personne ait une certaine disposition qui ne se donne jamais à voir (ou rarement) parce que sa manifestation est bloquée par d'autres facteurs*" ²²¹. Les enquêtés le confirment d'ailleurs eux-mêmes, lorsqu'ils évoquent les écarts de comportement entre leurs différentes sphères de vie ("*chaque contexte détermine quand même des possibilités, des impossibilités*").

En ce sens, les transformations - c'est-à-dire les dispositions nouvelles- acquises par la pratique de la danse contemporaine ne doivent pas être interprétées comme linéaires ou totales. De fait, elles sont le fruit d'un processus de socialisation -et d'incorporation- qui s'ajoute, sans nécessairement les annuler, aux socialisations -et incorporations- antérieures.

²¹⁸ *Ibid.* p.96

²¹⁹ Extrait de l'entretien avec Envel

²²⁰ Extrait de l'entretien avec François

²²¹ HEERDEN, J. Van et A. J. SMOLENAARS. « On Traits as Dispositions: An Alleged Truism », *Journal for the theory of social behaviour*. 1990. p. 299

Elles s'actualisent selon les contextes, dans un temps discontinu (cours, stages, auditions, moments partagés avec les amis, conjoints s'ils appartiennent au champ de la danse contemporaine), et peuvent rencontrer des résistances selon les espaces de vie des individus. C'est à la condition de penser les socialisations de manière plurielle et contextuelles qu'il est possible de comprendre les effets réels -mais toujours partiels- de la danse contemporaine sur le questionnement des normes de genre.

Conclusion - transition partie 2-3

Au terme de cette seconde partie, il apparaît que la danse contemporaine, par ses outils pédagogiques, son organisation non hiérarchique et sa gestuelle non normative, offre un terrain d'exploration singulier du rapport au corps et, avec lieu, du rapport au genre. En valorisant l'expérimentation, la pluralité des états de corps et la cohabitation des différences, elle autorise une mise à distance - parfois partielle, parfois profonde - des normes de genre incorporées dans les styles de danse traditionnels. Elle ne fait pas "table rase" des socialisations antérieures, mais en permet la remise en jeu, dans un espace de création où les frontières entre masculin et féminin semblent devenir plus poreuses et mouvantes. C'est dans cette capacité à configurer les rapports à soi et aux autres que réside, pour certain.e.s, le potentiel transformateur du contemporain. Toutefois, ces possibilités de réinvention ne sont jamais garanties, elles s'inscrivent dans des trajectoires biographiques, des dispositions incorporées, des environnements sociaux différenciés. Elles sont aussi marquées par la perméabilité entre la pratique artistique et la vie quotidienne, tant la danse déborde du cadre du studio pour investir l'intimité des corps dans leur globalité.

Mais que deviennent ces possibilités d'expérimentation lorsqu'elles sont confrontées aux exigences du champ professionnel ? Dès lors que la pratique s'institutionnalise - qu'elle s'inscrit dans un cursus à visée professionnalisante ou qu'elle devient un métier - d'autres logiques se mettent en place. C'est pourquoi, dans la troisième partie de ce mémoire, nous nous intéresserons aux mécanismes de sélection et de formatage, qui viennent cadrer le corps dansant. Elle analysera comment, au sein même du champ chorégraphique contemporain professionnel, les corps peuvent être à nouveau façonnés, évalués, hiérarchisés. Jusqu'où peut aller la liberté de création quand il faut se rendre désirable sur le marché? A quelles nouvelles normes les danseurs et danseuses doivent-ils se conformer pour pouvoir vivre de leur pratique?

Encadré 2 - Observations préliminaires :

Persistance de la binarité dans le vocabulaire chorégraphique - symptôme d'un monde professionnel ambigu?

Si la bipartition entre les sexes qui était présente dans la danse classique et jazz n'a plus de sens pour les chorégraphes contemporains, on remarque que l'utilisation de termes genrés pour caractériser les mouvements persiste dans les discours des enquêtés en professionnalisation.

*"Dans cette école-là, on parle plus de présence, d'énergie féminine et masculine, tu vois."*²²²

Pour décrire certains traits qui étaient considérés spécifiques aux femmes ou aux hommes, on continue d'utiliser des catégories de "féminin" ou "masculin". Comme le constate Hélène Marquié²²³, certains chorégraphes revendiquent leur capacité à passer de l'un à l'autre : "L'identité n'est pas fixe. On peut passer de l'hétérosexualité à l'homosexualité, du féminin au masculin. Tout est en nous!"²²⁴ Si ce propos témoigne, certes, d'une volonté dans la danse contemporaine de briser les stéréotypes et les normes de genre par la danse, le fait de continuer d'utiliser les termes "masculin" et "féminin" comme catégories d'analyse des mouvements suggère que l'idée selon laquelle les femmes et les hommes n'ont pas les mêmes aptitudes subsiste plus ou moins consciemment. Si l'on garde une façon de concevoir les qualités de mouvements par le prisme d'une bipartition du genre (féminin ou masculin), on les réfère aux hommes et aux femmes, donc on naturalise implicitement les mouvements. Les qualités de mouvement et d'interprétation se retrouvent ramenées à des catégories binaires, renvoyant à des stéréotypes implicites, mais sans contenu réel. Ces stéréotypes sont sans doute commodes pour éviter la tâche ardue de rendre compte avec des mots de qualités complexes, mais qui demeurent finalement bien peu précisées ainsi.

Un mouvement dit "féminin" peut être caractérisé différemment, sans utiliser, forcément, le terme renvoyant au genre. Une continuité du flux, une délicatesse dans le mouvement, l'absence d'impact, parfois la sensualité, l'érotisme, le maniérisme...

Fluidité, verticalité, projection, courbe, musicalité, force, puissance, grâce... Le vocabulaire ne manque pas, la danse disposant d'un lexique d'analyse suffisamment large et de termes spécifiques en termes de flux, de temps, d'espace. Il est donc possible d'utiliser des termes beaucoup plus précis pour qualifier une qualité de mouvement. La persistance des métaphores genrées pour qualifier les qualités de mouvements témoigne, sinon une volonté de maintenir la dualité, d'une incapacité à sortir d'un schéma de pensée binaire. "Au-delà d'une imprécision qui ne sert pas l'esthétique, les métaphores genrées enferment la description dans des catégories binaires naturalisantes."²²⁵ De ce fait, s'ils prétendent briser les stéréotypes de genre et d'aller au-delà de la bicatégorisation, les chorégraphes contemporains contribuent, par l'utilisation de métaphores genrées, à nourrir les représentations sociales du genre. Par le langage, on contribue à continuer d'introduire le genre dans les corps, et on échoue à le défaire comme prévu par la danse. Selon Hélène Marquié, il est donc impératif de cesser d'utiliser des termes genrés pour qualifier le mouvement : "il n'y a pas de "féminin" ou de "masculin"

²²² Extrait de l'entretien avec Ael

²²³ MARQUIÉ, Hélène. *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! - Essai sur le genre en danse*. [s.l.] : Editions de l'attribut, 2016. p. 65

²²⁴ BONICEL Laure, citée par R. Boisseau dans "femmes en mouvements", Téléràma, 26 Mai 2004, p.79

²²⁵ MARQUIÉ, Hélène. *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! - Essai sur le genre en danse*. [s.l.] : Editions de l'attribut, 2016. p.66

en esthétique, en dehors de stéréotypes.” Ainsi, la binarité du genre persiste dans le champ chorégraphique contemporain, mais cela reste toujours subtile.

Par ce constat, nous voyons que s’il est nécessaire de nuancer les effets de la danse contemporaine sur les individus, il faut aussi interroger le passage d’une pratique amateur à une pratique professionnelle, dans un champ chorégraphique ambivalent.

PARTIE 3 – Le marché de la danse contemporaine : une libération sous contrôle

Pour l'ensemble des enquêtés, la danse contemporaine relève d'une passion, qui se transforme en une véritable vocation et un projet de vie. Ce glissement du loisir récréatif vers une perspective de professionnalisation transforme radicalement les dynamiques. L'entrée dans des écoles professionnalisantes, puis dans des compagnies, confronte les danseurs et danseuses à un nouvel espace de contraintes, où les logiques de singularité, de liberté corporelle et de fluidité de genre – prégnantes dans l'apprentissage, comme nous l'avons vu en seconde partie – se trouvent progressivement reconfigurées, encadrées par les exigences du marché artistique.

Il convient donc, dans cette dernière partie, de comprendre comment l'institutionnalisation progressive de la danse contemporaine – via les écoles professionnalisantes, les auditions, et les impératifs reliés à la concurrence sur le marché artistique – tend à redessiner les marges de liberté dans la formation. Autrement dit, on veut saisir comment un art perçu comme émancipateur par les pratiquants peut devenir, à mesure qu'ils et elles se professionnalisent, un espace de normalisation, parfois subtile et insidieuse, des corps et des normes de genre.

D'abord, nous verrons en quoi chacune des voies de professionnalisation tend à reconduire une opposition hommes/femmes (Chapitre 7). Ensuite, nous analyserons les effets des institutions professionnalisantes sur la fabrication de corps "singuliers" : derrière la valorisation apparente de la marginalité se redessinent des normes esthétiques et genrées, souvent implicites et inégales (Chapitre 8).

Chapitre 7 - Une reproduction des hiérarchies et des inégalités hommes/femmes dans le processus de professionnalisation

Devenir professionnel dans le domaine de la danse contemporaine peut passer par plusieurs voies : l'obtention du diplôme d'Etat pour enseigner (A), l'intégration de grandes écoles professionnalisantes pour devenir interprète ou chorégraphe (B), ou encore le passage par les auditions pour intégrer directement des compagnies de danse (C). Si ces trois voies diffèrent dans leur forme, elles semblent toutes reconduire, de différentes manières, une opposition entre les sexes.

A. Devenir chorégraphe : un processus de sélection dans les grandes écoles qui participe à la reproduction des inégalités homme/femme

Alors même que la danse contemporaine se présente comme un espace de remise en question des normes de genre, de transformation du rapport au corps et de déconstruction de la binarité homme/femme, force est de constater que cette dynamique critique ne garantit pas une égalité effective dans l'accès aux positions professionnelles. Si l'un des objectifs implicites de cette déconstruction est de libérer les individus de la hiérarchie hommes/femmes et des inégalités qui en découlent, il semble nécessaire d'interroger les effets de la professionnalisation en danse contemporaine sur les trajectoires concrètes des individus, et en particulier sur les inégalités de genre. Aussi, si la danse contemporaine s'est construite dans une dynamique d'émancipation vis-à-vis des normes académiques et genrées issues de la danse classique, son processus d'institutionnalisation semble aujourd'hui reproduire, sous des formes renouvelées, des inégalités sexuées dès les premières étapes de la professionnalisation.

L'importance accordée à l'égalité entre les sexes et le respect de la mixité dans les cours de danse contemporaine, affichée notamment dans les grandes écoles de danse contemporaine comme le Centre National de Danse Contemporaine (CNDC), ne se traduisent pas dans les faits par une stricte égalité des chances entre candidates et candidats.²²⁶ En effet, les processus d'admission et de sélection dans ces structures (comme dans nombre d'écoles de professionnalisation en danse contemporaine) se base sur une logique de parité homme/femme. Or, l'ouverture des canons des représentations du corps dansant féminin a pour effet l'augmentation du nombre de candidates aux concours d'entrée des grandes écoles de danse contemporaine. Si le nombre de candidates dépasse largement le nombre de candidats, la parité des effectifs admis engendre mécaniquement un déséquilibre et un processus de sélection plus exigeant et concurrentiel pour les femmes.

L'étude menée par Sorignet en 2004 est éclairante à ce sujet : en 2001 au CDCN, 61% des candidats étaient des femmes, mais les hommes représentaient 50% des admis. De surcroît, l'analyse faite par Sorignet montre que les femmes admises étaient en moyenne plus jeunes et plus expérimentées. Au cours de la dernière phase de sélection de

²²⁶ En l'absence de données publiées, ni de réponse obtenue de la part des écoles quant à la proportion de femmes candidates et admises au concours du Ballet Junior de Genève et de l'Expanded Contemporary Dance de l'Université d'Amsterdam, nous prendrons pour exemple de l'argumentaire l'étude menée par Pierre-Emmanuel Sorignet, en 2004 (SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés*. 2004, vol.12 n° 2. p. 33-53.)

l'année 2001, 32 % des femmes avaient 17 ans ou moins contre seulement 10 % des hommes, tandis que 75% d'entre elles avaient plus de 4 ans de formation en danse contemporaine, contre seulement 16% des hommes.

Ce décalage traduit une différenciation implicite des critères de sélection, qui varient selon le genre. A partir d'une observation de la dernière journée de sélection, Sorignet note que les femmes sont jugées sur des critères de compétence et de qualification (formation, excellente maîtrise technique, expérience – qu'elles ont par ailleurs toutes déjà en rentrant, ce qui rend la tâche de se différencier encore plus ardue), tandis que les hommes sont sélectionnés pour leur "potentiel artistique" ou leur singularité. Il note ainsi que le temps consacré à l'apprentissage de la danse est beaucoup plus discriminant chez les filles que chez les garçons.

Cette logique reproduit donc, sous des formes *a priori* égalitaires, une hiérarchisation des sexes lors d'un processus de professionnalisation qui exige des compétences bien plus grandes pour les femmes que pour les hommes. Tandis que la situation inter-concurrentielle entre femmes constitue une entrave à la possibilité pour elles de se professionnaliser, elle facilite davantage l'entrée des hommes dans la formation.

Ces effets pervers de la parité témoignent de la manière dont un processus d'institutionnalisation peut reconduire les inégalités de genre sous des modalités renouvelées et plus ou moins insidieuses. Alors même que la danse contemporaine s'est développée sur une volonté de promouvoir l'égalité entre les sexes, le passage à la professionnalisation recompose l'opposition entre masculin et féminin selon des logiques structurelles. Ce décalage entre les principes d'égalité affichés et la réalité des mécanismes de sélection limite d'une déconstruction symbolique des normes genrées dans l'apprentissage lorsqu'elle n'est pas accompagnée d'une vigilance sur les conditions concrètes d'accès à la profession.

B. Devenir professeur.e : Le diplôme d'Etat en danse contemporaine qui reproduit des logiques de différenciation sexuée

Parmi les voies menant à une professionnalisation en danse contemporaine, l'obtention du diplôme d'Etat (DE) de professeur de danse constitue une option majeure, notamment pour les danseurs et danseuses qui ne sont pas retenus dans les grandes écoles, souvent marquées par une forte sélection. C'est aussi le seul examen accessible à tous les étudiants dont les parcours se construisent en dehors des formations supérieures. Ce point

est d'autant plus important que, comme nous l'avons vu précédemment, les grandes écoles reproduisent des logiques de sélection plus sévères à l'encontre des femmes. Ainsi, pour nombre d'entre elles, le passage du DE apparaît comme un moyen de contourner ces barrières à l'entrée de la professionnalisation et de pouvoir exercer leur métier de danseuse, en tant qu'enseignantes en danse contemporaine.

Or, ce qui pourrait apparaître comme une voie alternative plus inclusive révèle en réalité une contradiction profonde : l'Examen d'Aptitude Technique (EAT), qui constitue la porte d'entrée vers ce diplôme, s'appuie sur des épreuves différenciées selon le genre.

Après l'étude de Marie Ananda Gilavert en 2007 qui révèle que cet examen impose des variations distinctes selon le sexe du candidat ou de la candidate²²⁷, Hélène Marquié établit la même observation en 2012.²²⁸ Les deux études montrent que les individus prétendant au diplôme en danse contemporaine se voient imposer des variations genrées : tandis que les garçons doivent exécuter des enchaînements mettant l'accent sur la projection, la puissance et la virtuosité acrobatique, les filles se voient attribuer des séquences privilégiant fluidité, légèreté et continuité du mouvement. Aussi ces critères différenciés participent-ils à la réaffirmation d'un ordre sexué du corps et des gestes, en contradiction directe avec les fondements mêmes de la danse contemporaine.

Ce paradoxe est d'autant plus frappant que l'un des apports majeurs de la danse contemporaine, au moins dans sa pratique et telle qu'elle a été explorée dans les chapitres précédents, est précisément de remettre en question les catégories corporelles traditionnelles et de brouiller les frontières entre féminin et masculin. Or, la différenciation genrée des mouvements dans l'EAT participe à l'institutionnalisation d'une différenciation sexuée des aptitudes corporelles, et légitime de manière institutionnelle l'idée que l'enseignement et la pratique artistiques doivent différer selon le genre.

Selon Marie Ananda Gilavert²²⁹, cette différenciation soulève au moins trois problèmes majeurs. Premièrement, elle pose le postulat que les corps féminins et masculins ont des potentiels naturellement différents, et donc que leur formation doit suivre des chemins distincts. Deuxièmement, elle crée une évaluation asymétrique des compétences, puisque les enseignants et enseignantes seront amenés à intervenir auprès de publics mixtes, sans pour autant avoir été formés selon un référentiel commun. Enfin, le format

²²⁷ GILAVERT, Marie Ananda. « L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon les sexes », *Recherches en danse*. 1 janvier 2015 n° 3.

²²⁸ MARQUIÉ, Hélène. « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*. Association française des anthropologues. 1 mai 2011 n° 124-125.

²²⁹ *Ibid*

binaire de l'épreuve (variation "fille" qui se distingue de la variation "garçon) exclut de fait les personnes non binaires, intersexes, ou transgenres non out, et renforce une vision rigide du genre dans un domaine qui, paradoxalement, est souvent perçu comme un bastion de fluidité et de subversion des normes.

L'obtention du diplôme nécessaire pour pouvoir enseigner en danse contemporaine exclut donc une partie des corps qu'elle prétend pouvoir inclure. Surtout, il implique que pour pouvoir se professionnaliser en danse contemporaine et en faire son métier en France, il faut retourner aux logiques de différenciation des mouvements, et d'incorporation différenciée de gestes et attitudes, ce qui brise tout le travail que la pratique de la danse contemporaine a pu faire sur les corps dans le cadre du loisir.

C. Devenir interprète : L'injonction à la singularité dans les auditions, un mécanisme qui valorise des normes genrées traditionnelles.

L'étude des processus de recrutement des compagnies montre aussi que la subversion des normes genrées reste en réalité partielle dans l'espace professionnel de la danse contemporaine. En effet, la valorisation de la singularité des danseurs et danseuses peut masquer, voire renforcer, la reproduction de hiérarchies genrées, où la virilité – entendue comme force, attitude, voire hétérosexualité – demeure un critère de distinction et d'accès à la légitimité artistique par l'entrée dans les grandes compagnies de danse.

La danse étant une formation qui favorise la construction d'une masculinité non hégémonique, loin des codes virils, le fait d'incarner une virilité "classique" devient paradoxalement un atout singulier, car perçu comme rare. Cette dynamique est bien résumée par l'un des enquêtés :

"Un homme, que ce soit hétéro, physiquement beaucoup plus viril, etc, etc, je pense que ça plaît beaucoup plus." ²³⁰

Cet extrait d'entretien illustre un effet pervers de la quête d'originalité en danse contemporaine : la virilité, minoritaire dans le champ de la danse, devient une forme de singularité recherchée. Dès lors, les compagnies de danse contemporaines, en quête de profils "différents", en viennent à re-valoriser la virilité chez les hommes, participant ainsi à la perpétuation – par la valorisation – des normes virilistes dans les corps des individus, même au sein d'espaces artistiques supposés émancipateurs.

²³⁰Extrait de l'entretien avec Envel

Ce mécanisme s'explique en partie par l'histoire de l'institutionnalisation de la danse contemporaine, qui s'est construite en dialogue, sinon en opposition, avec la danse classique. Or, comme le souligne P.E. Sorignet, la professionnalisation de la danse contemporaine s'accompagne souvent d'une réappropriation de certains codes du ballet, notamment dans les processus de sélection et de légitimation.²³¹

*“Je pense que c'est un atout, la virilité dans la danse pour les hommes, parce que je pense que ça plaît en fait [...] parce que là, toutes les pièces que je traverse actuellement, je me dis, c'est danser comme des hommes, comme on entend avec la virilité et tout, que ce soit la corpulence, que ce soit même l'attitude, que ce soit... hors de la façon de penser, j'ai l'impression qu'il y a quelque chose pour eux de plus harmonieux.”*²³²

Ce retour de la virilité dans le champ de la danse contemporaine s'explique aussi par le fait que de nombreux enseignants et enseignantes sont eux-mêmes issus d'une formation en danse classique. Sans revenir sur ce que nous avons déjà évoqué, cela fait écho à la difficulté, pour les élèves autant que pour les professeurs qui les dirigent, de sortir des schémas déjà incorporés, et que les autres instances de socialisation imposent, c'est-à-dire des schémas hétéronomés. Comme le note l'enquêté :

*“D'autant plus que moi je suis dans une formation où c'est que des danseurs classiques qui enseignent, mais qui se sont remis dans le contemporain, donc il y a un vrai... je pense qu'il y a un vrai rapport à ça, c'est-à-dire que les profils que les directeurs aiment le plus actuellement, c'est les profils majoritairement hétéros.”*²³³

Cette observation rejoint les analyses d'Hélène Marquié, qui montre que les processus de transmission et de sélection dans la danse contemporaine restent traversés par des normes de genre héritées du classique, rendant difficile l'émergence de modèles réellement alternatifs.²³⁴ Sorignet quant à lui fait également remarquer que dans les compagnies de danse contemporaine, le choix de vêtement fait souvent référence à des signes de performance d'une certaine virilité : souvent torse nu et exposant les signes musculaires de la virilité (pectoraux, bras gonflés et tendus par l'effort) *“le danseur n'est plus là pour répondre au rôle féminin, mais pour interpréter un personnage masculin autosuffisant”*²³⁵. Dès lors, la “féminisation de l'identité masculine” en danse

²³¹ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser | Enquête dans les coulisses d'une vocation*. [s.l.] : La Découverte, 2010. 324 p.

²³² Extrait de l'entretien avec Paul

²³³ *Ibid*

²³⁴ MARQUIÉ, Hélène. « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*. Association française des anthropologues. 1 mai 2011 n° 124-125. p. 287-309.

²³⁵ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « 7. « La danse, c'est pour les filles et les pédés » », *Danser : Enquête dans les coulisses d'une vocation*. 2010. p. 273.

contemporaine va de pair avec la recherche “*d’une virilité explicite et non plus réfrénée*”²³⁶ qui influence les critères de recrutement. Sorignet fait aussi état du fait que de nombreux chorégraphes rejettent ainsi l’image « efféminée » du danseur classique, recherchant des hommes possédant les attributs d’une masculinité affirmée, mais capables d’exprimer la « part féminine » de leur personnalité.²³⁷

En outre, l’enquête poursuit, en mentionnant une expérience liée à la compagnie d’Hofesh Shechter, grande figure de la danse contemporaine actuelle et chorégraphe au Ballet Junior de Genève, affirmant que la sexualité des candidats serait prise en compte lors des auditions, et que les profils masculins hétérosexuels seraient privilégiés :

*“En tout cas, je prends des exemples de compagnies comme Hofesh Shechter, ils demandent la sexualité, par exemple, avant de passer l’audition, la sexualité de ces danseurs et beaucoup de profils qui sont pris sont des hétéros en hommes, peu de gays, peu de personnes bi ou non sexuelles.”*²³⁸

Cette affirmation ne trouve pas de confirmation dans les sources officielles ou académiques. Les critères mis en avant dans les appels à candidature de la Hofesh Shechter Company concernent la physicalité, la présence scénique, l’adaptabilité et la capacité à s’approprier le langage chorégraphique de la compagnie. Néanmoins, il est intéressant de noter que cette déclaration témoigne d’une croyance plus ou moins incorporée chez les danseurs et danseuses contemporains, selon laquelle il est nécessaire, pour réussir professionnellement, de revenir à des schémas virils et hétérosexuels. Si cette croyance (présente également dans le récit d’un entre enquête) continue de circuler, alors la valeur transformatrice de la danse contemporaine risque d’être de plus en plus amoindrie, réduite à un discours sans effet réel.

En 2017, Laurane Van Branteghem, doctorante en études de danse contemporaine, écrivait que la valorisation de la singularité corporelle et identitaire dans la danse contemporaine ne signifie pas l’effacement des hiérarchies, mais leur reconfiguration²³⁹. Cette réalité est très clairement illustrée ici : on comprend vite que la virilité ne disparaît pas en danse contemporaine. Au contraire, elle devient un marqueur de distinction pour intégrer des grandes compagnies, voire un argument d’originalité dans un univers où elle

²³⁶ SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « 7. « La danse, c’est pour les filles et les pédés » », *Danser : Enquête dans les coulisses d’une vocation*. 2010. p. 273.

²³⁷ *IBID.*

²³⁸ Extrait de l’entretien avec Paul

²³⁹ VAN BRANTEGHEM, Laurane. « Pratiques de résistance en danse actuelle. Husk de George Stamos et Montréal Danse », *Horizons/Théâtre. Revue d’études théâtrales*. 1 juillet 2018 n° 10-11. p. 152-167.

est minoritaire, mais toujours valorisée.

En étudiant ce que deviennent les corps dansants qui se professionnalisent, on saisit les limites d'un système qui prétend se libérer des normes dominantes : toute tentative de suppression ou de subversion des normes déjà établies tend à engendrer, de manière plus insidieuse, la construction de nouvelles normes qui peuvent s'avérer tout aussi discriminantes pour certains corps. Peu importe la voie de professionnalisation empruntée, les danseur.euse.s sont très vite confrontés aux limites d'un champ qui leur avait jusqu'alors permis une certaine libération de leur corps et de leur rapport au genre. Tous comprennent très vite la réalité du milieu et les règles qu'ils et elles devront suivre pour pouvoir vivre de la danse.

Chapitre 8 - Apprendre à être danseur.euse : une liberté sous condition

Une fois rentré.e.s dans les formations professionnalisantes, les danseurs et danseuses sont confronté.e.s à des dynamiques d'apprentissage différentes de celles connues jusqu'alors, dans la sphère non professionnelle. De fait, la professionnalisation de la pratique de la danse contemporaine l'inscrit dans un système marchand, lui-même régi par de nombreuses normes. Les danseurs et danseuses, pour s'y intégrer, doivent se conformer à celles-ci, au risque de perdre la liberté acquise dans leur rapport au genre par la pratique de la danse contemporaine. Rapidement, ils doivent apprendre à conformer leurs corps au regard institutionnel (A), à le vendre (B), quitte à vendre leur singularité (C). L'ensemble de ces nouvelles dynamiques limite considérablement leur espace d'exploration et de questionnement des dynamiques de genre.

A. Reproduction d'un idéal physique beau, conforme au regard institutionnel

Si en théorie, la danse contemporaine est un espace où tous les types de corporéités sont valorisées, dans la pratique, les danseurs et danseuses doivent se conformer à un ensemble de normes et de rôles genrés s'ils souhaitent pouvoir évoluer dans les espaces institutionnalisés de ce champ artistique. Les écoles et les grandes compagnies, en tant qu'organisations institutionnelles porteuses chacune d'une culture – et de règles concomitantes – spécifique, instaurent des identités collectives qui fixent des normes genrées implicites auxquelles les interprètes sont sommés de se conformer. Ces règles plus

ou moins formelles produisent des effets de sélection (quels corps peuvent intégrer la compagnie ou dans l'école ?) et des effets de socialisation (les danseurs incorporent un ensemble de savoir-faire et de savoir-être conformes à l'identité de l'école ou de la compagnie).

Nos entretiens nous ont permis de constater que les grandes écoles et compagnies tendent à réduire la part de liberté dans les mouvements qui permettait aux individus de se questionner sur le genre. En outre, ces formations, au lieu d'effacer l'idée de "virilité" liée à la masculinité ou de "fluidité ou de grâce" liée à la féminité, valorisent au contraire ces qualités.

*"Je pense que la virilité est quand même quelque chose de beaucoup plus accepté dans le milieu professionnel de la danse contemporaine."*²⁴⁰

Les corps peuvent être singuliers, mais ne doivent pas sortir des normes dictées par l'institution.

*"Je pense que dans l'institution où je suis, actuellement, on nous demande juste un truc, c'est de remplir les critères, c'est-à-dire que on doit faire ça comme ça, et il faut le faire comme ça, je pense que dans cette institution-là, c'est du répertoire, et je pense que c'est la même chose partout, dans les compagnies de répertoire, je pense que l'improvisation, en tout cas, notre identité, elle doit être, en fait, le répertoire, ce qui est déroutant avec ça, c'est qu'on t'enlève énormément de liberté"*²⁴¹

Paul commence la danse à 7 ans, et explore un ensemble de styles différents (hip-hop, modern-jazz, la danse en couple....) jusqu'à choisir la danse contemporaine comme voie de spécialisation. Il décrit sa rencontre avec la celle-ci comme la découverte de la "liberté", qu'il trouve notamment dans l'activité de recherche liée au processus de création

*"Je trouvais que c'était une danse où on pouvait être à la fois heureux comme triste, c'était une danse où on pouvait être à la fois fort comme faible. On pouvait tout faire, c'est-à-dire que t'as un garçon, quand on parle du genre, que t'es obligé de porter, dans la danse contemporaine, tu peux quand même être soulevé en tant que garçon et une femme porte. Même la question de morphologie, de gabarit, c'est pas du tout quelque chose qui se pose à question, parce que j'ai quand même dansé de la danse en couple."*²⁴²

Cette liberté lui permet notamment de remettre en question des gestes genrés qu'il a incorporés par le passé, et de questionner la manière dont il veut vivre sa masculinité.

²⁴⁰ Extrait de l'entretien avec Paul

²⁴¹ Extrait de l'entretien avec Paul

²⁴² Extrait de l'entretien avec Paul

Attiré par la liberté que la danse contemporaine lui procure, il décide d'en faire son métier, et de passer des auditions pour intégrer le Ballet Junior de Genève, une des grandes écoles prestigieuses européennes préparant à la profession d'interprète ou chorégraphe contemporain. Une fois dans cette institution, il découvre que la liberté qu'il avait trouvée dans sa pratique amateur s'efface peu à peu au profit d'une norme de corporéité à laquelle il doit correspondre.

“On dit souvent qu'au ballet junior, il n'y a personne qui est moche. C'est-à-dire que même si c'est des gens qui ne sont pas à tes goûts, ils ont tous un charme, ils ont tous une beauté. Je trouve que là où je suis, c'est beaucoup plus fermé, que ce soit même sur l'ethnicité, la religion. On n'a qu'un seul noir tous les deux ans, c'est-à-dire que dans ma classe, j'avais une personne noire l'année dernière et elle est partie. Cette année, en fait, on n'est que des blancs. Les filles, elles n'ont aucun piercing presque au nez, des gros piercings. Elles n'ont pas non plus des tatouages sur tout le corps, elles n'ont pas non plus des colorations. Aucune personne du ballet junior a des colorations. Cette liberté même physique, on pourrait l'apprendre, mais la formation ne te permet pas d'ouvrir ces portes-là. Donc je dirais que c'est la liberté que j'ai trouvée en contemporain quand je me suis lancé dans ça, s'est vachement fermée dans cette formation.”²⁴³

Une fois rentrés dans le processus de professionnalisation, les corps dansants doivent donc se conformer à des codes très stricts. Il est intéressant de noter que “si tout le monde est différent” dans cette formation, chacun.e a un “*charme*”, une forme de “*beauté*” qui lui est propre. Même si les danseurs et danseuses ne peuvent pas être au “goût” de tout le monde, ils et elles ne sont pas “moches” pour autant. Par ailleurs, l'enquêté rappelle que personne ne l'est au ballet (“*On dit souvent qu'au ballet junior, il n'y a personne qui est moche*”).

Comme l'expliquait P. Bourdieu dans *La Distinction*, les goûts sociaux se construisent aussi bien par l'affirmation de préférences que par le rejet de ce qui est perçu comme vulgaire ou inapproprié, autrement dit par les “dégoûts”²⁴⁴. Ainsi, pour comprendre les normes qui régissent un milieu spécifique, il faut plutôt s'attacher à mettre en lumière les “dégoûts” que les “goûts” prégnants dans ce milieu. La règle dans ces espaces institutionnalisés n'est pas l'uniformité (les danseurs et danseuses ayant le droit à la singularité), mais la beauté, qui se définit selon les codes genrés issus de la classe dominante : il ne faut pas avoir de tatouages, de piercings ou les cheveux colorés. Tous ces attributs, qui sont des marques du “dégoût” de la classe dominante bourgeoise, sont

²⁴³ Extrait de l'entretien avec Paul

²⁴⁴ BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. [s.l.] : Paris : Éditions de Minuit, 1979. p. 205-267

appliqués au Ballet Junior de Genève²⁴⁵. De nombreux travaux de recherche ont montré que les grandes écoles de danse imposent des normes corporelles strictes, qu'il s'agisse de danse classique ou de danse contemporaine²⁴⁶. Ces normes sont souvent alignées sur les critères esthétiques de la classe dominante, qui valorisent la conformité à un idéal de beauté "neutre" et "naturel". Les tatouages, piercings ou cheveux colorés sont ainsi fréquemment proscrits dans les règlements internes de nombreuses institutions de danse contemporaine, bien que l'application formelle et précise de ces règles puisse varier d'un établissement à un autre.

Or, comme l'a montré Bourdieu²⁴⁷, la production et la consommation de la culture légitime, dont la danse contemporaine fait partie, sont largement le fait des classes sociales les plus favorisées, qui occupent également les postes de direction dans ces institutions²⁴⁸. C'est donc aussi la même classe sociale qui finance et dirige les espaces de la danse contemporaine professionnelle, et qui consomme les œuvres qui en ressortent. Ce n'est donc pas étonnant que les codes que l'institution exige aux danseurs et danseuses en formation d'incarner soient les mêmes que les codes liés aux goûts de la classe dominante.

En outre, si ces espaces peuvent en théorie accueillir des corps qui ressortent de ces normes, ils sont minoritaires, et deviennent presque la preuve de "l'ouverture" de ces écoles. Ainsi, Paul explique qu'il n'y a qu'une personne noire admise tous les deux ans au ballet. Cette observation revient dans plusieurs études²⁴⁹, qui soulignent la sous-représentation des personnes racisées dans les écoles de danse classique et contemporaines en Europe et qui conduit à une forme d'entre-soi et à la persistance de normes corporelles et esthétiques issues de la culture dominante dans ce champ artistique. De plus, si des personnes racisées parviennent à intégrer ces écoles prestigieuses, il leur faut ensuite se conformer aux normes des dominants, au risque de ne pas se sentir à sa place et de devoir partir de l'école. De cette manière, l'entre-soi blanc est préservé, et avec lui les corps modelés par des normes bourgeoises rigides. Qui plus est, si les danseurs et danseuses désirent ensuite être choisis.e.s par une compagnie reconnue dans le champ de la

²⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. [s.l.] : Paris : Éditions de Minuit, 1979. p56 ("Les jugements de goûts sont des jugements de classe, c'est-à-dire des jugements sur les classes, fondés sur la connaissance et la reconnaissance de styles de vie.")

²⁴⁶ KENLEY, Meriel. « Entretien Isabelle Ginot », *Journal de la recherche*. 2022 n° 3. p. 20-24. ; GRAU, Andrée. *Eyewitness Dance : An Anthropological Perspective*. Dance Books. Alton : [s.n.], 1994. 192.p

²⁴⁷ BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. [s.l.] : Paris : Éditions de Minuit, 1979. 692 p.

²⁴⁸ PEDLER, Emmanuel. *La danse contemporaine et ses publics*. [s.n.], 2001.

²⁴⁹ GOTTSCHILD, Brenda Dixon. *The Black Dancing Body: A Geography From Coon to Cool*. Palgrave Macmillan. New York : [s.n.], 2003. 276 p.

danse contemporaine, ils et elles doivent se conformer à ces rôles, et abandonner, de fait, une partie (sinon l'entièreté) de la liberté qu'ils et elles trouvaient dans la danse contemporaine à l'origine.

Ainsi, les écoles de danse les plus prestigieuses exercent une forte sélection sur les corps et les comportements, afin de répondre aux attentes esthétiques et sociales du public et des financeurs, comme l'ont montré les travaux d'Isabelle Ginot et d'Andrée Grau sur la normalisation dans la formation artistique²⁵⁰. Autrement dit, la plupart des écoles qui permettent aux individus de se professionnaliser en danse contemporaine sont des lieux ayant pour fonction de conformer et de trier les corps qui pourraient *in fine* vivre de la danse contemporaine.

En définitive, la "liberté" du corps contemporain s'efface à mesure que l'institution cherche à rendre ces corps compatibles avec les attentes du marché artistique :

"Cette liberté là même physique, on pourrait l'apprendre, mais la formation ne te permet pas d'ouvrir ces portes là." ²⁵¹

Dans ce contexte, la part de recherche dans la danse contemporaine, qui permet une le questionnement – et une certaine libération – vis-à-vis des normes de genre s'efface au profit d'une normalisation des corps et des modèles traditionnels de féminité et de masculinité. Cette tension montante entre institutionnalisation du "corps contemporain" et logique du marché conduisent à une nouvelle normalisation, où la liberté n'est qu'apparente et conditionnée aux attentes du marché et des institutions.

B. Apprendre à se vendre

Les danseurs et danseuses doivent apprendre à correspondre aux attentes du marché pour pouvoir vivre de leur passion. Ils sont explicitement préparés à se présenter comme des "produits" adaptés au marché. La logique marchande transforme la liberté artistique en capacité à répondre à la demande du marché, à s'auto-promouvoir, à s'adapter à des attentes fluctuantes mais codées.

"Je me suis préparé en m'habituant à parler de moi, en m'habituant à me vendre, parce que littéralement, nous sommes des produits en danse." ²⁵²

²⁵⁰ KENLEY, Meriel. « Entretien Isabelle Ginot », *Journal de la recherche*. 2022 n° 3. p. 20-24. ; GRAU, Andrée. *Eyewitness Dance : An Anthropological Perspective*. Dance Books. Alton : [s.n.], 1994. 192.p

²⁵¹ Extrait de l'entretien avec Paul

²⁵² Extrait de l'entretien avec Paul

Dans les écoles de danse préparant les danseurs et danseuses à devenir des professionnel.le.s, un des apprentissages fondamentaux est celui de se vendre afin de trouver du travail après la formation. Les corps des individus deviennent à ce titre un véritable produit qu'ils doivent vendre. On l'a vu, ce corps-objet, s'il veut être accepté dans les espaces les plus prestigieux du champ de la danse contemporaine, doit intérioriser un ensemble de dispositions et de ressources (savoir-être et savoir-faire). Après avoir appris à modeler leurs corps afin d'être désirables, ils doivent apprendre à mettre leurs corps "au service de", par l'apprentissage du métier de danseur contemporain.

*"Parce qu'il y a aussi beaucoup de... Comment on dit ? De premières pensées, d'idées reçues que du coup, dans l'art, tu es tout le temps un peu dans ton monde. Alors qu'en fait, de prendre la chose hyper terre à terre et de dire c'est un métier, c'est comme ça, tu dois valoriser ce que tu fais et on est dans une société capitaliste. Donc, on va toujours te demander d'avoir des trucs spécifiques à vendre. OK, le procès, c'est hyper intéressant. Mais si tu veux rémunérer ton truc, il faut avoir une proposition finale, un produit à vendre, en fait. Et de prendre le truc terre à terre comme ça, tu es en mode... Le process, c'est intéressant. Mais la société te demande d'avoir un produit final. C'est comme ça."*²⁵³

Le métier de danseur demande d'être "terre à terre", ce qui contraste avec le fait d'être "dans son monde". Alors que la danse contemporaine est un outil pour se détacher des réalités (genrées notamment) et de recréer une autre forme de réalité, au contraire il faut, pour se vendre, connaître les attentes du champ de la danse professionnelle. Les danseurs doivent apprendre les "ficelles du métier". Ainsi, ils doivent savoir se présenter aux chorégraphes en correspondant à leurs attentes, apprendre à mémoriser très rapidement une chorégraphie, etc. La question n'est plus ce qu'ils sont en tant qu'artiste, mais ce qu'ils peuvent offrir avec leur corps à un chorégraphe qui "l'achète".

"Je pense que nous sommes des produits, parce qu'il y a une demande et on y répond, que ce soit dans le milieu institutionnel ou non, on représente le désir que le chorégraphe ou le directeur mettent sur nous, donc soit ça passe, soit ça casse, et après quand t'es pris, il faut remplir les parts du marché. Ouais pour moi on est vraiment les produits, parce que c'est aussi nous qui sommes exposés devant la scène quand on danse, c'est pas les gens qui bossent avec nous, et je suis pas sûr que parfois, en tout cas dans ma formation, et je parle vraiment de la direction, il y a un côté beaucoup plus produit, et à côté on vous demande de faire ça, on vous demande d'apprendre ça en ce nombre de temps, vous le faites, on vous demande de lever la jambe, vous le faites, ou vous êtes fatigué, au bout de la troisième personne qui vient la voir en disant que je suis blessé, ils pètent leur câble, alors que c'est quand même des blessures, et qu'il y a des blessures c'est qu'il y a des raisons derrière ça, donc je

²⁵³ Extrait de l'entretien avec Envel

pense que nous sommes des produits, et que dans beaucoup d'institutions avec beaucoup de personnes, parfois c'est vraiment mis en avant, et c'est très préjugoratif, après je pense qu'avec d'autres, quoi qu'il arrive, on en reste des produits, c'est-à-dire qu'il y a le chorégraphe avec qui tu t'entends super bien, et que tu aimes son travail, et que ça matche super bien dans son énergie, il prend, c'est quand même que tu remplis ses attentes, et qu'il veut te mettre devant la scène, donc voilà on est les ingrédients d'une recette, quoi."²⁵⁴

Les danseurs et les danseuses interrogé.e.s ont conscience que leur corps devient un "produit". Ainsi, même lorsque la relation avec le.a chorégraphe est le fruit d'un désir mutuel, le danseur doit toujours se conformer à "*des attentes*" spécifiques. L'espace de liberté et de création qu'offre la danse contemporaine est donc drastiquement amoindri dès lors que la danse contemporaine se pratique sous sa forme marchande.

En outre, la relation verticale entre le danseur et le chorégraphe empêche les danseurs et danseuses de pouvoir expérimenter avec leurs corps : le chorégraphe prend "possession" du corps. Le.a chorégraphe "domine" le corps des danseurs par un ensemble de dispositifs : il ou elle sélectionne les danseurs et danseuses selon ses propres critères, leur donne des consignes strictes d'exécution des mouvements, les place sur scène en les soumettant à son regard et ses critiques, etc. La relation monétaire entérine ce principe : alors qu'un danseur amateur peut refuser certains choix du ou de la chorégraphe, car sa situation financière n'en dépend pas, le danseur professionnel, s'il s'élève contre les choix du chorégraphe, risque de mettre en péril sa situation économique mais aussi sa réputation.

L'injonction à respecter le chorégraphe, à respecter ce qu'il demande est intériorisée tout au long de la formation de danseur. Lorsque le danseur ou danseuse est un.e professionnel.le, cette injonction se fait plus forte car le champ de la danse contemporaine est un milieu d'interconnaissance très fort, dans lequel il ne faut donc pas apparaître comme étant "non-docile". La plus grande liberté *a priori* accordée par le processus de co-crédation n'est que partielle, car régie par un rapport asymétrique entre celui qui paie (le.a chorégraphe) et celui qui reçoit l'argent (le.a danseur.euse). Le corps doit alors obéir aux exigences des chorégraphes et des directions, tout en étant soumis à des attentes extérieures (temporalité, santé, situation financière, situation familiale...). Il peut être "maltraité" afin de servir des exigences autres que des exigences artistiques. Ainsi, Paul explique que les blessures ne sont pas considérées comme des dommages pour

²⁵⁴ Extrait de l'entretien avec Paul

les danseurs, mais sont vues au contraire comme des accidents risquant de mettre en retard et de pénaliser la création du spectacle.

Le passage de la pratique amateur à l'entrée dans les grandes écoles ou les compagnies marque souvent une rupture brutale, voire une désillusion dans leur parcours. La liberté initialement éprouvée – celle du corps qui explore, qui se cherche voire se transforme – se heurte à une exigence de conformité que les danseurs et danseuses n'avaient jusqu'alors pas rencontrée dans leur expérience en danse contemporaine. Lorsque je demande à Paul s'il a toujours le même plaisir lié au sentiment de liberté ressenti dans sa pratique, il me répond :

“Je trouve que... Je l'ai toujours, mais ce que j'ai perdu et ce qui est douloureux, je pense, pour chaque personne qui fait de sa passion son boulot, c'est que t'as perdu l'insouciance. J'ai un peu perdu l'insouciance de la danse, l'insouciance aussi du plaisir, des attentes. Je suis rentré dans quelque chose de très formaté, quoi.”

“Parce qu'en gros, le ballet junior, [...] ça fait partie des grandes écoles dans l'Europe. C'est un grand truc, c'est élitiste. on était à peu près 700 à l'audition à envoyer nos candidatures, on est 18 à être pris à la fin. Merci, je vais dire merci, parce que je suis content d'être là. Après, est-ce que c'est vraiment une bonne chose ? Je pense qu'il faut un peu éveiller les gens avant d'entrer.”²⁵⁵

In fine, si la danse contemporaine se donne pour horizon une libération des corps vis-à-vis des normes dominantes, les parcours de professionnalisation transforment cette liberté en une ressource à rentabiliser. Le plaisir du geste doit se conformer à une production scénique qui correspond aux attentes des chorégraphes, la recherche identitaire devient critère de sélection voire de légitimation dans le champ de la danse, et la singularité des corps devient une matière première qu'il faut savoir vendre.

C'est dans ce contexte particulier que s'opère une forme de dépossession : une fois rentré dans l'institution, le corps du danseur ne lui appartient plus tout à fait. Il doit apprendre à se conformer, s'il veut réussir professionnellement, aux attentes esthétiques, morales, disciplinaires, mais aussi économiques du champ. Le processus de questionnement permis initialement par la pratique et la recherche de soi en danse contemporaine dans sa forme amateur est mis entre parenthèses, inhibé au profit de l'employabilité et de la valorisation d'un “profil”. La marge de création existe encore, mais elle est conditionnée par sa compatibilité avec les attentes du marché. Dans cette configuration nouvelle, même les corps dits “différents” – queer, racisés, atypiques – ne sont acceptés qu'à condition de pouvoir incarner une forme d'altérité vendable. La

²⁵⁵ Extrait de l'entretien avec Paul

singularité cesse alors d'être un vecteur d'émancipation pour devenir un élément stratégique de distinction, utile à la construction d'une image artistique, mais formatée par les logiques de l'offre et de la demande. Dans d'autres termes, il faut savoir être "rentablement singulier".

C'est ce glissement du geste libre au produit artistique normé que nous allons à présent interroger dans cette dernière sous-partie : l'injonction à "se vendre", à transformer sa singularité en une marchandise performative adaptée aux attentes du champ chorégraphique contemporain, qui peut être vécue comme une véritable pression et non plus une libération.

C. Une altérité vendable - une libération sous contrôle ?

Si tout corps peut, *a priori*, entrer sur la scène de la danse contemporaine, celle-ci tient néanmoins un discours assez ambigu. Certes, elle offre un espace plus large à l'hétérogénéité morphologique que le ballet classique, et permet aux danseurs et danseuses de se libérer des injonctions genrées qui pèsent sur leur corps, mais les corporités marginales – *a priori* ou *a posteriori* ce processus de remise en question permis par la pratique de la danse contemporaine – restent exceptionnelles, et soumises à une logique d'adaptation à un modèle prédéfini.

D'une part, la valorisation de la différence n'est pas inconditionnelle : elle est attendue, orientée, stylisée, puis marchandisée. Lorsqu'elles sont présentes, les corporités marginales ne le sont que par le biais de leur marginalité, qui devient le produit lui-même. L'injonction à la singularité cache donc une standardisation subtile, où la différence affichée devient elle-même un produit à vendre. Les écoles et les compagnies fixent leur propre définition du "beau", du "singulier". Il s'agit donc d'une singularité qui doit rester lisible, séduisante, donc vendable. Comme le souligne un enquêté :

*"L'originalité, entre guillemets, c'est bizarre de le dire comme ça, mais d'être gay ou d'être trans, elle peut être valorisée, entre guillemets"*²⁵⁶

La différence ("*être gay ou trans*" par exemple) n'est valorisée que lorsqu'elle est esthétisée, performée, susceptible de devenir un argument artistique commercial. Cette logique rejoint les analyses de Vionnet, qui parle "d'inclusion par le stigmat" ou de

²⁵⁶ Extrait de l'entretien avec Envel

“pratique de l’exhibition par le stigmatisme”²⁵⁷ : l’inclusion des marges ne passe pas par leur intégration dans un cadre plus ouvert, mais par leur mise en scène comme altérité spectaculaire, transformant la différence en label artistique :

*“La danse contemporaine embrasse bel et bien d’autres corporalités. Néanmoins, il est difficile pour elles de se faire sa place. En étant exposé, le caractère hors norme est souligné : le public s’extasie devant la capacité différente de ces corps à se mouvoir, devant l’exotisme et le folklorisme du corps noir ou la capacité à « quand même bien » savoir danser avec un embonpoint ou une déficience physique. Le stigmatisme est donc au cœur du processus d’exhibition.”*²⁵⁸

Dans ce contexte et pour reprendre l’analyse de Vionnet, la marginalité des artistes n’étant légitime que si ces derniers sont capables de la mettre en scène, elle est instrumentalisée et fétichisée (au lieu d’être normalisée, comme le promet la danse contemporaine), soumise à un regard hiérarchique.

*“Je pense que les profils parfois plus androgynes et parfois des profils plus ouverts, en fait, j’ai juste envie de dire le mot ouvert parce que je trouve que ça correspond mieux à ça, que ce soit dans la manière de penser ou même le physique qui ne définit pas l’homme comme ça l’est dans la société. Je pense que ça peut extrêmement plaire, ça peut avoir énormément de chien et énormément d’intérêt, ça peut porter beaucoup d’intérêt, mais parfois ça demande aussi un peu plus de chance, je pense, parce que c’est des profils qui sont plus atypiques.”*²⁵⁹

D’autre part, ce contexte favorise la création de normes par les individus eux-mêmes. Les profils “ouverts”, “atypiques”, “androgynes”, en somme non conformes à la binarité du genre sont parfois recherchés, mais leur intégration demeure précaire, car ces derniers doivent réussir à prouver leur valeur sur le marché artistique (“ça demande aussi un peu plus de chance”). Cette dynamique s’inscrit donc encore une fois dans une logique de marché : la recherche d’originalité, censée libérer des cadre du genre hégémonique, reste contrainte par ce que le marché de la danse contemporaine considère comme “vendable”. Les corps marginaux sont donc dans l’obligation de trouver des moyens de vendre leur singularité, dont les cadres sont imposés par le marché. Cette tension entre inclusion et instrumentalisation rappelle les analyses de Judith Butler, pour qui les discours d’inclusion sont toujours performatifs et normatifs²⁶⁰. Dès lors, même

²⁵⁷ VIONNET, Claire. « Entrer dans la peau de l’altérité par la danse contemporaine », *Recherches en danse*. 27 février 2025.

²⁵⁸ VIONNET, Claire. « Entrer dans la peau de l’altérité par la danse contemporaine », *Recherches en danse*. 27 février 2025.

²⁵⁹ *Extrait de l’entretien avec Paul*

²⁶⁰ BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l’identité*. La Découverte. [s.l.] : [s.n.], 1990. 294 p. Chapitre 1.

lorsque les normes semblent disparaître, elles réapparaissent en réalité ailleurs, souvent de façon plus insidieuse. C'est précisément ce que Foucault désignait dans son analyse du pouvoir : celui-ci ne fonctionne pas uniquement par l'interdiction ou la sanction directe (assujettissement), mais aussi par prescription²⁶¹. Il ne s'agit plus d'empêcher mais d'orienter, de structurer, de former. Dans ses travaux, il lie l'assujettissement à la subjectivation, c'est-à-dire l'action d'un pouvoir qui s'efforce de trouver un moyen par lequel c'est le sujet lui-même, qui, dans un espace qui n'a pas encore établi toutes ses normes, construisent sa propre norme, la respecte et à terme, soit discipliné. Dans le cadre de la danse contemporaine, le cadre normatif n'empêche pas l'existence des corps singuliers : il les rend visibles, mais les sélectionne, les encadre, les évalue et les classe – et cela par l'action des individus eux-mêmes.

Ainsi, comme on l'a montré avec l'analyse du discours de Paul, l'espace initialement perçu comme libérateur devient progressivement espace de formatage par l'institution puis par les individus eux-mêmes, qui doivent trouver un moyen de produire leur propre différence, selon les attentes du champ artistique et du marché. Cela débouche sur une forme de subjectivation : chacun.e est sommé de créer ou de transformer sa singularité, puis de la performer et de la vendre. Ce processus revient, à terme, à la création d'une norme propre à chacun, qui se retrouve figée. Il est possible que celle-ci soit libérée du cadre du genre hégémonique, mais toujours à condition qu'elle ne soit pas trop éloignée de ce que le marché recherche. Ce travail de "construction" d'un corps assez singulier – mais pas trop – est d'autant plus difficile pour les corps marginaux, puisque cette singularité relève souvent d'un stigmat qui les oppresse dans la sphère publique.

*"Je pense que dans l'institution où je suis, actuellement, on nous demande juste un truc, c'est de remplir les critères, c'est-à-dire que on doit faire ça comme ça, et il faut le faire comme ça, je pense que dans cette institution-là, c'est du répertoire, et je pense que c'est la même chose partout, dans les compagnies de répertoire, je pense que l'improvisation, en tout cas, notre identité, elle doit être, en fait, le répertoire, ce qui est dérangent avec ça, c'est qu'on t'enlève énormément de liberté."*²⁶²

La recherche d'une identité de genre fluide propre à chacun.e s'arrête aux portes des normes de ce que le marché recherche. De fait, la fluidité du genre que la pratique de la danse contemporaine permettait de trouver jusqu'alors dans une pratique amateur disparaît : si la norme est figée et encadrée, comment les individus peuvent-ils exercer ce

²⁶¹ FOUCAULT, Michel. *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*.

²⁶² Extrait de l'entretien avec Paul

travail de recherche qui leur permettait de comprendre que leur genre est fluide, et qu'ils pouvaient jouer avec les codes normatifs ? Fixation et cadrage ne peuvent pas cohabiter avec fluidité, et les corps qui étaient parvenus à questionner les normes de genre et jouer avec elles en viennent à se discipliner eux-mêmes. Chacun.e est sommé.e de créer sa propre norme, de la performer pour pouvoir la vendre. La danse contemporaine crée ainsi de nouvelles normes, qui sont tout autant disciplinaires que les normes énoncées davantage explicitement en danse classique. Le pouvoir agit ici de manière encore plus efficace, car il laisse croire aux individus qu'ils sont libres de choisir ce qu'ils veulent être, alors qu'en réalité, leur altérité est cadrée, sélectionnée et figée par les attentes du champ. En ce sens, la danse contemporaine pratiquée au niveau professionnel dans des espaces prestigieux agit de manière tout aussi disciplinarisante car cette altérité trouvée se retrouve figée – la recherche de soi se retrouve limitée – et encadrée par ce qui est accepté – ou pas – par le marché.

En somme, même dans les espaces les plus ouverts *a priori*, les corps sont soumis à une "violence ordinaire" : sélection, façonnage, évaluation permanente, et création de nouvelles normes.

Conclusion

In fine, l'étude de l'impact de la danse contemporaine sur la socialisation genrée des individus nous offre une compréhension fine du caractère culturellement construit du corps et de l'identité genrée. La pratique de la danse contemporaine produit des effets ambigus sur le rapport au genre des individus. En effet, ce travail nous a montré qu'elle s'inscrit toujours dans une tension constante, entre remise en question et reproduction des normes de genre.

La danse, telle qu'elle est pratiquée dès l'enfance dans ses formes traditionnelles (classique, jazz, modern-jazz, hip-hop), apparaît comme une instance puissante de socialisation genrée. En façonnant les corps, les gestes, les affects et les postures, elle participe à l'incorporation de normes de genre différenciées. Cette première étape, renforcée par des cadres pédagogiques largement binaires et normatifs, favorise une reproduction corporelle des hiérarchies de sexe, au prix parfois de violences symboliques, voire physiques, exercées à la fois par les professeurs, les pairs et les individus eux-mêmes.

Dans ce contexte, choisir la danse contemporaine offre un possible déplacement. En valorisant l'expérimentation, en refusant un idéal corporel unique, en brouillant les frontières entre masculin et féminin, elle crée un espace favorable à la remise en question des normes de genre, voire de transformation du rapport au corps - et au genre - des individus. Le studio de danse constitue pour ces derniers un terrain d'exploration, où les normes peuvent être réinventées et les états de corps se pluraliser. Toutefois, cette dynamique ne produit pas de résultats automatiques. Elle dépend des contextes matériels, des dispositifs pédagogiques et des trajectoires individuelles. Ce que la pratique de la danse contemporaine permet, ce n'est pas tant l'effacement des normes genrées que leur mise à l'épreuve.

Toutefois, cet espace d'émancipation est lui aussi traversé par des tensions. Lorsque la pratique amateur devient professionnelle et qu'elle s'inscrit dans des cadres institutionnels (grandes écoles, compagnies), les logiques de sélection et de rentabilité peuvent re-formater les corps, même dits "singuliers", en corps-produits adaptables aux attentes du marché. Ainsi, ce qui était autrefois un espace d'expérimentation peut devenir un espace de normalisation.

En somme, la pratique de la danse contemporaine peut être un lieu de questionnement et de déconstruction du genre, mais cette potentialité n'est jamais garantie. Elle s'éprouve dans une tension constante entre l'héritage des socialisations antérieures et les logiques de pouvoir propres au champ chorégraphique.

C'est dans le travail de recherche lié à l'improvisation, dans l'espace de création mixte et non-hiérarchique - que les danseurs et danseuses peuvent trouver dans une pratique amateur de la danse contemporaine - que réside le vrai potentiel de transformation. Ainsi, ce sont les marges de manœuvre qu'ils et elles y trouvent dans leur pratique qui détermine- ou non- un autre rapport au genre. Si ces conditions sont remplies, la pratique de la danse contemporaine peut être une voie intéressante de libération des corps vis-à-vis des normes de genre, précisément car elle reste danse, instance puissante de socialisation. Dès lors, le potentiel subversif de la danse contemporaine en termes de normes de genre dépend du contexte d'apprentissage : la pratique amateur quotidienne au sein d'associations le favorise, tandis que la pratique professionnelle l'entrave.

Bibliographie

OUVRAGES

BECKER, Howard S. *Les mondes de l'art*. Paris. FLAMMARION. 1992. 380 p.

BERGER, Peter et Thomas LUCKMANN. *La Construction sociale de la réalité*. [s.l.]. Armand Colin. 2018.

BOURDIEU, Pierre. *La Domination masculine*. Paris. SEUIL. 1998. 154 p.

BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes*. [s.l.]. Seuil. 1997. (Seuil).

BOURDIEU, Pierre. *Le Sens pratique*. [s.l.]. Editions de minuit. 1980. 480 p. (Le sens commun).

BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. [s.l.]. Paris : Éditions de Minuit. 1979. 692 p.

BOURDIEU, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*. Droz. Genève. [s.n.]. 1972. (Droz).

BOURDIEU, Pierre. *Méditations pascaliennes Eléments pour une philosophie négative*. [s.l.]. [s.n.].

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre - Le féminisme et la subversion de l'identité*. La Découverte. [s.l.]. [s.n.]. 1990. 294 p. (La Découverte Poche / Sciences humaines et sociales ; n° 237).

CLAIR, Isabelle. *Sociologie du genre*. 2^e éd. [s.l.]. Armand Colin. 2023. 132 p. (Armand Colin).

CONNELL, R. W. *Masculinities*. Cambridge. Polity Press. 1996. 280 p.

CONNELL, Robert. *Gender and Power, Society, the Person and Sexual Politics*. Standford. Standford University Press. 1987.

COPELAND, Roger et Marshall COHEN. *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. [s.l.]. Oxford University Press. 1983. 606 p.

DARMON, Muriel. *La socialisation - 4e ed*. [s.l.]. Armand Colin. 2023. (128).

DARMON, Muriel. *La socialisation Ed. 4*. [s.l.]. Armand Colin. 2023.

DAVIS, Angela. *Femmes, race et classe*. [s.l.]. [s.n.]. 1981.

- FAURE, Sylvia. *Apprendre par corps : socio-anthropologie des techniques de danse*. Paris. [s.n.]. 2000. 279 p.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. [s.l.]. Gallimard. 2014.
- FOUCAULT, Michel. *L'Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France (1981-1982)*. [s.l.]. [s.n.].
- GOFFMAN, Erving. *Gender Advertisements*. [s.l.]. [s.n.]. 1988.
- GOFFMAN, Erving. *Asiles*. Editions de Minuit. [s.l.]. [s.n.]. 1968. 45-54 p.
- GOTTSCHILD, Brenda Dixon. *The Black Dancing Body: A Geography From Coon to Cool*. Palgrave Macmillan. New York. [s.n.]. 2003. 276 p.
- GRAHAM, Martha et Christine Le BOEUF. *Mémoire de la danse*. Arles. Actes Sud. 1993. 240 p.
- GRAU, Andrée. *Eyewitness Dance : An Anthropological Perspective*. Dance Books. Alton. [s.n.]. 1994. vol. 192/.
- GUIGOU, Muriel. *La nouvelle danse française*. [s.l.]. [s.n.].
- HALBWACHS, Maurice. *Les Cadres sociaux de la mémoire*. [s.l.]. [s.n.]. 1925.
- HÉRITIER, Françoise. *Masculin/Féminin, La pensée de la différence*. Odile Jacob. [s.l.]. [s.n.]. 1996. 334 p. (Hors collection).
- LABAN, Rudolf. *La Danse moderne éducative*. [s.l.]. Ressouvenances. 2013. 146 p. (Pas à pas).
- LAHIRE, Bernard. *L'homme pluriel: Les ressorts de l'action*. Paris. Fayard/Pluriel. 2011. 400 p.
- LAILLIER, Joël. *Entrer dans la danse : l'envers du Ballet de l'Opéra de Paris*. [s.l.]. CNRS Editions. 2017. 254 p.
- MARQUIÉ, Hélène. *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! - Essai sur le genre en danse*. [s.l.]. Editions de l'attribut. 2016. 248 p.
- MAUSS, Marcel. *Essai sur le don ; forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. [s.l.]. L'Année sociologique. 1923.
- MAUSS, Marcel et David LE BRETON. *Les techniques du corps ; suivi de L'expression obligatoire des sentiments ; et de Effet physique chez l'individu de l'idée de mort suggérée par la collectivité*. Paris. Payot. 2021. 142 p. (Petite biblio Payot classiques).
- MENNESSON, Christine. *Etre une femme dans le monde des hommes. Socialisation sportive et construction du genre*. Paris. L'Harmattan. 2005. vol. 365

MIDOL, Nancy. *Théories et pratiques de la danse moderne*. Paris. Éditions Amphora. 1991. 121 p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Gai Savoir*. [s.l.]. Gallimard. 1989. (Folio essais).

NOISETTE, Philippe. *DANSE CONTEMPORAINE MODE D'EMPLOI*. Paris. FLAMMARION. 2010. 256 p.

PALAZZOLO, Claudia. *Danser pop | Une figure de la création contemporaine*. [s.l.]. CND Pantin. 2021. 224 p. (recherches).

POLLAK, Michael. *Une identité blessée. Études de sociologie et d'histoire*. [s.l.]. Éditions Métailié. 1993.

SACHS, Curt. *Histoire de la danse*. [s.l.]. Gallimard. 1938. (L'Espèce humain).

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. *Danser | Enquête dans les coulisses d'une vocation*. [s.l.]. La Découverte. 2010. 324 p.

THORNE, Barrie. *Gender Play: Girls and Boys in School*. New Brunswick, N.J. Rutgers University Press. 2011. 237 p.

VALÉRY, Paul. *Philosophie de la danse*. [s.l.]. République des Lettres. 2021.

WULF, Christoph. *Anthropologie historique et culturelle: Rituels, mémésis sociale et performativité*. Paris. Téraèdre. 2007. 192 p.

WULFF, Helena. *Ballet across Borders: Career and Culture in the World of Dancers*. Berg Publishers. Oxford/New York. [s.n.]. 1998.

ZAIDMAN CLAUDE. *La mixité à l'école primaire*. Paris. L'Harmattan. 1996. 238 p. (Bibliothèque du féminisme).

ARTICLES SCIENTIFIQUES

BERGER, Peter et Hansfried KELLNER. « « Le mariage et la construction de la réalité » », *Sociologia*. 1 septembre 2022, vol.3. p. 293-319.

BERGER, Peter et Thomas LUCKMANN. « III. La société comme réalité subjective », *Sociologia*. 1 septembre 2022, vol.3. p. 213-285.

BRETON, David Le. « Chapitre IV. Domaines de recherches, 1 : logiques sociales et culturelles du corps », *Que sais-je ?* 13 juin 2023, vol.11. p. 45-74.

BRETON, David Le. « La Sociologie du corps ». 13 juin 2023.

DARMON, Muriel. « Socialisation: Petite histoire d'un manuel », *Idées économiques et sociales*. 6 mars 2018, vol.191 n° 1. p. 6-14.

- DHOQUOIS, Régine. « Claudine Baudoux et Claude Zaidman (dirs.) Égalité entre les sexes - Mixité et démocratie », *Les cahiers du CEDREF. Centre d'enseignement, d'études et de recherches pour les études féministes*. 1 janvier 1993 n° 3. p. 117.
- FOSTER, Susan Leigh. « Chorégraphies du genre », *Recherches en danse*. traduit par Bianca MAURMAYR. 10 septembre 2023.
- FRIMAT, François. « Danse avec le genre », *Cités*. 2010, vol.44 n° 4. p. 77-89.
- GILAVERT, Marie Ananda. « L'Examen d'Aptitude Technique en danse contemporaine : une épreuve différenciée selon les sexes », *Recherches en danse*. 1 janvier 2015 n° 3.
- GINOT, Isabelle. « Douceurs somatiques », *Repères, cahier de danse*. 27 novembre 2013, vol.32 n° 2. p. 21-25.
- GOFFMAN, Erving. « Le déploiement du genre », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*. 1 mars 2004 n° 42. p. 109-128.
- HEERDEN, J. Van et A. J. SMOLENAARS. « On Traits as Dispositions: An Alleged Truism », *Journal for the theory of social behaviour*. 1990. p. 297-310.
- HÉRITIER-AUGÉ, Françoise. « Chapitre I. La valence différentielle des sexes au fondement de la société ? », *Hors collection*. 1996. p. 15-29.
- KENLEY, Meriel. « Entretien Isabelle Ginot », *Journal de la recherche*. 2022 n° 3. p. 20-24.
- LAILLIER, Joël. « Des petits rats et des hommes La mise à l'épreuve de l'identité sexuée des apprentis danseurs: », *Ethnologie française*. 14 janvier 2016, Vol. 46 n° 1. p. 31-44.
- LEFÈVRE, Betty. « Variations sur le genre dans une formation au professorat de danse », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*. 1 mai 2011 n° 124-125. p. 257-286.
- LEFÈVRE, Betty et Magali SIZORN. « Métissages dans les productions circassiennes et chorégraphiques contemporaines », *Corps et culture*. 1 janvier 2004 Numéro 6/7.
- MACCOBY, Eleanor. « Le sexe, catégorie sociale ». 1990.
- MARQUIÉ, Hélène. « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*. 1 mai 2011 n° 124-125. p. 287-309.
- MAUSS, Marcel. « Chapitre II. Principes de classification des techniques du corps », *Quadrige*. 2013. p. 373-375.
- MAUSS, Marcel. « Chapitre premier. Notion de technique du corps », *Quadrige*. 2013. p. 363-372.

MAUSS, Marcel. « Les techniques du corps » », *texte*. 2 février 2005 .

MEURANT, Judith. « Dire et écrire le mouvement : analyse du discours oral et écrit de la danse classique à des fins didactiques ». 2021.

PEDARADICALE. « Mon énergie m'appartient : repenser le contenu du cours de danse pour plus d'égalité entre les sexes. » 21 septembre 2020.

RADELL, Sally A., Daniel D. ADAME, Steven P. COLE, et al. « The impact of mirrors on body image and performance in high and low performing female ballet students », *Journal of Dance Medicine & Science: Official Publication of the International Association for Dance Medicine & Science*. septembre 2011, vol.15 n° 3. p. 108-115.

REBREYEND, Anne-Claire. « Anne Fausto-Sterling, Corps en tous genres. La Dualité des sexes à l'épreuve de la science », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*. 1 juillet 2013 n° 37. p. 251-254.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Norme professionnelle et légitimité de la violence:Le cas des danseurs », *Déviance et Société*. 11 juin 2014, vol.38 n° 2. p. 227-250.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « 5. Pouvoir et création », *Enquêtes de terrain*. 2010. p. 167-210.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « 7. « La danse, c'est pour les filles et les pédés » », *Danser : Enquête dans les coulisses d'une vocation*. 2010. p. 243-273.

SORIGNET, Pierre-Emmanuel. « Être danseuse contemporaine : une carrière "corps et âme" », *Travail, genre et sociétés*. 2004, vol.12 n° 2. p. 33-53.

TARDIEU, Nadège et Wilfride PIOLLET. « Transformer pour former le corps des danseurs : entraîner en danse ». 2008.

VALENTIN, Virginie. « L'acte blanc ou le passage impossible: Les paradoxes de la danse classique », *Terrain*. 2000, vol.35. p. 95-108.

VAN BRANTEGHEM, Laurane. « Pratiques de résistance en danse actuelle. Husk de George Stamos et Montréal Danse », *Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales*. 1 juillet 2018 n° 10-11. p. 152-167.

VAN BRANTEGHEM, Laurane. « Pratiques de résistance en danse actuelle. Husk de George Stamos et Montréal Danse », *Horizons/Théâtre. Revue d'études théâtrales*. 1 juillet 2018 n° 10-11. p. 152-167.

VIONNET, Claire. « Entrer dans la peau de l'altérité par la danse contemporaine », *Recherches en danse*. 27 février 2025.

VUATTOUX, Arthur. « Penser les masculinités », *Les Cahiers Dynamiques*. 2013, vol.58 n° 1. p. 84-88.

VUATTOUX, Arthur. « Penser les masculinités », *Les Cahiers Dynamiques*. 2013, vol.58 n° 1. p. 84-88.

WEST, Candace et Sarah FENSTERMAKER. « « Faire » la différence », *Terrains & travaux*. 2006, vol.10 n° 1. p. 117.

CHAPITRES DE LIVRES

COURT, Martine. « Incorporation » *Encyclopédie critique du genre*. [s.l.]. La Découverte. 2016, p. 321-330.

LAHIRE, Bernard. « Héritages sexués : incorporation des habitudes et des croyances » *La dialectique des rapports hommes-femmes*. [s.l.]. Presses Universitaires de France. 2001, vol.2, p. 9-25.

MARQUIÉ, Hélène. « 9. Corps dansant, sexe et genre » *Mon corps a-t-il un sexe ?* [s.l.]. La Découverte. 2015, p. 160-170.

MENNESSON, Christine et Gérard NEYRAND. « Chapitre VI – La socialisation des filles et des garçons dans les pratiques culturelles et sportives » *Enfance & culture*. [s.l.]. Ministère de la Culture - DEPS. 2010, p. 147-166.

QUIRÓS, Violeta Salvatierra García de. « Danse » *Encyclopédie critique du genre*. [s.l.]. La Découverte. 2016, p. 204-212.

WARD, Andrew H. « Dancing in the Dark: Rationalism and the Neglect of Social Dance » in Helen THOMAS (ed.). *Dance, Gender and Culture*. London. Palgrave Macmillan UK. 1993, p. 16-33.

RAPPORTS

DRYBURGH, Anne. *Le poids de la surveillance : les conséquences de la surveillance en danse sur la santé physique et psychologique telles que perçues par les danseuses classiques*. Université du Québec à Montréal. 2008.

PEDLER, Emmanuel. *La danse contemporaine et ses publics*. [s.n.]. 2001. (La Documentation française).

ROORDA, Audrey. *Le rapport au corps en danse classique*. Sciences Po Lille. 2021.

THÈSES

DARMON, Muriel. *Approche sociologique de l'anorexie : un travail de soi*. [s.l.]. [s.n.]. 2001.

MARQUIÉ, Hélène. *Danse et genre : Épistémologie d'un espace de recherche*, thesis. [s.l.]. Université de Nice Sophia Antipolis. 2014. .

Table des matières

Remerciements.....	4
Sommaire.....	5
Introduction.....	7
Etat de la recherche :	8
De la nécessité de questionner le rapport sexe/genre.....	8
De l'intérêt de l'étude de la danse dans les questionnements liés au genre.....	11
Définir la danse contemporaine ?.....	13
Que produit la danse dans le corps?.....	15
Etudier les vécus des danseurs contemporains : un champ en construction.....	18
Objet de recherche.....	20
Problématisation.....	20
Hypothèses de recherche.....	20
Choix du terrain.....	21
Rapport à l'objet.....	22
Annonce du plan.....	23
 PARTIE 1 - Apprendre à danser, apprendre à se genrer : la formation comme matrice normative.....	 25
Chapitre 1 - Entrer dans la danse : une division genrée des pratiques.....	27
A. Une orientation genrée dès le choix du style de danse.....	27
L'influence du milieu social d'origine sur le parcours des danseurs et danseuses, et par extension sur la socialisation genrée.....	29
B. La gestion de la mixité en cours de danse : production de régimes de genre variés.....	30
C. Traitement différencié des genres en cours : une survalorisation des garçons.....	32
Chapitre 2 - L'incorporation du genre par la danse.....	34
A. L'incorporation en question et son application dans le champ de la danse.....	35
B. Différenciation genrée dans l'apprentissage de la danse, qui détermine une incorporation du genre différenciée.....	37
Une bipartition des mouvements.....	37
Une différenciation des corps dans les vêtements.....	39
Une différenciation dans le langage et l'attribution des rôles.....	40
C. Focus : apprentissage de la féminité et de la masculinité en danse classique.....	42
Construction du corps féminin en danse classique.....	42
Construction du corps masculin en danse classique.....	43
D. Le rejet de toutes les autres formes de corporéité dans les modèles de danse traditionnels.....	46
Chapitre 3 - Le corps discipliné : normes esthétiques et violences pédagogiques.....	48
A. Surveillance et contrôle des corps en danse classique et jazz.....	48
B. Un espace qui favorise les violences verbales et physiques (entre pairs, et par les professeurs).....	50
Le discours dans l'enseignement : entre guidage et violence symbolique.....	51

La légitimation de la violence physique.....	51
Compétition, pression et violence entre pairs.....	52
C. L'idéal du « corps de danseuse » : un modèle prescriptif souvent inatteignable et source de mal-être.....	53
D. Conséquences sur les corps : TCA etc.....	55
Conclusion/transition partie 1 - 2.....	58
PARTIE 2 - Libérer le corps, libérer le genre? Expérimentations et transformations dans la danse contemporaine.....	59
Chapitre 4 – Reconfigurer l'apprentissage : les conditions de l'expérimentation corporelle...	59
A. Un environnement matériel non normatif : liberté vestimentaire, absence de miroir...	60
La liberté vestimentaire.....	60
La suppression du miroir.....	61
B. Des exercices plus libres : improvisation, techniques somatiques, danse contact - prendre conscience de ses "archives physiques".....	63
L'improvisation, un temps d'exploration sensorielle et de libération des injonctions normatives.....	63
Les techniques somatiques : émergence d'une corporéité réflexive.....	64
La danse contact, une exploration sensorielle du corps qui laisse la place à des rapports plus égalitaires.....	66
C. De nouveaux rapports sociaux : un rapport à l'autorité plus apaisé, un apprentissage mixte, sans différenciation genrée.....	68
Une nouvelle posture pédagogique.....	68
Gestion de la mixité en cours de contemporain : un régime de genre moins hiérarchisé.....	69
Chapitre 5 – Vers de nouvelles corporéités.....	71
A. Reconfiguration des figures masculin/féminin en danse contemporaine.....	72
Le masculin en danse contemporaine : questionnements autour de la masculinité.....	72
B. Incorporer les gestes de l'autre.....	79
C. Apprendre la fluidité du genre.....	81
Chapitre 6 - Intimité et relations : effets durables de la danse dans la vie personnelle ?.....	84
A. Emergence de questionnements identitaires par la création.....	85
B. Quand la danse transforme l'intime.....	89
C. De potentielles résistances du corps : persistance de la socialisation primaire, hétérogénéité des instances.....	91
D. Des dispositions acquises dont l'activation dépend des contextes.....	93
Conclusion - transition partie 2-3.....	95
PARTIE 3 – Le marché de la danse contemporaine : une libération sous contrôle.....	98
Chapitre 7 - Une reproduction des hiérarchies et des inégalités hommes/femmes dans le processus de professionnalisation.....	98
A. Devenir chorégraphe : un processus de sélection dans les grandes écoles qui participe à la reproduction des inégalités homme/femme.....	99
B. Devenir professeur.e : Le diplôme d'Etat en danse contemporaine qui reproduit des	

logiques de différenciation sexuée.....	100
C. Devenir interprète : L'injonction à la singularité dans les auditions, un mécanisme qui valorise des normes genrées traditionnelles.....	102
Chapitre 8 - Apprendre à être danseur.euse : une liberté sous condition.....	105
A. Reproduction d'un idéal physique beau, conforme au regard institutionnel.....	105
B. Apprendre à se vendre.....	109
C. Une altérité vendable - une libération sous contrôle ?.....	113
Conclusion.....	117
Bibliographie.....	119
Table des matières.....	126
Annexes.....	128
Annexe 1 : Grille d'entretien.....	128
Annexe 2 : Entretien avec Envel, réalisé le 29 mars 2025, par appel visio. 1h10'.....	130
Annexe 3 : Entretien avec Paul, réalisé le 27 mars 2025 en visio. 1h28'.....	145

Annexes

Annexe 1 : Grille d'entretien

Parcours de danse de l'enquêté.e	➤ Quand avez-vous commencé la danse? ➤ Comment? Pourquoi? Qu'est ce qui t'a attiré dans cette discipline? ➤ Personnes qui ont influencé ton choix de faire de la danse? ➤ Avez-vous pratiqué plusieurs types de danse au cours de votre vie? ➤ Si x types, as-tu perçu des différences - de liberté personnelle - dans le rapport au genre dans ces styles? ➤ Liberté de création au sein de la compagnie ou pas? ➤ Créations personnelles dans lesquelles vous vous êtes posé des qts vis à vis du genre?
Auditions	➤ combien t'en as fait ? ➤ comment ça se passe? ➤ critères physiques? techniques? de caractère? ➤ est ce que c'est un atout d'avoir d'être hétéro/plus viril? recherche d'une énergie plus masculine?
Cours	➤ expliquer les cours : rapport avec les profs, avec les autres élèves, ➤ emploi du temps/fatigue? ➤ garçons et filles? ➤ à quoi tu penses quand tu danse? rôle de l'imaginaire ➤ as-tu l'impression d'être connecté à ton corps? quand tu dances? en dehors? - En fonction des styles de danse? ➤ Comment tu te sens quand tu dances? ➤ Est ce que tu te sens restreint dans tes mouvements? ➤ Liberté dans le choix de tes mouvements?? ➤ qt de la finalité : pourquoi tu dances? Expérience ou finalité? ➤ différents styles - facile ou pas de passer d'un style à un autre? ➤ As- tu d'autres pratiques sportives? Quels sont les répertoires de gestes dans ces autres pratiques? difficultés avec le répertoire de la danse? ➤ choses que la danse t'a fait réaliser?
Rapport à la danse	➤ Avez-vous des préférences de styles de danse? ➤ Def de la danse pour vous? Comment définirais tu ta relation actuelle à la danse? ➤ Votre rapport à la danse a-t-il évolué au fil du temps? ➤ Qui êtes vous quand vous dansez? vous même, quelqu'un d'autre? ➤ Comment perçois-tu ton corps? en fonction de tes cours de danse ?
Perspectives professionnelles	➤ Est ce que tu vis de la danse? ➤ Autres travaux à côté? impact sur ton métier artistique? ➤ Comment t'envisages l'accès au monde du travail artistique? ➤ concurrence entre F? entre H?

Homosexualité	➤ Comment c'est dans tes cours de danse? accepté ou pas? ➤ Rapport avec famille : soutien? au début ➤ Évolution de ce soutien avec le temps? ➤ Faire le choix de la danse, est ce que c'était d'accepter l'homosexualité? ➤ En couple aujourd'hui? avec qui? Quel milieu social? ➤ quelle relation avec ta famille ? ➤ rapport à la danse contact? difficile? défis?
Construction du genre/danse	➤ Selon toi, la danse a-t-elle influencé ta perception de ton identité de genre ? ➤ Rapport avec les professeurs : comment étaient-il avec toi/ton corps? les autres? ➤ Penses-tu que la danse est un espace de liberté ou de contrainte en termes de genre ? Pourquoi ? ➤ T'es-tu déjà senti(e) en décalage par rapport aux normes de genre véhiculées par la danse ? ➤ La danse t'a-t-elle aidé à mieux comprendre ou affirmer ton identité de genre ? ➤ rapports H/F dans la compagnie? (hiérarchies, violences, stéréotypes...)
Relations/vie perso	➤ En couple? Avec danseur ou pas? ➤ Est-ce que ta pratique de la danse a influencé ton couple? vous arrivez à vous voir ? Évolutions?
Femmes en danse	➤ rapport à la maternité ➤ rapport à la vieillesse ➤ entrée dans le milieu? professionnalisation?
Rapport au vêtement	➤ choix des vêtements ? ➤ qu'est ce que tu aimes porter quand tu dances? ➤ rapport avec le vêtement pendant la danse? ➤ transformation des goûts vestimentaires??

Annexe 2 : Entretien avec Envel, réalisé le 29 mars 2025, par appel visio. 1h10'

Quand est-ce que t'as commencé la danse ?

Je pense que ça dépend. J'ai... Je suis né dans une famille qui est très attachée à la culture bretonne. Et du coup, je suis né déjà dans ce milieu culturel traditionnel où du coup, on allait en festnoz. Et donc, c'est... Du coup, j'étais déjà en train de danser. Enfin, j'étais déjà... J'écoutais de la musique et tout, même sans le vouloir. Et je dansais... Genre, c'est des danses en cercle et tout ça, déjà, je faisais.

Mais sauf qu'après, je crois que c'est à 7 ans, 7-8 ans, qu'avec mon groupe de copains, on a voulu faire du hip-hop. Et du coup, j'ai commencé le hip-hop et je suis rentré dans une école de danse à côté de chez moi, quoi. Ouais. Et là, je fais du hip-hop jusqu'à... Mais je sais pas... Je sais plus à quel âge j'ai arrêté. Genre 15 ans, je pense. Non, peut-être avant, au Covid. J'avais 14 ans.

Et là, j'ai fait de la danse contemporaine.

Pourquoi t'as choisi d'arrêter ?

J'avais déjà plus trop de potes dans mon cours de hip-hop et puis même, ça m'intéressait un peu moins. J'avais envie de faire plein d'autres trucs. Ouais. Et du coup, j'ai fait de la danse contemporaine, mais en mode 14, puis je rentrais au lycée et tout. Du coup, j'ai fait l'option danse à Rennes. Et puis, du coup, je suis allé en internat spécialité danse. Je suis rentré au conservatoire avec genre zéro technique. Donc, j'étais un giga noob. Et puis, j'ai commencé à kiffer. Et du coup, sur Rennes, j'ai continué à faire de la danse contemporaine. Et puis, voilà, j'ai continué avec de la danse contemporaine. Et puis, là, ce qui est trop cool, c'est que dans cette école, on fait encore du hip-hop. Du coup, je reconnecte avec ce que je faisais genre quand j'étais ado. Ouais. Donc, en gros, j'ai commencé à 7 ans un peu en mode j'avais vraiment séparé le truc. Pour moi, la danse que je faisais avec ma famille ou avec mes potes dans les Fest Noz, c'était pas du tout la même chose. Et maintenant, j'apprends un peu à reconnecter les deux. Et en fait, la danse, c'est bien large. Donc, il y avait ces deux aspects qui se rencontrent maintenant, qui sont hyper chouettes.

Comment tu fais pour les reconnecter maintenant ? Les Fesnos et la danse contemporaine ?

Ce qui est trop bien avec la danse contemporaine, c'est que tu peux tout faire en fait. Littéralement, c'est la liberté. Donc, tu peux un peu tout faire. Et dans la danse trad, ce que je reprends, c'est les rythmes et le côté un peu social où justement, t'as un espèce de rebond commun, un rythme commun.

Et ouais, c'est juste du kiff en fait. Et du coup, de retrouver cette énergie-là, mais dans la danse contemporaine, avec une énergie commune, une pulsation, des trucs comme ça, des trucs que tu peux retrouver, même des pas assez basiques, parce que ça reste basique en vrai. C'est juste, c'est des pas en fait. On est en cercle, on fait des pas. Et quand tu le reprends en danse contemporaine, tu peux augmenter un peu le truc, mais tu reprends de la même base. C'est vrai que tu peux grave refaire des danses bretonnes en danse contemporaine. Carrément, carrément. Et c'est hyper intéressant même de retravailler la matière qui est hyper brute comme ça, tu vois. Et après derrière, tu peux faire plein de trucs avec quoi.

Du coup, en gros, c'est tes parents qui t'ont un peu mis dans le truc de la danse. Enfin, ta famille avec les fesnos. Et le hip-hop, c'est toi qui as demandé à faire du hip-hop? Et tu sais pourquoi ?

Ouais, je crois que je me suis fait un peu emporter par ma bande de copains qui étaient en mode trop stylés et tout. Ils faisaient des trucs sur la tête et tout. Et au final, c'était du break. Et on n'avait pas de cours de break, on avait des cours de hip-hop. Et du coup, c'était du hip-hop debout. C'est des rebonds genre. On regardait sur vidéo des trucs de break au sol. Mais on a commencé à faire du hip-hop et c'était genre du debout. Et du coup, tu fais des steps, c'était danse hip-hop. Donc, c'était un peu différent. Et après, on a eu un prof de break, mais genre beaucoup plus tard. Et du coup, quand on était petits, on était en mode hé les gars, on fait du hip-hop, c'est trop stylé et tout. C'est juste, bah, t'es là, tu trouves que c'est trop stylé. On regardait des vidéos sur YouTube et tout. Et voilà.

Et toi, tu t'es jamais dit, je veux faire autre chose que du hip-hop ?

Non, à ce moment-là, j'étais en mode... Je fais mon truc stylé. Je sais pas, j'étais en mode... Je suis avec les gars, tu vois. Et même, je parlais pas trop aux filles et tout. Ouais, ok, d'accord. Et c'est vrai que, par exemple, je savais que j'aimais la danse. Mais j'étais en mode, bon ben, c'est plus classe de faire du hip-hop, tu vois. C'est un peu plus la classe, quoi. C'était un peu l'étonnement quand j'étais petit. Et après, tu te rends compte de toutes les possibilités que t'as avec la danse contemporaine et que c'est pas genre le cliché qu'on pense que c'est quand on est à l'école, par exemple. Le truc comme ça.

Parce que tu pensais que c'était quoi ?

Bah, le truc, à l'école, des fois, on avait des intervenants qui font de la... Comment ça s'appelle ? Un peu de la... Ah, putain, comment ça s'appelle ? De la sensibilisation au mouvement, des trucs comme ça. Et du coup, c'est genre... On fait des cercles, on fait des trucs. Ça, c'est vraiment quand on est à l'école. Mais ça, j'étais en mode, c'est des trucs qu'on fait à l'école. Moi, j'ai envie de faire du hip-hop, tu vois. Et du coup, j'avais un peu ce truc, c'est trop abstrait, où c'est juste marcher, courir et faire les oiseaux, enfin, se regarder. En vrai, c'était grave des images et tout. Et puis après, quand j'ai vu les groupes contemporains de l'école, du coup, surtout les plus grandes, genre, quand j'avais 10 ans, c'était celles qui avaient 15-16 ans, peut-être 17, tu vois. Et j'étais un peu mode, ah ouais, c'est classe quand même, et tout. Je regardais, et je ne me voyais pas du tout m'en faire. Et après, je crois que c'est pendant le Covid où je me suis dit, ah, en fait, j'ai envie de devenir danseur, et la danse contemporaine, c'est grave cool pour élargir un peu. Du coup, je me suis juste un peu plus ouvert aussi, et puis j'ai vu des trucs qui me plaisaient dans la danse contemporaine. Du coup, ça faisait du sens, quoi.

OK, donc c'était plus dans un truc de genre, je veux devenir danseur. Le hip-hop, c'est trop un truc, alors que la danse contemporaine, ça peut élargir tes trucs.

Ouais, et puis je sais que même, par exemple, quand je faisais des improvisations tout seul chez moi, bah, ça ne ressemblait pas forcément à du hip-hop comme on faisait en cours. Ça ne ressemblait pas non plus au contemporain que je jouais, mais c'était entre les deux, genre, juste, je me faisais un peu plus kiffer et tout. Et au final, j'arrivais à... Ce n'était pas forcément avec les musiques aussi que j'avais en cours d'hip-hop, que je dansais le plus. Je me mettais plein d'autres musiques, plein de styles.

Et au final, il y avait un peu ce truc de... Du coup, tu peux un peu plus t'exprimer quand tu as plus de liberté. Et du coup, c'était ça. Et puis au final, je faisais toujours les trucs que j'avais en cours d'hip-hop parce que c'était ma seule technique.

Mais j'avais plus d'ouverture, un peu, tu vois. Ouais, tu avais des mouvements que tu avais appris en technique, et après...

Après, je dansais sur plein d'autres musiques et je me laissais surtout porter par le truc. Ce que j'aimais trop, c'était quand j'écoutais la musique et je faisais plein de trucs dessus et je pensais même plus à créer des chorégraphies. C'était vraiment fou, l'improvisation et tout.

Ouais, de ouf. On en a beaucoup parlé avec Ael, justement. Parce que j'étais en train de relire l'entretien qu'on avait fait et elle m'avait dit que dans votre école, il y a beaucoup d'impro.

C'est ça ? J'ai bien compris ? Et du coup, de place pour la création personnelle d'une manière ou d'une autre. Est-ce que toi, tu le ressens aussi comme ça ?

De ouf. C'est vraiment ce qu'ils veulent. En gros, ce qu'il fait de cette école qui est différente des autres, c'est qu'elle nous pousse à nous développer nous-mêmes, à nous développer en tant qu'artistes.

Et du coup, c'est hyper intéressant là-dessus. On nous pousse vraiment à questionner ce qu'on fait mais aussi à rechercher notre patte artistique aussi tout en apprenant à y meilleur en danse aussi. On a des cours techniques mais c'est vachement axé sur le questionnement et la création et beaucoup d'improvisation aussi.

Oui, c'est trop cool. Elle m'avait parlé d'un truc où tu devais faire un exercice sur des archives personnelles de ton corps. Tu l'as fait aussi ?

Oui. C'était même plus qu'un exercice, c'était un projet global. Mais c'était vraiment hyper intéressant. J'ai repris la danse trad bretonne et puis globalement, c'était aussi quelles sont tes habitudes et d'où elles viennent dans la danse. Du coup, tu reprends les mouvements que tu fais souvent et tu te poses la question d'où ça vient et après, pourquoi j'aime bien les faire, ce genre de trucs. Et on a aussi fait un arbre généalogique de à peu près tous les profs qu'on a eu, tous les projets qu'on a pu faire, etc. Et d'avoir cette vision de toute ta danse en gros, tu peux un peu retracer d'où ça vient, qu'est-ce que tu as gardé de ça, qu'est-ce qui t'a plu et tout. Et c'est vraiment hyper intéressant parce que tu deviens même plus conscient de ce que tu fais et pourquoi tu le fais. Et il y avait ce truc aussi de racine, c'est mon héritage la danse trad. Il y avait ce truc un peu de tradition et tout qui me porte aussi vachement. Du coup, j'ai mélangé en gros des mouvements que j'ai beaucoup fait après un projet avec un chorégraphe, c'était en danse contemporaine au conservatoire, et un peu de hip-hop, mais du coup, c'était des Top Rocks et la danse trad. J'ai fait un mix de ces trois-là. Et maintenant, t'es l'héritage de ces trois trucs. Ouais, parce qu'il y avait tellement de trucs à prendre. En vrai, quand tu regardes... Je crois que c'était à peu près pareil pour tout le monde. Surtout Ael, je crois. Elle avait un peu ce truc-là. En fait, j'ai fait plein de trucs différents. Comment tu vas vraiment dans une recherche et tout. Et justement, ma coach m'a clairement dit qu'on va s'arrêter là et tu vas garder ces trois trucs-là et tu vas travailler que sur ces trois-là. Et je sais que t'as plein d'autres trucs, mais là, ça va être trop compliqué de faire plein. Tu vois, avec un mois et demi, même pas.

Du coup, pour revenir à ton truc, quand t'as commencé le contempo, t'as dit à un moment que tu... Enfin, comment dire ? Je ne sais plus l'expression que t'as dit. Je ne l'ai pas écrite. T'as un peu de la liberté, non ?

Ouais, oui. T'as plus de liberté.

Mais ah oui, t'es arrivé au conservatoire. Déjà, comment t'as fait pour rentrer au conservatoire ? T'es arrivé au conservatoire et t'as dit je ne connaissais rien, je ne connaissais pas la technique.

Ouais. Justement, en fait, il y a eu le Covid. Moi, j'étais en troisième pendant le Covid. Et je me suis dit, en seconde, je vais rentrer à Rennes. Et du coup, quand j'étais en troisième, est-ce que je faisais de la danse contemporaine ? Non, mais je faisais genre... C'est là où j'étais en mode je veux être danseur, quoi. Et du coup, en seconde, et pendant le confinement, j'ai kiffé trop faire de la

danse contemporaine. Ah oui, si, je dis de la merde. En troisième, je faisais de la danse contemporaine à l'école de danse. Pendant le Covid, je faisais de la danse contemporaine et j'en faisais genre beaucoup. J'improvisais de ouf là-dessus. Et je voulais rentrer en seconde à Rennes et du coup, faire les auditions du conservatoire. Ce que je n'ai pas réussi à faire parce que j'ai raté la date, en fait, des auditions. J'ai oublié de m'inscrire. Donc, j'ai raté ça. Et il y a eu aussi un truc, c'est que mon stage de troisième, je l'ai fait au Triangle à Rennes qui est une salle de danse, pas un théâtre, une salle de théâtre qui est une salle conventionnelle de danse, ça s'appelle. Et du coup, c'est là où il y a tous les spectacles de danse et tout. Et là, j'ai aussi trop kiffé. Et j'étais en mode trop cool. Et j'ai rencontré la prof de l'option danse de Brikini. Et en gros, quand en seconde, j'ai dû aller à mon lycée de secteur qui était à Rennes parce que j'avais oublié les trucs, j'étais en mode je pourrais refaire les auditions pour rentrer en première.

Sauf que cette prof-là, que j'avais vue à mon stage de troisième, elle m'a envoyé un message et elle m'a dit alors, je ne te vois pas au lycée. Tu es où ? Et j'ai dit que j'ai raté les auditions et du coup, je ne peux pas venir à Rennes. Et elle m'a dit, ce n'est pas grave, viens quand même tous les mercredis à Rennes à l'option parce qu'elle est ouverte à tous les lycées. Du coup, tous les mercredis après-midi, quand j'étais en seconde, je faisais aller-retour Redon- Rennes pour aller à l'option, puis je revenais. Et après, j'ai fait l'audition. Là, pour le coup, je n'étais pas encore à Rennes. Mais je faisais beaucoup plus de danse contemporaine. J'en faisais à mon école de danse, j'en faisais à l'option. Mais pareil, ce n'était pas ultra technique, ce n'était pas conservatoire. L'option, c'était ultra free, tu fais ce que tu veux et tout. Et voilà. Et par contre, du coup, là, quand j'étais en seconde, je fais les auditions pour rentrer en première et je n'avais pas de technique, mais j'avais quand même de l'expression, j'avais un peu d'originalité. Puis j'étais aussi un garçon et ils n'avaient pas de garçons. Donc, je pense que ça a joué aussi. Oui, tu penses que le fait que tu étais un garçon, ils ont... Et voilà.

Tu penses que c'est plus facile pour les garçons de rentrer parce qu'ils sont juste des garçons ?

Oui, parce que... Oui, complètement. C'est un fait. Quand tu es en audition, tu es un garçon, tu te... Tu te bats. La compète, en gros, pendant les auditions, elle est que contre les garçons. Oui. Et du coup, il y a beaucoup moins de garçons. Du coup, tu as beaucoup plus de chance.

Ils te demandaient quoi à l'audition ?

Au conservatoire, c'était... Ah oui, une variation à apprendre. OK. Donc là, pour le coup, j'ai senti que je n'avais vraiment pas de technique. D'accord. J'ai été aidé par ma prof de contemporain, où j'étais avant. Et une impro, il fallait aussi le faire. Donc j'ai envoyé ces deux trucs-là

Ils ne te posaient pas de questions perso et tout ?

J'ai eu un entretien aussi. Et là où je suis aujourd'hui, pour le coup, c'était quatre jours d'audition. D'abord, il y avait, pareil, variations, hip-hop, variations, contemporains et impro à envoyer pour savoir si tu pouvais aller à Amsterdam pour faire l'audition. Et après, une fois à l'audition, tu as le premier tour qui est deux jours où c'est... Le premier jour, c'est... Il y a un chorégraphe qui vient avec un groupe. Enfin, il y a quatre chorégraphes pour quatre groupes. Et tu suis la matière qu'il nous donne. Et après, il y a une espèce de petite représentation où tout le monde montre un peu ce qu'il a appris du chorégraphe. Et des fois, un projet de groupe, des trucs comme ça. Et le deuxième jour, c'était des cours techniques. Donc, on avait house, contemporain par work. Enfin, house hip-hop. Et en gros, tu fais le cours avec tout le monde et ils t'observent et tu... Tu as ton petit

dossard et tout. Ça, c'était le premier tour. Et après, il y avait un cut. Et pour les deux derniers jours, du coup, il restait... Je crois qu'on était... Je ne sais plus. On était beaucoup. Il devait être 150, je pense, sur les deux premiers jours. Et au moment du cut, il ne reste que 50 personnes. Et là, on avait du théâtre. Enfin, théâtre. Physical theater, donc c'est théâtre mais un peu dansé, quoi. On avait quoi d'autre ? Des solos, après, pas à montrer mais c'était des solos un peu en intro, quoi. Et puis, un entretien. Et puis, c'est tout, je crois.

Et dans les entretiens, ils te demandent quoi ?

Il n'y avait pas trop de pression parce qu'ils avaient dit que c'était surtout pour mieux nous connaître mais que les choix au moment de l'entretien étaient à peu près faits, quoi. Et aussi pour voir un peu notre niveau d'anglais. Et du coup, qu'est-ce qu'ils nous demandaient ? Je ne sais plus. Je crois qu'il y avait une question où il fallait un peu se présenter. Une question qui nous demandait qu'est-ce qu'on pensait de l'école, pourquoi on était intéressé par l'école. Il y a des gens aussi qui ont eu une question. Moi, je ne l'ai pas eue et je serais très content de ne pas l'avoir. Il y a des gens qui ont eu la question, qu'est-ce que tu penses apporter au groupe une fois que tu te seras pris, quoi. Et il y avait aussi, quel est le dernier spectacle que tu as vu ? Qu'est-ce que tu as aimé ? Tout comme ça. Je crois que c'était à peu près ça les questions. C'était très chill, en vrai. Et puis on était par groupe. Et pareil, c'était dans ton école, il y a parité. Ils font en sorte d'avoir autant de filles que de garçons. Ouais, quand c'est possible. Mais on est le seul groupe avec une parité. Une meilleure parité, même s'il y a un peu plus de filles. Mais en gros, dans les deuxièmes années, il n'y a que trois gars. Et ils sont un peu plus dans les troisièmes années. Mais nous, on est vachement plus. Je ne sais plus combien on est. On doit être genre 10 gars pour 24 personnes en tout.

Est-ce que t'as eu l'impression qu'ils valorisent certains critères masculins ou pas ? Dans les deux trucs.

Je pense que notre école est différente pour ça. Parce que ils veulent non seulement une parité féministe, mais aussi une parité ethnique, une parité aussi, je pense, d'orientation sexuelle. Enfin... En fait, j'ai l'impression qu'ils veulent vraiment un groupe divers et du coup, l'originalité, entre guillemets, c'est bizarre de le dire comme ça, mais d'être gay ou d'être trans, elle peut être valorisée, entre guillemets, parce qu'il faut quand même être bon danseur et avoir un truc. Ils vont pas prendre quelqu'un juste parce qu'il est gay, tu vois. Mais d'avoir un profil qui du coup rentre un peu dans la diversité, etc., pour avoir un groupe vraiment divers et que ça peut apporter aussi des visions différentes, un groupe divers, c'est valorisé dans cette école. Mais j'ai l'impression qu'après, j'ai pas fait d'autres auditions, mais le côté viril et tout, ça marche parce que l'énergie masculine, du coup, ça fait aussi balancer l'énergie féminine. C'est un peu bizarre dit comme ça, mais pour avoir un groupe un peu hétérogène, divers. Je sais pas si c'est vraiment le truc d'être viril-viril ou si c'est... Ça dépend comment on le voit. Je pense que c'est surtout l'idée d'avoir un groupe vraiment diversifié et que s'il y a deux profils qui se ressemblent énormément, ils ne vont pas prendre les deux. Ils vont choisir entre les deux. Même si les deux sont de très bonnes danseuses, si elles ont le même style et qu'elles se ressemblent même, il n'y en aura qu'une des deux qui va passer. Sans non plus se dire que voilà, juste parce que quelqu'un est asiat, elle a plus de chance, tu vois. Mais il y a ce truc de... C'est bien d'avoir plein de profils différents et du coup, ils vont pas prendre 4 personnes qui se ressemblent juste parce qu'elles sont bonnes danseuses, tu vois. Quand t'es aux auditions, tu sais à peu près qui te ressemble donc contre qui tu dois passer. C'est un peu bizarre en vrai. Je trouve ça assez bizarre. C'est pas ce truc de... Du coup, c'est de la parité mais c'est un peu

forcé mais en même temps, qu'est-ce que tu veux ? Du coup, c'est bizarre mais en même temps, là, avec le groupe qu'on a, tu te rends compte que la diversité, c'est une putain de force.

En quoi c'est une force pour toi ?

Bah, t'apprends énormément de tout le monde en fait. T'apprends vraiment énormément et puis toutes les danses sont différentes et justement, de voir le projet dont on parlait tout à l'heure, de voir les gens passer un par un et d'expliquer leurs bagages, d'où ils viennent, etc. Quel cours ils ont eu. Enfin, plein de trucs. T'apprends vraiment plein de choses. Tout le monde est différent. Tout le monde a des énergies différentes. Tout le monde a des danses différentes. T'apprends énormément des autres en fait. L'un t'inspire.

Dans les mouvements aussi ?

Ouais, dans les mouvements aussi. Et puis, on a ce truc de classe aussi où on a vraiment tous envie de progresser et de prendre des uns des autres. Du coup, des fois, y'en a qui proposent un cours pour la classe ou des trucs comme ça. Genre, au sein des élèves. C'est vraiment trop chouette. Je pense que c'est le genre de truc où la diversité c'est vraiment une force là-dessus. Oui, mais moi je pense que de toute façon, la diversité... Je vois par exemple d'autres écoles où en même temps, on peut comparer aussi par exemple avec une école où ma copine est en Espagne. Eux, c'est un centre de formation et ils vont pas forcément chercher la parité parce que justement, sur ce souci d'égalité, si une fille est plus forte qu'un homme, enfin qu'un gars, ils vont prendre la fille juste parce qu'elle est plus forte et pas parce qu'ils ont besoin d'un gars. Du coup, ça fait des groupes beaucoup plus féminins ce qui marche aussi vachement. C'est des groupes ultra différents mais avec un niveau de bâtard. Vraiment, c'est un truc de fou. Mais ils sont tous très très forts. Et par exemple dans notre classe, après le truc est différent parce que les gens qui vont être forts en contemporain vont être moins forts à hip-hop. Les gens qui vont être forts à hip-hop vont être moins forts en contemporain ou en ballet ou en quoi que ce soit. Donc, la notion de fort est un peu différente. Mais c'est là où du coup, quelqu'un... C'est là où par exemple la... Comment on dit ? Le fait d'être fort dans plein de trucs. Multidisciplinarité. Multidisciplinarité. Wow, le mot compliqué là. Multidisciplinarité est vraiment mis en avant parce que du coup, t'es pas que dans ton truc. T'ouvres tout. Donc, c'est hyper intéressant. Oui, je suis d'accord.

Est-ce que t'as l'impression d'avoir appris des trucs du fait d'être dans un groupe de gens mixtes, dont des filles ?

En fait, les deux parce que quand j'étais justement au conservatoire, j'étais le seul gars. Et là, maintenant, je suis avec plein d'autres gars. Bon, après, déjà, les contenus des cours sont différents, mais déjà dans le groupe, tu sens que par exemple, là au conservatoire, j'avais l'impression d'avoir une place centrale, entre guillemets. Ou du coup, même les profs, tu vois, ils allaient soit plus me donner de conseils aussi. Enfin, je sais pas, j'avais l'impression d'avoir une place un peu différente. Et là, du coup, comme il y a beaucoup plus de diversité, je suis parmi les gars de la classe, et tout le monde a cette spécificité.

Là où au conservatoire, j'étais un peu le seul à être différent. C'est un peu bizarrement dit, mais c'est un peu ça. Et... Et du coup, ouais, tu apprends de tout. Déjà, la notion d'espace et tout, de savoir aussi... Ouais, en fait, de savoir partager l'espace et de pas... Je sais pas comment dire. En fait, le truc de parité est grave intéressant aussi dans les groupes. Du coup, personne n'aura vraiment une

place centrale parce qu'on va être hyper équilibrés. Et... T'apprends à plus partager et tout. Enfin, je trouve que c'est beaucoup moins individuel aussi. Ok.

T'es plus genre élève à élève que de gars à fille, je trouve.

T'as l'impression que... Avant, j'étais... Avant, quand les filles parlaient entre elles au conservatoire, c'était les filles qui parlaient entre elles. Moi, j'étais en mode le mec, tu vois. Enfin, c'était un peu chiant. Et encore, ça va parce que j'étais pas non plus le mec hip-hoppeur qui est vraiment genre à zéro, zéro, zéro. Dans notre classe, il peut y en avoir qui sont à zéro, zéro contemporain et qui veulent en faire, mais du coup qui ont jamais eu de base, quoi. Et qui, en vrai, qui se retrouvent vachement, surtout en ce moment, enfin, les danseurs qui ont jamais fait de danse contemporaine et qui se retrouvent dans des cours de contemporains parce qu'ils veulent élargir leur truc, c'est de plus en plus fréquent.

Du coup, t'étais le seul garçon quand t'étais au conservatoire ? Comment tu l'as vécu ?

J'ai bien vécu, mais j'étais pas non plus en mode... Ça m'a pas percuté. C'est plus maintenant que je ressens la différence parce que du coup... Mais je m'en rendais pas forcément compte. C'était en mode, bon bah voilà, c'est normal, y'a moins de danseurs. En plus, le conservatoire, c'est un peu strict et tout, donc ça attire moins. Mais je sais que j'étais pas le premier garçon à être au conservatoire, c'est juste dans mon groupe. J'étais pas non plus précurseur et tout. Même dans les groupes en dessous, y'avait deux garçons. Enfin voilà, c'était pas... C'était pas aberrant non plus. Mais ouais, fin... J'sais pas, j'étais pote avec tout le monde, je m'amusais bien, je rigolais et tout. Je sais qu'aussi du fait que je prenais un peu le truc à la légère parce que je savais que j'étais vraiment nul par rapport aux autres. Bon ben, je rigolais plus, je faisais des blagues et tout. Ce n'était pas mal perçu.

Les profs n'étaient pas stricts avec toi ?

Le fait que je sois un garçon et que je sois du coup plus décontracté, j'avais l'impression qu'il y avait un peu ce truc de décontracté par rapport aux autres filles. Il y avait un peu ça. Il y avait un peu ? Oui, plus faire de blagues, plus parler aussi. Alors que moi, je me disais que c'est là aussi où j'avais une place un peu particulière, j'étais le plus jeune aussi. Oui, t'étais le plus jeune et t'étais le seul garçon.

E-ce que du coup, j'ai l'impression que c'est ça que tu dis, mais dis-moi si je me trompe, vu que t'es le seul et en plus t'es plus jeune, tu te différencies, on te met un peu cette étiquette de t'es perçu au travers du fait que juste t'es un mec et t'es plus jeune. Est-ce qu'il y avait des attentes particulières que tu devais remplir ?

Je pense que non. En tout cas, je ne les avais pas perçus, je n'ai jamais eu de pression ou quoi que ce soit. Même en vrai, de base, je sais que j'avais vraiment un côté humble parce que les filles étaient vraiment beaucoup plus fortes que moi. Du coup, je ne sais pas, je n'avais vraiment pas de pression, je voulais juste apprendre. Du coup, je n'ai jamais ressenti ce truc de tu dois faire des choses, etc. Par exemple, si j'avais eu un niveau plus élevé, je pense qu'il y aurait eu ce genre d'attente. Du coup, même par exemple, je pense que ça aurait été plus compliqué. Là où du coup, je rigolais beaucoup plus, j'étais en mode « vas-y, chill », j'ai beaucoup progressé et tout, mais je n'ai jamais eu le niveau que j'aurais voulu avoir par rapport aux filles. Et en plus, aujourd'hui, dans ton école, ils sont plus « chill ». Oui, ils valorisent ta individualité, du coup, je suis fort dans ce que je fais. C'est pareil pour tout le monde.

Tu sais que tu as progressé, mais tu sais que ton individualité est valorisée ?

C'était moins le cas au conservatoire. En même temps, il y avait moins d'espaces de création, c'était des cours plus techniques. Donc forcément, c'était plus en fin d'année où c'était valorisé parce qu'à la fin de l'année, on faisait un solo pour le passage du cycle.

Mais sinon, durant toute l'année, ça prend. C'était des trucs du répertoire ? Non, des cours.

Enfin oui, un peu des deux, ça dépend. C'est vrai que tu avais moins d'espace d'impro. Il y avait des moments où on avait de l'impro, on avait aussi des cours vraiment techniques. Mais c'était des cours de 2h le soir, surtout comparé à ce qu'on a en ce moment.

Là, t'as 40h, c'est ça ? C'est comment la fatigue ?

En fait, le truc, c'est qu'il n'y a pas de pression. Ils ne vont jamais te dire qu'il faut absolument que tu réussisses ou des trucs comme ça. La pression, elle est sur peut-être l'investissement, mais comme on est tous contents d'être là, ça va de soi. Mais c'est qu'il y a beaucoup de trucs à faire et tu te la mets à toi-même. C'est tous les devoirs à rendre, parce qu'on a aussi des cours théoriques, des trucs comme ça à faire. Et là, c'est sur la charge où t'es fatigué en fin de journée parce que t'as dansé. T'as encore des devoirs à faire après, ou le week-end, parce qu'il y a des gens parmi nous qui travaillent. Mais je pense que c'est plus personnel. La pression, c'est jamais les profs qui vont nous dire qu'il faut absolument que vous réussissiez ou des trucs comme ça. Ils sont plutôt dans un truc d'aide. Par exemple, s'il y a des gens qui ne sont pas là depuis un certain moment, qui ont des absences, ils ne vont jamais dire qu'il faut absolument qu'ils soient là. Ils vont d'abord poser la question. Ça veut dire qu'il y a un truc qui ne va pas, ou des trucs comme ça. Bien sûr, au bout d'un moment, ils vont te faire la pression parce que sinon, tu n'es pas gradué. Mais ce n'est pas dans le sens... C'est plutôt bienveillant quand même. Tu te poses la question parce que c'est une formation, donc c'est ton corps, ton outil, c'est ton corps. Ce n'est pas genre moi, je lis des livres et j'écris des trucs. Et du coup, logiquement, la pression liée scolaire et professionnelle après, elle se matérialise d'une manière complètement différente parce que tu utilises ton corps. Du coup, si tu es fatigué, dans ton corps, tu ne peux pas faire plus. Ce n'est pas possible.

Et souvent, les trucs institutionnels, conservatoires, c'est un truc hyper prégnant. Du coup, les danseurs veulent se professionnaliser, mais ils perdent un peu la joie qu'il y a derrière le truc parce que du coup, tu as de la pression. Et c'est ça ma question.

C'est vraiment propre à chacun. Pour le coup, dans la classe, par exemple, il y a des gens qui veulent plus danser, mais sans en réfléchir. Dans le sens, danser pour vraiment libérer et des fois un peu déconnecter son cerveau. Et en vrai, des fois, il y a des journées où on danse beaucoup, mais on réfléchit beaucoup aussi. Et en fait, la fatigue, elle est plus mentale. Et pour le coup, il y a des bonnes fatigues où après une journée, tu es en mode je suis bien là, je me suis bien dépensé. Et il y a des journées où vraiment c'est lourd et tu as juste envie de dormir. Et il y a un moment où il y a une grosse partie de la classe, j'en faisais un peu partie, même si je ne faisais pas partie des gens vraiment qui se plaignaient, où en fait, c'était là, on danse trop, on réfléchit trop par rapport à ce qu'on danse et par rapport à l'utilisation du corps aussi, à comment on travaille techniquement et comment on va pousser un peu le corps dans ses limites. Et par contre, du coup, ça fait que la

fatigue mentale a été énorme à la fin de la journée, tu fais 9h, 18h, avec plein de cours, on s'assoit, on parle, on danse un petit peu, après on arrête, on réfléchit sur tout ce qu'on a fait.

Il y a un moment de l'année où c'était vraiment pesant là-dessus et c'était frustrant parce que tu sais que tu as besoin de danser, mais tu n'as plus la tête à danser. Mais que tu dois quand même le faire. Comment ? Mais que tu dois quand même le faire, mais ta tête n'est pas disponible.

Non, c'est plutôt à la fin d'une journée où tu te dis « Waouh, on a fait du 9h, 18h, je suis complètement éclaté, mais je n'ai pas sué de la journée et j'ai encore envie de danser, j'ai l'envie de... Ah ouais, là, il faut que je bouge. » Mais tu ne peux pas. Parce que du coup, ça voudrait dire qu'après 18h, finir à 20h, pour prendre 2h où tu redances un peu pour toi, c'est kata, quoi.

C'était un peu dur à ce moment-là, mais on l'a partagé à l'école et le truc qui est cool, c'est qu'ils nous écoutent vraiment. Et du coup, nos profs de technique, des cours techniques, ils ont aussi entendu le truc et du coup, dans leurs cours, ils poussent plus. Et du coup, ça devient kiffant aussi.

Et puis c'était aussi cette période, c'était quoi ? C'était début janvier, février.

Du coup, c'est aussi un peu le coup de mou de l'hiver. Je pense qu'il y avait un peu de tout ça aussi.

Est-ce que, du coup, toi, tu veux te professionnaliser? C'est quoi le but après ton école ?

Oui, d'être professionnel. Après, on apprend qu'il y a beaucoup de manières d'être professionnel. Tu peux rentrer dans une compagnie et faire les pièces avec la compagnie. Tu peux te lancer en freelance. Tu peux te lancer en tant que prof. Tu peux créer ta propre compagnie. Tu peux créer ton propre collectif. Tu peux faire à peu près tout à la fois. En gros, il y a plein de manières. Et là, pour l'instant, je ne sais pas trop ce que je préférerais faire. On apprend aussi que le réseau, c'est hyper important. Avoir un bon réseau, du coup, ça t'ouvre énormément de portes. Et du coup, il faut garder contact avec les gens. Il faut toujours être un peu dans un esprit de recherche et de création et de te poser des questions sur si ça serait intéressant de travailler là-dessus. Et de te connecter avec les gens aussi. Tu fais des rencontres, tu gardes contact. C'est un peu... Des fois, ça paraît bizarre parce que tu as l'impression que c'est calculé, mais en même temps, si tu veux en faire ton métier, tu es un peu obligé.

Du coup, les rencontres sont importantes. Il ne faut pas perdre le côté humain. Mais il faut aussi se dire que si tu veux travailler, il faut aussi poser des choses concrètes sur le papier, des projets concrets et puis des rémunérations concrètes et des trucs comme ça. On n'est pas encore là, mais on apprend déjà à avoir ce mindset de... Tu kiffes danser, si tu veux devenir professionnel, il y a la notion de rémunérer ton argent, de donner de la valeur à ce que tu fais et de construire un réseau autour de ça. OK. Mais du coup, tu as quand même la compétitive.

Tu te dis que c'est quelque chose de possible ?

Oui. En vrai, ils nous donnent vachement confiance aussi sur les projets qu'on fait. Ils nous sont vachement portés. Je pense que c'est hyper important d'être confiants, en vrai. En fait, aussi, on apprend à être... Parce qu'il y a aussi beaucoup de... Comment on dit ? De premières pensées, d'idées reçues que du coup, dans l'art, tu es tout le temps un peu dans ton monde. Alors qu'en fait, de prendre la chose hyper terre à terre et de dire c'est un métier, c'est comme ça, tu dois valoriser ce que tu fais et on est dans une société capitaliste. Donc, on va toujours te demander d'avoir. OK, le procès, c'est hyper intéressant. Mais si tu veux rémunérer ton truc, il faut avoir une proposition finale, un produit à vendre, en fait. Et de prendre le truc terre à terre comme ça, tu es en mode... Le process, c'est intéressant. Il faut... La société te demande d'avoir un produit final. C'est comme ça. Et d'avoir le truc terre à terre comme ça, du coup, tu te dis OK, let's go. Et ça donne la confiance de... Je ne vais pas stresser. Ça peut être précaire, OK, mais on apprend à comment le faire et tout.

Et... Ouais, puis j'ai des parents aussi qui m'aident là- dessus, qui sont en mode OK, on a confiance en ce que j'ai fait. T'y crois, quoi. C'est pas... C'est plus... C'est plus qu'un passe-temps. C'est plus.

Tes parents t'ont toujours soutenu dans le fait que tu voulais faire de la danse ?

Ouais, de ouf. Ils... Ils m'ont prévenu. Mais... Enfin, ils m'ont prévenu que ça pouvait être compliqué et justement, sur ce truc-là, de précarité, de réussir à... à faire des trucs, quoi. À en devenir professionnel. Mais en même temps, ils me soutiennent, quoi. Ils m'aident dans mes études. Ils m'ont toujours donné des conseils. Après, j'ai aussi la chance que mes parents soient aussi de ce métier, du milieu culturel aussi. Enfin, à un moment, elle est programmatrice. Enfin, programmatrice. Non, elle est... responsable culturelle. Et mon papa, il est comédien. Donc, déjà, de base, t'as le truc de... Je vois l'exemple de mes parents et je me dis que c'est possible et je connais déjà un peu comment ça fonctionne. Donc, c'est quand même une sacrée chance.

Sur le truc professionnel, du coup, t'as dit que t'étais en couple. Est-ce que c'est une danseuse aussi ?

Oui. Ouais.

Et du coup, c'est une relation à distance ?

Ouais.

Et... Enfin, du coup, est-ce que la pratique de la danse de vos deux côtés, elle influence, t'as l'impression, votre couple ? Dans quel sens ?

Moi, je... On a des visions assez différentes. Déjà, sur... Enfin, sur ce qu'on projette un peu de ce qu'on a envie de faire. Et justement, comme elle, elle a... Elle a une danse... Je pense qu'on se ressemble au niveau de la danse. Mais comment on se projette en professionnel, on n'a pas très la même vision, justement. Sur ce truc de, moi, je suis un peu en mode... Je veux faire des projets à droite, à gauche et avoir mon réseau. Et elle a envie d'avoir... Elle vise plutôt des compagnies. Et du coup, avec, par exemple, des emplois fixes, enfin, des contrats fixes, où tu peux suivre une compagnie ou alors même devenir prof et du coup, avoir cette stabilité aussi. Et du coup, moi, c'est un peu un truc dans lequel je me projette un peu moins. Du coup, déjà, là, on a des visions assez différentes. Et nos deux écoles sont très différentes. Enfin, nous, justement, on va être vachement sur la création, l'accompagnement de l'artiste, un peu. Et eux, ils vont faire beaucoup de répertoires, beaucoup de techniques. Et c'est un centre de formation, donc c'est beaucoup de... C'est beaucoup de... Les profs te donnent, tu suis les cours et tu prends, tu prends, tu prends, tu prends. Et après, tu fais le travail de nous, ce qu'on fait en cours, de questionnement, mais tu le fais moins accompagné. Enfin, t'es moins accompagné là-dessus, quoi. Et du coup, ça crée des... Y a un truc un peu différent, là-dessus. OK. Et puis, c'est beaucoup plus intense, en vrai, leur truc. Ça peut être fait en une seule année. Du coup, tu vas progresser énormément sur un an. Et nous, on a un truc un peu étape par étape. Oui. C'est juste différent, en vrai.

Mais vous êtes quand même dans le même truc de la danse. Est-ce que tu te verrais sortir avec quelqu'un qui ne fait pas de la danse ?

Ouais. En fait, ça me pose zéro problème. Mais c'est juste... C'est moi qui suis extrêmement séduit par la danse, donc forcément. Oui. Mais non, je pense que ça me pousse un peu, ça me fait un rêve. Même si vous n'avez pas le même emploi du temps, même si vous n'avez pas les mêmes... Ouais, non.

Bien sûr, je préférerais être compris, mais je pense que pour comprendre le truc, on est obligés d'être aussi danseuses. Non, je trouve qu'on s'apporte énormément aussi dans... Enfin, dans nos... Dans ce qu'on fait, quoi. Je vois ce qu'elle fait, je suis content de voir aussi qu'on évolue chacun de notre côté.

Ouais, je suis content de notre évolution aussi. Enfin, un truc un peu comme ça, où du coup, on a deux parcours en parallèle un peu, mais on a toujours des monomomos où on peut se retrouver, et du coup, le relâche à distance, c'est chiant, mais ce côté-là de chacun à sa vie, et des fois, on connecte, ben, elle est vraiment chouette. Ouais.Oui, c'est même plus simple vu que t'as tout en cours. Genre, ça rend le truc un peu plus simple, d'une manière ou d'une autre. OK, d'accord.

Est-ce que tu penses que la danse, la pratique de la danse, t'a fait questionner sur ton genre ? Enfin, en mode des normes de genre que la société t'a appris et tout. Sachant que t'as fait du hip-hop aussi, je pense que ça peut être différent.

Ouais, je pense que c'est sûr que oui. Bah en fait, déjà, de base, ça te fait questionner sur ton corps. En fait, il y a un peu deux trucs. Il y a la danse, en tant que telle, c'est comment tu incarnes ton corps et comment tu le mets en mouvement. Et du coup, qu'est-ce que tu veux montrer aux gens, du coup, forcément ? Qu'est-ce que t'as envie de montrer ? Est-ce que t'as envie de jouer aussi sur un peu la dualité, les nuances, l'ambiguïté aussi ? Enfin, tout ce truc-là.

Et ça, en vrai, j'avoue que j'ai adoré aussi comprendre que je pouvais vraiment jouer de mon corps et de mon attitude et tout ça. Et je me suis pas forcément questionné à partir de la danse, mais je me suis rendu compte à quel point c'est modulable et à quel point il y a des nuances et aussi à quel point ce que tu montres, ça veut dire énormément de choses. Il y a toujours plein de trucs comme ça.

Du coup, je pense pas que c'est parti de là, mais en même temps, il y a une réalisation de tout ce que ça veut dire qui part de là. Enfin, de tout ce que ton corps porte et de tout ce que tu vas montrer, à quel point la société, il y a des normes et à quel point tu es dedans ou tu n'es pas dedans. Et justement, de tout ce que ça porte, ça, c'était vraiment un truc où je me suis dit waouh ! Genre, je peux dire vraiment beaucoup avec juste mon corps et du coup, le questionnement, il vient peut-être un peu après ou en même temps, après, il y avait tout ce truc-là.

Mais peut-être que c'est aussi au moment où je me suis dit ah ouais, waouh, il y a plein de... il y a plein de nuances, quoi. Je crois que c'était vraiment la nuance et l'ambiguïté qui m'avaient vraiment fait tilté. Hum, ok.

Et du coup, je me demandais comment, enfin, c'est quoi les spécificités de la danse qui te permettent d'être conscient des trucs que la société... Enfin, tu vois, c'est une dinguerie quand même.

Ah ouais, bah ouais, bah carrément. En vrai, déjà de base, je crois que c'est de me faire traiter de PD. genre t'es en mode ah ouais, un garçon qui danse, il est gay. Et t'es en mode waouh, ok les gars, c'est cool. Enfin, tu sais, c'est le truc qui sort de nulle part. Je sais pas comment le prendre. Je m'en fous, en vrai, tu te dis putain, c'est quand même fou qu'il y ait ce genre de réflexion qui existe, C'est un truc que je m'étais jamais dit avant, quoi. Et tu te dis waouh, ok. je pensais vraiment sur le regard des gens, en vrai, parce que aussi à un certain moment, je me suis demandé, bah justement,

je crois que c'était quand j'ai fait l'audition, je me suis rendu compte à quel point je pouvais, enfin, je sais pas comment dire. Je me suis questionné aussi sur est-ce que je suis vraiment maître de qui je suis, ou est-ce que je suis rentré dans la case hétéro cis juste parce que c'est le truc en plus blanc. Genre, hétéro cis blanc, la case facile de la société, est-ce que je suis rentré dedans parce que c'était la facilité et est-ce que je suis refoulé ? Enfin, plein de trucs, tu vois.

Tu t'es posé cette question au moment des auditions ? Pourquoi ?

Parce que, justement, c'était ce truc de profil. Du coup, ça m'a posé la question. OK, quel profil je vais prendre à la classe ? Et du coup, c'était ça, quoi. OK. Du coup, s'il faut vraiment me mettre dans des cases, je suis ça. Je suis le mec cis-het blanc. Et du coup, ça se fait aussi de questionner, tu prends... Enfin, je sais déjà que je suis privilégié, mais dans le cadre des auditions, où du coup, il y a ce truc de profil, etc. Ouais, ça vous a posé question et du coup, je me suis déjà posé plein de questions. À l'adolescence, on se pose tous des questions et tout, mais ça avait un autre angle. OK.

Et l'adolescence, tu te posais des questions par rapport à ça parce que les gens te disaient que tu étais gay parce que tu faisais de la danse ?

Ouais. Non. En vrai, ça ne me prenait pas trop la tête. J'étais aussi vachement dans mon truc. Ça m'apportait énormément et je n'ai jamais été quelqu'un qui prend énormément à cœur ce que les gens me disent. Enfin, en tout cas, les trucs méchants, ça me passait un peu. Du coup... Non, mais c'est des questionnements qui venaient, mais ça n'a jamais été une crise existentielle. Oui. C'est juste en mode que tu t'es dit que les gens disaient ça en mode, pourquoi ? C'est ça ? En mode, pourquoi est-ce qu'ils disent ça ? C'est trop bizarre. Pourquoi un garçon, ça ne devrait pas faire de danse ? Oui, exactement. Oui. Je savais ce que je ressentais dans la danse et je savais qu'au bout d'un moment, j'ai su que j'étais hétéro aussi.

D'accord. Et au hip-hop, ce n'était pas comme ça ? Est-ce que tu prenais des remarques parce que tu faisais de la danse ?

Non, justement. Ah bah oui, ça pareil. En fait, je pense aussi ça. Mais c'est maintenant que j'en prends conscience, mais quand j'étais petit, je ne me posais pas avec toute cette question. Pourquoi il n'y avait que des gars dans mon groupe ? Pour moi, c'est juste du hip-hop, c'est pour les gars. Cette fille, c'était tellement... Il n'y avait pas de questionnement. Et c'était grave... Ce n'était pas forcément que c'était un truc de gars, c'était plutôt que le reste était un truc de fille. Parce qu'il y avait plein de filles dans mon groupe de hip-hop. Du coup, il y avait un peu ce truc-là. Mais en même temps, ça ne m'avait jamais posé de problème de voir d'autres gars faire de la danse. Mais c'est juste, moi, j'étais en mode... Vas-y, je... Enfin, j'ai suivi mes copains

Mais c'est normal. Tu étais petit. C'est normal que tu ne questionnes pas. Mais pour toi, du coup, le hip-hop, c'était le truc qui appartenait aux garçons et le reste des danses, c'était que des...

Il n'y avait pas de modèle masculin dans la danse. Pas de modèle masculin dans la danse, dans mes potes. Et... Moi aussi, je ne le prenais vraiment pas sérieusement autant qu'à un moment. Et... Oui. Pourquoi c'était... En fait, même dans la danse, je pense que c'est le fait de ne pas avoir de garçons qui dansaient. Danse contemporaine, danse classique, danse jazz. De ne pas en voir, du coup. Tu ne te dis pas que c'est possible. Du coup, tu te dis que c'est un truc de filles. Et je pense que le fait

d'avoir de plus en plus de modèles... Là, je vois maintenant dans la même école de danse, dans le groupe de ma petite soeur qui fait du jazz, il y a trois garçons. Et c'est déjà beaucoup plus que l'avant où il y en avait un, quoi. Et un dans toute l'école. Oui, c'est ouf. Et du coup, je pense que ça change aussi. Déjà, du coup, d'avoir de plus en plus de modèles de garçons qui dansent, autre que le hip-hop. Du coup, la question ne se pose pas, mais dans l'autre sens. Oui, je vois ce que tu veux dire. Je pense que c'est juste une question de modèles. Je crois que c'est juste une question de modèles. En tout cas, sur maintenant, comment je me rappelle, comment je voyais l'école de danse, je ne me disais pas que c'est impossible qu'il y ait un garçon. Mais moi, pour moi, j'allais faire du hip-hop avec mes copains, quoi.

Et il y avait les garçons là-bas. OK. Après, quand j'étais petit aussi, je ne traînais pas du tout avec les filles. Il y a un truc aussi, je pense, qui est intéressant, c'est genre le côté d'expression. Quand je faisais du hip-hop, c'était pour montrer aux gens que je faisais du hip-hop quand j'étais petit. Et j'étais trop fier de dire à l'école, mes copains étaient en mode ouais, nous on fait du hip-hop et tout. Il n'y avait pas d'expression, c'était plutôt être classe, tu vois. Et là où le contemporain et la danse, justement, où moi ça a fait sens, c'était le côté s'exprimer, des sensations et tout. Et peut-être ce côté aussi de masculinité, tu ne montres pas tes émotions, il y avait peut-être ce truc-là aussi. Mais en même temps, quand je vois ma petite soeur faire du jazz, il n'y a pas forcément le côté expression que j'ai trouvé quand j'avais... Non, c'est plus dans le contemporain en vrai. Ouais, c'est le contemporain. Ça dépend des profs, mais c'est plus dans le contemporain. Par exemple, quand je fais des cours, à chaque fois, on fait des méditations avant. C'est vraiment, tu t'ancres dans ton corps. Et puis le mouvement vient de toi, etc. Ouais, c'est vraiment une expression et c'est ce qu'ils cherchent, une expression d'identité, des expressions d'identité, d'avoir ta propre individualité. Enfin, c'est trop stylé.

Est-ce que t'as l'impression que la pratique du contemporain, ça t'a permis d'être plus ok avec tes émotions ? Et ça te permet d'exprimer tes émotions ? Genre, est-ce que c'est un fait ?

Ouais, c'est un fait, ouais. Et même pas forcément exprimer mes émotions, mais me rendre compte de mes émotions, juste de savoir qu'elles sont là et de ne pas les réprimer. C'est même pas forcément les laisser sortir. Enfin, si ça, c'est les laisser sortir. C'est pas forcément dans la volonté de tout le temps dire des trucs, mais juste de laisser le truc venir. Et du coup, c'est aussi un peu un lâcher prise, quoi. Ok.

Et ça se voit aussi au-delà de la danse, dans ta vie de tous les jours, t'as l'impression qu'il y a eu une évolution depuis que tu fais de la danse de manière récurrente ?

Ouais, mais c'est ma mère qui m'a dit ça. Elle m'a dit que depuis que je me suis intéressé à la danse contemporaine, je suis devenu plus calme. Pas que j'étais pas calme, mais c'est que je retenais beaucoup, et au bout d'un moment, ça explosait. Et c'était souvent pas de la colère, mais je pouvais péter un câble pour rien du tout, et après je pleurais et tout, pour un truc débile, mais ça faisait longtemps que j'avais rien dit, tu vois. Et la danse, elle a juste permis de me rendre compte de mes émotions, de les garder, etc. Je suis pas encore un maître de mes émotions à 100%, mais je sais que, déjà, de savoir qu'elles sont là, et de pouvoir un peu mieux d'y aller avec, ça m'a rendu plus calme, plus posé, plus en connexion aussi avec, et à l'écoute aussi de ça.

À l'écoute des autres ou à l'écoute de toi-même ?

Les deux, je pense.

Est-ce que tu penses que ça vient du fait qu'on te force à te reconnecter à toi-même, et que, du coup, t'es plus conscient de ce que tu ressens, et conscient des autres ?

Ouais, en fait, t'apprends énormément à savoir ce que tu ressens, à faire de l'introspection un peu, ou juste un scan de comment tu vas. C'est un truc tout bête, mais je crois que tous les danseurs le font. Avant de danser, je te pose, et avant de t'échauffer ou avant quoi que ce soit, il y a un moment de ressenti où comment va ton corps aujourd'hui, comment tu vas aujourd'hui, et du coup, après, tu peux un peu voir avec ça. Je crois que c'est le truc qui m'a fait aussi un peu connecté, libéré, un peu calmé, apprendre le truc avec calme.

Une question hyper rapide sur les vêtements, parce qu'Ael m'avait déjà un peu parlé de ça, et elle m'avait dit que vous êtes plutôt libre dans votre choix de ce que vous voulez porter. T'as jamais eu de moment où tu devais porter des trucs dans lesquels t'étais pas à l'aise ?

Non, même au conservatoire, notre prof nous disait de mettre des vêtements plus serrés pour que je vois mes genoux, mais personne ne le faisait. C'est aussi notre génération qui est en mode, ça y est frère, on peut s'habiller comme on veut, non ? Je pense que c'est aussi une question de vue génération.

On s'habille large, c'est plus agréable, et voilà. Oui, ça c'est ouf. Il y a vraiment grave une évolution par rapport à ça. Et c'est vraiment pas que dans la danse, c'est vraiment partout.

C'est trop cool. Est-ce que dans le contemporain, t'as des trucs préférés ?

Ouais, ouais, ouais. Le contemporain c'est tellement large que deux danseurs contemporains peuvent être les gens les plus différents de la Terre. Qu'est-ce que je kiffe le plus ? Je crois que c'est les musiques... Ok, je crois que c'est quand on est en groupe et qu'on met une musique... J'ai toute une playlist avec des musiques assez lentes et qui mettent une atmosphère de goût. Et en gros, on se suit dans le groupe et c'est du truc à l'écoute, à l'improvisation en même temps, on se connecte. Et c'est que des mouvements volants avec beaucoup de puissance, je trouve. J'aime trop, j'aime trop. C'est incroyable quand on fait ça. En fait, tu te sens tellement connecté, t'es dans une méditation, t'es avec les gens, tu fais des trucs... Il y a un truc qui se passe au niveau de la présence, au niveau de l'intensité, avec pas beaucoup de mouvements, avec juste des présences et des mouvements simples et des images percutantes aussi. Il y a tellement d'émotions. Et puis, tu te sens avec les gens, tu te sens puissant. Franchement, c'est un truc de ouf. Et j'aime bien aussi faire ça tout seul, mais quand tu le fais avec les gens...

Est-ce que vous faites de la danse contact ?

On en a fait, ouais. Et ça se passe bien ? Ouais, c'était trop cool. Notre prof, elle est géniale. C'était du contact improvisation. Et notre prof, elle était élève de Steve Paxton, qui est le mec qui a créé ça. Donc, elle a été incroyable. Elle nous a appris plein de trucs. Et elle est géniale, déjà. On avait plein de trucs où juste on connectait les bassins, les poids, on dansait, les yeux fermés, beaucoup de trucs de confiance et tout. Et au bout d'un moment, il y avait aussi ce truc de... On danse, on se fait kiffer, on apprend des mouvements. OK, mais c'est que des outils. Après, quand il faut danser, il faut danser, il faut juste s'amuser. Et on n'essaie pas de produire, on essaie juste de ne pas danser. Et du coup, c'était tellement agréable. On se faisait juste kiffer. C'était vraiment un truc aussi, se détacher de ce qu'on va produire, mais vraiment être dans le ressenti, danser pour se faire kiffer,

mais avec d'autres gens. C'était trop bien. C'est plus la danse contact, c'est quelque chose que... Ça peut être difficile, tu vois, d'être... Enfin, de faire confiance aux gens, de dire... Tout le monde a été ultra ouvert. C'est pour ça qu'on a un groupe aussi hyper chouette. A priori assez unique, même par rapport aux autres années. Ce que notre prof nous a dit, c'est que très rapidement, on s'est tous ouverts carrément et on a tous pris le truc. Pas peur de l'échec.

Il y a eu des chutes, malheureusement. Il y a des gens qui se sont blessés. On m'a dit qu'on allait se calmer quand même. Il faut toujours respecter les règles de sécurité. Elle était trop contente qu'on aille aussi loin aussi rapidement et qu'on se soit fait confiance. C'était vraiment trop cool.

Même perso, j'avais l'impression d'être assez à l'aise de base avec ça, mais on a vraiment passé un cap. En plus, avec une prof qui est genre... Dans l'ambiance du cours, elle nous a mis tellement en confiance. Et déjà, notre groupe, on s'entend trop bien les uns avec les autres.

C'est vraiment un grand groupe de potes à 24. Ça a joué énormément. Oui, je pense aussi.

Tu n'as pas de jalousie, de compétition, de trucs bizarres. C'est tellement simple. Oui, c'est tellement simple.

Annexe 3 : Entretien avec Paul, réalisé le 27 mars 2025 en visio. 1h28'

Comment est-ce que t'as commencé la danse ? Quand est-ce que t'as commencé et pourquoi, si tu t'en souviens ?

Alors, en réalité, moi, j'ai commencé la danse... Moi, je fais un peu le parallèle entre quand tu commences la danse d'un point de vue amateur, donc c'est-à-dire avec peu d'heures de pratique ou en tout cas peu de connaissances dessus, à quand tu commences la danse pour quelque chose de professionnel. Bien entendu, on est tous d'accord pour dire qu'on commence tous en tant qu'amateurs, mais c'est vrai qu'il y a un certain volume horaire qui apparaît quand tu veux professionnaliser. Et moi, je suis rentré dans les volumes horaires professionnels très tard, c'est-à-dire à 18 ans, pas avant. Donc, j'ai commencé la danse en tant qu'amateur durant... Ma première classe était en CE2, donc je devais avoir autour de 7 ans. J'ai un peu abordé différentes esthétiques, j'ai abordé le modern jazz, le hip-hop contemporain, j'ai fait aussi de la danse en couple, j'ai été dans une association sportive au sein de mon collège à Paris. J'ai fait de la danse là-bas, j'ai abordé la danse indienne, le flamenco, la comédie musicale, donc c'était vraiment quelque chose d'une initiation, disons.

Mais la première danse que t'as fait, que t'as appris, c'était moderne jazz du coup ? Ou t'as commencé par le... Hip-hop.

Ouais, la toute première que j'ai faite, c'était hip-hop. Et après est venue ma spécialisation contemporain à la fin de mon collège, parce que j'ai rencontré le contemporain dans mon collège. Et à partir de là, je suis rentré dans une institution, un conservatoire, le conservatoire du 17ème à Paris.

Donc je suis rentré dedans, j'ai fait cinq années là-bas, et du coup à la fin du bac, j'ai décidé de me spécialiser dans la danse. Mais on va dire que j'ai commencé assez jeune, j'ai toujours voulu faire de la danse, mais ma famille n'était pas pour. Pour plus des raisons de carrière je pense, aussi le côté ma mère est prof, donc la raison de... Voilà, il faut un métier, il faut sécuriser nos diplômes, il faut pas partir ailleurs.

Donc je suis resté vachement dans le cursus classique, j'ai fait un bac S, et j'ai fait de la danse que en parallèle de mes études.

Et voilà, je pense que la notion de danse, en tout cas, est arrivée dans ma vie avant les cours, parce que souvent j'inventais des danses, mais des animaux. Je faisais la danse de la girafe, la danse du pingouin, j'ai commencé comme ça, avec ma nounou. Je dansais sur du Claude François et tout, et après je me suis spécialisé aussi sur du Lady Gaga, je dansais. Après je me suis spécialisé sur Francis Cabrel, la Corrida, ça c'est une musique qui m'a suivi durant toute mon enfance. Et après, là a commencé les cours, après a commencé le côté crescendo et la spécialisation dans le contemporain. Là je fais de la danse contemporaine, je suis en tout cas en formation de danse contemporaine. Après le bac je me suis juste lancé dans ça, j'ai pas travaillé d'autres disciplines, j'ai jamais fait classique. J'ai commencé le classique seulement il y a deux ans à Paris, mais avant ça j'étais en... J'ai jamais commencé. Là, cette année, je suis dans une formation où le classique prend une place importante, donc je fais une heure et demie de classique tous les matins, mais c'est une formation contemporaine.

Ok, c'est quoi ta formation ?

C'est ballet junior de Genève. C'est sur mon Instagram si t'as besoin de voir ce qu'ils font et ce qu'ils sont.

Pourquoi est-ce que t'as choisi le contemporain alors que t'as fait plein de danses différentes ?

Ce que j'ai aimé dans le contemporain, c'est la liberté dans la création. Je pense parce que j'ai abordé le contemporain pas tellement comme quelque chose de technique, je connaissais pas du tout la technique contemporaine avant le lycée, parce que ça restait une association sportive, donc on était vachement dans les spectacles de fin d'année et tout, donc c'était vraiment quelque chose juste du mouvement et du kiff. Et en fait, on a beaucoup créé à travers ces sessions de trimestre. On travaillait hip-hop, trimestre, on travaillait comédie. Et pendant les périodes de contemporain, j'ai vraiment aimé la création, j'ai aimé la liberté. Ouais, j'ai aimé la liberté qui s'est ressortie et je pense que j'en avais besoin de cette liberté. Donc pour moi, ça s'est venu très naturellement. Je ne me suis pas beaucoup posé de questions sur qu'est-ce que je voulais faire. Je trouvais que c'était une danse où on pouvait être à la fois heureux comme triste, c'était une danse où on pouvait être à la fois fort comme faible. On pouvait tout faire, c'est-à-dire que t'as un garçon, quand on parle du genre, que t'es obligé de porter, dans la danse contemporaine, tu peux quand même être soulevé en tant que garçon et une femme porte. Même la question de morphologie, de gabarit, c'est pas du tout quelque chose qui se pose à question, parce que j'ai quand même dansé de la danse en couple. Dans la danse en couple, tu vois le côté très homme-femme, tu vois très bien qui guide, qui suit. La comédie musicale avait quelque chose de très stéréotypé que j'aimais pas du tout. Le hip-hop, il y avait quelque chose qui était pour moi aussi très genré et parce que, je te donne peut-être des infos où tu peux fouiller, mais t'as Kader Attou qui est un chorégraphe qui travaille je crois aux scènes de La Rochelle. Et en gros, c'est un danseur qui est hip-hop de base, qui fait beaucoup de pièces hip-hop, mais un peu contemporaines, du hip-hop très poétique et tout, pour des scènes nationales et des scènes contemporaines. Et en fait, il disait que pour lui, c'était pas intéressant de travailler avec des femmes dans le hip-hop, parce que la femme n'avait pas fait sa place dans cette discipline. Et que pour lui maintenant, dans notre génération, il commence à travailler avec des femmes, il commence à voir que la femme s'approprie cette danse. Et quand je parle du hip-hop, je parle beaucoup plus du krump, du hopping, du popping, de toutes ces disciplines. Donc vraiment dans une physicalité très masculine, entre guillemets. Et en fait, j'avais l'impression de retrouver un peu ça aussi, de devoir faire des pauses, de devoir être viril, de devoir dans le hip-hop. Et alors que c'était quelque chose où ça me fait kiffer, mais je n'en aurais pas fait mon métier. Alors que la danse contemporaine, à mes yeux, il n'y a pas cette image-là, il n'y a pas cette étiquette-là, que ce soit à propos du mouvement ou même à propos juste du genre, du physique, de la morpho. En tout cas, au niveau amateur.

Ok, et au niveau professionnel du coup ? Est-ce que tu as entendu ça au Ballet Junior ?

Ouais. Après, c'est difficile de te répondre à ça, parce que je ne sais pas si tu as interviewé des gens qui sont vraiment en milieu professionnel, en tant que freelance et en tant que danseur répertoire.

Oui. J'ai fait des entretiens avec des danseurs-chorégraphes qui du coup, eux, ont la liberté de créer.

Du coup, moi je suis vraiment une formation, parce que toute formation apporte des choses différentes et tu reconstruis l'artiste que tu veux être via ce que tu passes comme répertoire ou comme classe, comme workshop. Nous, on est une formation vraiment où on travaille beaucoup plus la danse répertoire que la danse freelance. Donc, on fait très peu de création, on a des cours d'impro, mais ce n'est pas une école qui est axée dessus. C'est vraiment répertoire, donc on fait vraiment les pièces qui ont déjà été créées.

Je dirais que je suis dans une institution qui pousse à avoir une morphologie plus ou moins belle, qui pousse à avoir des profils plus ou moins beaux. On dit souvent qu'au ballet junior, il n'y a personne qui est moche. C'est-à-dire que même si c'est des gens qui ne sont pas à tes goûts, ils ont tous un charme, ils ont tous une beauté. Alors que dans d'autres institutions, on peut dire que les profils sont beaucoup plus variés. Je trouve que là où je suis maintenant, c'est beaucoup plus fermé, que ce soit même sur l'ethnicité, la religion. La sexualité encore, ça c'est quelque chose de très intime.

Il y a des profils très différents chaque année. Parce que la Suisse, c'est quand même un pays plus ou moins raciste. On n'a qu'un seul noir tous les deux ans, c'est-à-dire que dans ma classe, j'avais une personne noire l'année dernière et elle est partie. Cette année, en fait, on n'est que des blancs. Les filles, elles n'ont aucun piercing presque au nez, des gros piercings. Elles n'ont pas non plus des tatouages sur tout le corps, elles n'ont pas non plus des colorations. Aucune personne du ballet junior a des colorations. Cette liberté même physique, on pourrait l'apprendre, mais la formation ne te permet pas d'ouvrir ces portes-là. Donc je dirais que c'est la liberté que j'ai trouvée en contemporain quand je me suis lancé dans ça, s'est vachement fermée dans cette formation. Mais je dis bien dans cette formation parce que j'ai conscience et j'ai des amis, j'ai un entourage qui montre que dans d'autres formations et dans d'autres pays aussi, à d'autres moments, c'est vraiment beaucoup plus ouvert et c'est vraiment beaucoup plus libre. Mais c'est vrai qu'on est une formation où on nous demande de rentrer dans un cadre.

Est-ce que tu as dû passer des auditions pour entrer dans le truc ? Comment ça se passe les auditions ?

T'as eu l'impression qu'il y avait certaines choses qui étaient attendues de toi ?

Du coup, déjà, depuis le Covid, les cartes ont été rejouées dans les auditions. Depuis le Covid, maintenant, il y a toujours un premier tour en visio. En visio, en vidéo, pardon.

Ah oui, je m'attendais à ce que tu danses en visio.

Non, non, malheureusement, on aimerait bien, je crois, mais pas possible. Donc en vidéo. Donc ce premier tour, c'est déjà souvent assez stressant, surtout quand t'es pas dans une institution et pas dans une grande école, parce que tu ne sais pas ce que tu le vaux, tout simplement. T'as envie de rentrer dans ce milieu, mais les grandes écoles, on s'arrache pour y entrer. Parce qu'en gros, le ballet junior, pour te la faire courte, ça fait partie des grandes écoles dans l'Europe. C'est un grand truc, c'est élitiste. On était à peu près 700 à l'audition à envoyer nos candidatures, on est 18 à être pris à la fin. Merci, je vais dire merci, parce que je suis content d'être là. Après, est-ce que c'est vraiment une bonne chose ? Je pense qu'il faut un peu éveiller les gens avant d'entrer. Merci, mais du coup, c'est vrai que ces passages en vidéo, c'est quand même un gros questionnement, parce qu'eux t'envoient leurs critères de ce qu'ils demandent dans leurs vidéos, c'est-à-dire

un plan phoenix, temps de minute, on veut voir ça dans la vidéo. Et nous, on est censé écrire, composer ou sinon improviser avec ces critères-là. Donc, c'est assez stressant et tu ne sais pas ce que tu veux. Après, si t'es pris au deuxième tour, t'es en présentiel. Du coup, pour le coup, le présentiel, pour moi, c'est parce que j'ai passé deux fois l'audition. Une fois, avant que j'aille au CR de Paris. Et du coup, en gros, ce qui se passe, c'est que je me suis vraiment retrouvé la première fois totalement perdu. C'est-à-dire que c'était ma première audition dans une aussi grosse institution. J'avais commencé la danse trois ans auparavant. Je voyais des gens, dès les échauffements le matin, ils étaient en train de faire leur grand écart, montrer leurs meilleures skills et tout. C'était quelque chose que moi, je n'avais pas du tout. C'est-à-dire que moi, je ne sais toujours pas faire un grand écart actuellement, il faut être honnête. Mais il y avait quand même quelque chose durant la première année qui en est sorti, où je me suis dit, c'est un peu l'endroit où je veux être. Et c'est surtout le côté humain qui m'a donné envie d'y aller. Et la deuxième année, j'y suis allé avec une autre mentalité à l'audition.

Donc, au deuxième tour, je suis allé vraiment dans une mentalité de juste me faire plaisir, parce que je ne comptais pas forcément passer d'audition cette année-là. Je voulais surtout me reposer, mais c'était une école que j'adorais et que je me suis dit, je vais la passer pour qu'ils voient mon visage. J'attends rien du tout.

Je me verrais bien rester un an de plus à Paris et on verra. Et en fait, j'ai passé l'audition. Sur le moment-même, parce que c'était deux jours d'audition, on fait un cours classique et un cours contemporain, et on fait du répertoire de pièces qu'ils font, qu'ils décident de nous transmettre, que c'est des enseignes, des élèves de deuxième année qui nous transmettent.

Donc, je me suis retrouvé dans cette position-là. Et en vrai, cette année-là, j'étais beaucoup moins perdu, parce que je savais où j'allais. J'avais ce côté-là aussi, je voulais me faire plaisir, de me sentir libre, justement.

En tout cas, c'était un peu mon but, c'était de me dire, je n'y vais pas avec des attentes, je n'y vais pas avec une pression. Et en vrai, ça s'est super bien passé. La preuve, j'en suis ici. Après, ça reste dur, parce qu'en fait, on était 120, on est 120 à l'audition des juniors et on passe par groupe de 40. Donc, 40 personnes dans un studio, ça se marche dessus, c'est fatigant et riant. Mais en tout cas, il y avait un vrai truc qui s'en est sorti et j'étais content de passer ces deux jours avec eux. Et en fait, après, on a reçu les réponses quelques jours ou semaines plus tard, en disant qu'on était prêts pour les entretiens. Et donc là, on a fait des entretiens en Zoom et je me suis préparé, mais je n'aime pas écrire mes textes et tout ça, je préfère la joie spontanée. Donc, je me suis préparé juste en m'habituant à parler de moi, en m'habituant à me vendre, parce que littéralement, nous sommes des produits en danse. Et je pense que du coup, maintenant, je suis allé un peu en étant moi et je pense que ça a plu, dans le sens où j'avais un côté de... Je disais mes défauts, mais je disais que les défauts, ça se travaille. Donc, tu vois, j'étais quand même assez motivé et je pense qu'ils ont bien aimé cette partie-là de moi. Et en fait, quelques semaines plus tard, on a reçu les réponses et j'ai été invité à rentrer en première année au Ballet Junior l'année dernière. Donc là, c'est ma deuxième année.

Est-ce que dans l'audition, tu sais ce qu'ils attendent dans le sens... Est-ce que c'est des caractéristiques techniques, des atouts techniques, le fait de pouvoir faire ça, ça ou ça ? Est-ce que c'est une personnalité particulière, un caractère particulier ?

Ils m'ont pas dit. Après, je pense qu'ils attendent... Déjà, je pense qu'ils attendent pas la perfection, parce qu'ils ont conscience que c'est une formation, qu'ils ont besoin d'apprendre. Donc, ils ne cherchent pas la perfection. Par contre, ils cherchent du matériel avec quoi travailler. Ça veut dire que ce soit une énergie. Par exemple, l'année dernière, il y avait une fille à l'audition qui avait énormément d'énergie. Ça les a retenus, ils l'ont prise.

C'est qu'il y a aussi une question... Il y a aussi la politique derrière. C'est-à-dire que dans mon école, en tout cas, ils ont un peu des écoles où ils savent qu'ils peuvent, de temps en temps, quand il y a un profit qui les

intéresse, ils n'hésitent pas à piocher dedans pour que les écoles continuent à faire tourner et que le ballet junior ait encore un écho dans les écoles où ils ont accepté les élèves. Donc, il y a un aspect un peu politique.

Je pense qu'il y a un vrai truc de ce qu'ils peuvent en faire, que ce soit lié à l'énergie ou aux capacités physiques. Après, je pense que ça joue beaucoup aussi du programme qu'ils prennent, sur est-ce que ça peut matcher. Après, à l'entretien, ils essaient de faire un groupe.

Donc, dans ce cas-là, je pense qu'ils ont des profits qu'ils aiment humainement et artistiquement, et dans ce cas-là, je pense qu'ils forgent un peu le groupe. Pas par rapport à ça, mais en ayant conscience qu'il faut que ça matche avec eux. Donc, c'est plus des sortes d'identités, des trucs de caractère au-delà de juste « t'es trop fort techniquement ». Voilà, parce que techniquement, je pense que dans les auditions, il y en a certains même qui sont parfois meilleurs que certains danseurs du ballet junior que moi, et pourtant ils ne les prennent pas, que ce soit en première ou deuxième année, parce que soit ils le sont trop, soit parce qu'ils ne représentent pas ce qu'ils attendent, ou ça ne matcherait pas avec leurs attentes à eux.

Est-ce que pour toi, tu penses que c'est un atout d'être plus viril ou pas, dans la danse contemporaine, que ce soit dans les auditions pour ton école, ou dans les auditions que tu fais en général ?

Je pense que c'est un atout, la virilité dans la danse pour les hommes, parce que je pense que ça plaît, que je pense aussi que ça permet aussi de... Ouais, je pense que ça plaît en fait, parce que là, toutes les pièces que je traverse actuellement, je me dis, danser par des hommes, comme on entend avec la virilité et tout, que ce soit la corpulence, que ce soit même l'attitude, que ce soit... hors de la façon de penser, j'ai l'impression qu'il y a quelque chose pour eux de plus harmonieux, d'autant plus que moi je suis dans une formation où c'est que des danseurs classiques qui enseignent, mais qui se sont remis dans le contemporain, donc il y a un vrai... je pense qu'il y a un vrai rapport à ça, c'est-à-dire que les profils que les directeurs aiment le plus actuellement, c'est les profils majoritairement hétéros. C'est des gens qui sont hétéros.

Après je pense que j'ai un ami qui est androgyne un peu physiquement, il a un effet très androgyne, il a les yeux en amande, il a des cheveux très fins, des cheveux bouclés, il est un peu efféminé dans sa manière d'être, et en fait, c'est aussi ce côté androgyne, cette féminité-là peut être aussi un énorme atout. Mais je pense que ça permet moins de rentrer dans des cases.

De rentrer dans des cases, c'est-à-dire de faire des rôles ?

Ouais, je pense que c'est des profils qui sont parfois... parce que dans une compagnie, en tout cas de répertoire, il y a vraiment ce rapport-là à une personne parfois, il faut le remplacer avec quelqu'un qui correspond à son identité, que ce soit de sa danse, que ce soit de sa personnalité, que ce soit... et donc je pense que les profils parfois plus androgynes et parfois des profils plus ouverts, en fait, j'ai juste envie de dire le mot ouvert parce que je trouve que ça correspond mieux à ça, que ce soit dans la manière de penser ou même le physique qui ne définit pas l'homme comme ça l'est dans la société. Je pense que ça peut extrêmement plaire, ça peut avoir énormément de chiens et énormément d'intérêt, ça peut porter beaucoup d'intérêt, mais parfois ça demande aussi un peu plus de chance, je pense, parce que c'est des profils qui sont plus atypiques. Alors qu'un homme, que ce soit hétéro, physiquement beaucoup plus viril, etc, etc, je pense que ça plaît beaucoup plus.

En tout cas, je prends des exemples de compagnies comme Hofech Shechter, ils demandent la sexualité, par exemple, avant de passer l'audition, la sexualité de ces danseurs et beaucoup de profils qui sont pris sont des hétéros en hommes, peu de gays, peu de personnes bi ou non sexuelles.

Ils t'ont demandé ça ? Le ballet junior ?

Non, par contre, j'ai passé une audition à Bordeaux une fois où ils allaient très profond et je crois qu'ils m'avaient demandé mon orientation sexuelle, mais je me rappelle plus qu'ils me demandaient si je me droguais, si je buvais beaucoup. Je crois qu'ils sont rentrés vraiment dans l'intime qui, je pense, dans une école et dans un entretien, parfois, n'a pas lieu d'être. Je pense qu'il y a un vrai truc, en tout cas, au ballet junior qui est dans la danse où je suis d'accord, je pense que la virilité est quand même quelque chose de beaucoup plus accepté dans le milieu professionnel de la danse contemporaine. Après, je pense qu'il y a aussi quelque chose de... ça peut être juste physique et ça peut être aussi juste dans la danse aussi, et pas que dans la façon d'être, parce qu'il y a des danseurs qui peuvent être très virils dans leur façon de danser, juste leur physique, alors que quand tu les vois dans la vie de tous les jours, ils peuvent être très efféminés.

Est-ce que toi, quand tu dances dans tes cours, on te reprend sur des caractéristiques par rapport à la virilité, par rapport à ce qu'on demande aux hommes d'être dans la société en général, c'est-à-dire un mec viril qui prend la place, qui sait apporter... Tu m'as donné l'exemple des portées tout à l'heure. Est-ce que pendant les cours, tu te fais recadrer par rapport à ça, si tu sors de ce truc-là et que tu adoptes des trucs plus féminins ?

Je te donne vraiment juste mon expérience sur ma formation, parce que je sais que ça peut être très différent.

Mais nous, dans notre formation, ils cherchent la parité dans les danseurs quand ils les prennent, donc 9 garçons et 9 filles. Donc ça joue beaucoup, c'est-à-dire qu'il y a des pièces... L'année dernière, par exemple, il y avait un chorégraphe qui avait décidé de faire une pièce qu'avec 3 danseurs, 3 mecs, juste des mecs. Les filles ne pouvaient pas danser cette pièce-là, donc ça leur a enlevé une pièce à danser au Ballet Junior, alors qu'ils sont en formation, alors que les mecs ont dansé une de plus. Et les filles ont demandé si elles pouvaient l'apprendre, elles ont demandé si elles pouvaient le faire. Ils ont dit non. Et je pense que pour les mecs, si on doit s'éloigner... Par exemple, je sais pas si demain, au Ballet Junior, quelqu'un décide de changer de genre, parce que c'est pour la personne qui décide de faire sa transition à ce moment-là. Je suis pas sûr que ce soit très bien accueilli. Et je pense que si tu décides de priser les codes de ce qu'eux voient, c'est-à-dire de quelque chose quand même qui est influencé par Classique, qui est influencé par les attentes suisses et du pays de la Suisse. Je pense qu'ils ne vont pas forcément être en accord.

Ça ne s'est jamais arrivé ?

Non. En tout cas, jamais sur le genre, jamais sur la personnalité, les trucs comme ça. Après, c'est déjà arrivé sur le côté de tout ce qui touche au... L'année dernière, on a dû prendre des positions sur si on devait faire un événement ou pas, où la personne qui dirigeait cet événement était accusée d'agression sexuelle sur une danseuse. Et la classe s'est positionnée en tant que non, on ne veut pas faire partie de cet événement. Et eux nous ont reproché ça, par exemple. Alors que eux, techniquement, les codes de ce que disent la société genevoise et tout, c'est quand on t'invite à un projet, sachant que l'événement était lié à notre école, parce que c'était par rapport à la créatrice de notre école, on nous a reproché de ne pas le faire.

Dans les codes, on aurait dû faire quelque chose, on a refusé à cause de cette situation. Là, par contre, comme on est sortis des codes de ce qu'ils imaginent comme codes, en fait, on n'a pas été très bien reçus.

Donc c'est plutôt au niveau des profs que ce n'est pas très ouvert au niveau des directions, pas des profs ?

Les profs, après, il y a toujours des profs qui sont influencés par la direction et des profs qui sont totalement opposés à la direction. Tu te retrouves parfois avec des gens qui ne sont pas d'accord avec ce que tu dis ou ce que tu fais, et d'autres qui le sont, et d'autres qui sont entre les deux.

Donc tu m'as dit qu'il y a des garçons et des filles. C'est quoi ton emploi du temps ?

En première année, on fait du 9h 15h45 et en deuxième année, on fait du 9h 17h. Après, on peut avoir cours le week-end et en deuxième année, on a beaucoup tourné. En tout cas, notre année, on a énormément tourné. On est parti en Italie, on est parti en Suisse, on est parti en France, et là, on part en Allemagne dans quelques semaines. Donc ça rajoute des emplois du temps un peu différents, et ça enlève des week-ends. Donc c'est un emploi du temps. Le plus fixe que je peux te dire, c'est du 9h 17h.

C'est fatiguant ?

Je pense que ce qui est fatiguant, c'est plus qu'on nous demande, plus que le volume horaire..

Comme on a appris en 6 mois 7 pièces de 30 minutes qui sont plus ou moins physiques, c'est-à-dire que déjà notre tête doit être à fond parce qu'on doit les apprendre, et ensuite quand on nous demande d'aller travailler, il faut être à fond, et c'est des pièces qui sont très physiques, qui demandent du cardio, donc on vagabonde entre courir partout, être à fond dans la tête, dans le corps, et c'est pas trop la question du volume horaire, c'est vraiment la question de l'intensité et de ce qu'on nous demande.

Et les profs, ils sont plutôt conciliants ? C'est quoi le rapport de toi avec les profs ? Est-ce qu'il y a un bon rapport ou pas ?

Moi j'en ai plutôt un bon, après ça dépend, ma première année est très différente de ma deuxième, et surtout ça dépend aussi des personnalités, mais si je dois parler de maintenant, j'ai un mauvais rapport, en fait tout ce qui se lie à la direction sur le côté des influences, c'est-à-dire que par exemple ma répétitrice, elle est souvent en accord avec la direction, ça se passe pas très bien, parce que je suis pas forcément en accord avec ce qu'il pense la direction, mais dès que les profs s'émancipent et il y a un rapport vraiment beaucoup plus humain, ça se passe bien. C'est ça ma question, est-ce qu'il faut traiter comme des personnes humaines ? C'est ce que t'as dit tout à l'heure, que dans la danse t'es un produit.

Ouais. Je pense que, en fait le problème quand je dis ça, c'est que je pense que nous sommes des produits, parce qu'il y a une demande et on y répond, que ce soit dans le milieu institutionnel ou non, on représente le désir que le chorégraphe ou le directeur mettent sur nous, donc soit ça passe, soit ça casse, et après quand t'es pris, il faut remplir les parts du marché, donc ça demande quand même, ouais pour moi on est vraiment les produits, parce que c'est aussi nous qui sommes exposés devant la scène quand on danse, c'est pas les gens qui bossent avec nous, et je suis pas sûr que parfois, en tout cas dans ma formation, et je parle vraiment de la direction, parce que les profs avec qui c'est beaucoup plus humain, ils ont pas autant de pouvoir au sein de l'école, mais la direction et les répétitrices, il y a un côté beaucoup plus produit, et à côté on vous demande de faire ça, on vous demande d'apprendre ça en ce nombre de temps, vous le faites, on vous demande de lever la jambe, vous le faites, ou vous êtes fatigué, au bout de la troisième personne qui vient la voir en disant que je suis blessé, ils pètent leur câble, alors que c'est quand même des blessures, et qu'il y a des blessures c'est qu'il y a des raisons derrière ça, donc je pense que nous sommes des produits, et que dans beaucoup d'institutions avec beaucoup de personnes, parfois c'est vraiment mis en avant, et c'est très préjugoratif, après je pense qu'avec d'autres, quoi qu'il arrive, on en reste des produits, c'est-à-dire qu'il y a le chorégraphe avec qui tu t'entends super bien, et que tu aimes son travail, et que ça matche super bien dans son énergie, il prend, c'est quand même que tu remplis ses attentes, et qu'il veut te mettre devant la scène, donc voilà on est les ingrédients d'une recette, quoi.

Est-ce qu'il y a quelque chose de liberté dans ta manière de danser ? Parce que justement dans la danse contemporaine, il y a ce truc de, c'est sur ça justement que je travaille beaucoup, c'est que dans

la volonté de la danse contemporaine, c'est de créer une rupture, de faire des danseurs aussi, pas que des interprètes, justement des co-créateurs, quelque chose où tu crées, tu te réappropries les choses. C'est là où je voulais en venir, et du coup, l'importance de l'improvisation, tu fais, normalement, moi dans tous les trucs que je fais, il y avait beaucoup d'impro, et du coup on avait plus de possibilités de faire des choses qu'on a envie, et du coup de pas être un produit?

Non, non, je comprends très bien ta question, c'est toujours pareil, je pense que dans l'institution où je suis, actuellement, on nous demande juste un truc, c'est de remplir les critères, c'est-à-dire que on doit faire ça comme ça, et il faut le faire comme ça, je pense que dans cette institution-là, c'est du répertoire, et je pense que c'est la même chose partout, dans les compagnies de répertoire, je pense que l'improvisation, en tout cas, notre identité, elle doit être, en fait, le répertoire, ce qui est dérangent avec ça, c'est qu'on t'enlève énormément de liberté, mais par contre, on t'en laisse un peu, et ça, ça dépend énormément du chorégraphe et de la pièce, c'est-à-dire que la liberté, il faut que tu la cherches par toi-même, il faut que tu la trouves, ça peut être une liberté vachement intérieure, et ça peut être aussi selon quelle pièce tu traverses, et quel est l'univers de la pièce, mais la plupart du temps, il y a un vrai rapport de... on n'est pas si libre, en tout cas, dans les demandes de la formation, on n'est pas libre en tant qu'interprète, on nous demande de faire des choses

Après, on apprend énormément, mais on a un prof de contemporain qui, lui, travaille l'improvisation, et lui, ce qu'il demande, c'est de travailler avec nous, nos sentiments, l'humain qu'on est derrière, et pas l'interprète et le danseur, comme on l'entend. Lui, ce qu'il veut, c'est voir un humain danser, c'est pas un danseur danser. Donc, ça dépend vachement du travail, et je pense que la chance qu'on ait au Ballet Junior, c'est d'avoir ce monsieur qui, lui, a appris la danse autodidacte, il est devenu un des grands improvisateurs, en tout cas en Suisse, il a donné des cours un peu partout, et lui, il y a un vrai travail d'improvisation, et un vrai travail humain derrière, et de liberté, et justement de trouver toutes les libertés qui nous entourent, de pas nous enfermer nous-mêmes avec que ce soit un formatage de la formation, que ce soit juste un formatage de la société, que ce soit une demande de réfléchir, et de trouver nos libertés, donc on en a conscience, en tant qu'un danseur au Ballet Junior, des libertés, de ce que ça peut nous amener la danse, après, du point de vue professionnel, au sein du Ballet Junior, on n'en a pas, ou enfin très peu, limite. Donc voilà.

Comment il fait pour te montrer votre propre liberté, le monsieur ?

Euh... En vrai, il nous donne juste les clés. Ouais. Il nous ouvre... Bah je sais pas, c'est... Là, c'est bête, mais là, je suis en train de te parler, mais face à moi, j'ai une fenêtre, avec une rue, des oiseaux, des arbres, des montagnes, un soleil qui se couche un peu, un parc, le bruit des oiseaux, j'ai... Tout, tu vois, c'est-à-dire que la liberté, c'est vraiment... Il nous ouvre juste les portes sur le fait de... De pas se fermer sur nous-mêmes, de pas... Apprendre que la danse, c'est juste lever une jambe ou être en rythme.

C'est aussi ne pas être en rythme, la danse, c'est aussi de faire des choses moches, c'est aussi des choses qui peuvent être très simples. Euh... Lui, il pose souvent la question de... À partir de quand commence la danse, à partir de quand, où elle se finit. C'est-à-dire de... À partir de... Si je marche, est-ce que c'est de la danse ou pas ? Le pire, c'est qu'il nous les pose pas comme ça, il nous les amène pas comme ça, en tout cas.

C'est... Ces choses-là, mais il a... Un vrai rapport à... Un vrai rapport à la... Juste au monde qui nous entoure.

Du coup, toute cette réflexion, il vous demande de le retranscrire en danse, ou c'est juste des réflexions qu'il vous donne et après improvisez?

Bah, ça qui est délicat, c'est qu'il nous demande de réfléchir, mais en même temps, il dit que la réflexion ne fait pas tout, il y a aussi ressentir. Donc... Du coup, en gros, on est un peu... En fait, on est vraiment dans

l'acceptation de son état actuel, donc c'est là que si tu réfléchis, fais quelque chose de ses pensées. Si tu ressens, fais quelque chose de ce que tu ressens. Et surtout, même si tu réfléchis, même si tu ressens, ne t'arrête pas à là. Inspire-toi aussi des autres, de ce qui t'entoure. Et va pas chercher la beauté physique, va chercher plutôt la beauté de l'interprète, de celui qui... qui crée. Tu vois, de plus créer pour quelque chose qui vient de toi et qui est beau, plutôt que de chercher du beau qui vient de toi.

Donc c'est vraiment quelque chose de reconnexion intense à ton corps et à tes ressentis pour créer ?

Ouais. Je pense que c'est une reconnexion, mais c'est aussi une ouverture. Je pense qu'il y a vraiment cet aspect-là d'intérieurement, j'ai pas l'impression de pouvoir que me connecter à moi-même, que de me redécouvrir à ce moment-là, mais c'est plus de... de t'ouvrir aussi à autre chose, parce qu'on a tous des automatismes, et donc à briser, c'est ce automatisme de penser ou de façon d'agir, et de trouver d'autres automatismes et d'essayer de les fouiller. Et quand tu retombes dans ton automatisme, il est changé encore. Il y a un vrai travail constant, en fait. C'est un travail qui est perpétuel.

Mais par contre, c'est vrai que quand je suis en impro seul, quand je suis en studio, quand je me prends des studios et que j'improvise seul, là, il y a vraiment cette idée de reconnexion. Et après, les clés qu'il m'offre et qui me poussent à chercher et qui poussent à travailler constamment et qui, du coup, je m'inspire de ça, peuvent m'inspirer sur moi-même si j'y pense ou si je suis dans un état qui s'y approche. Mais en tout cas, mon but de danser seul n'est pas d'improviser comme je fais dans ces cours. C'est vraiment une question de à ce moment-là, qu'est-ce que j'ai envie de faire ? Qu'est-ce que j'ai envie de ressentir ? Et donc, à ce moment-là, je danse et je vois ce qui en sort.

OK. T'as combien d'heures de ce Monsieur ?

En vrai, l'année dernière, on l'avait pas mal. On l'avait deux fois par semaine, une heure et demie. Donc, on l'avait trois heures par semaine. Cette année, on a une heure et demie par semaine. Après, ils donnent des cours le mercredi soir où on est libre d'y aller. J'y suis allé pendant six mois en début d'année. Six mois, un peu moins. Mais jusqu'à décembre. Et là, j'y vais un peu moins. Mais parfois, ça m'arrive d'y aller. OK.

Quand tu dances, est-ce que t'as un but ? Est-ce que quand tu dances, tu recherches quelque chose ? Ou est-ce que, pour toi, l'important, c'est l'expérience ? Tu vois ce que je veux dire ?

Hum... Je pense que ce que... En tout cas, quand je danse, je... Je pense que mon but peut être l'expérience. Tu vois, par exemple, l'expérience du corps, découvrir son corps, découvrir tout ça. J'ai vraiment ce rapport-là où, en vrai, j'ai cette curiosité-là du corps que j'aime fouiller.

En fait, je m'empêche d'avoir des buts quand je danse. Je m'empêche parce que ça me prive totalement de mes sensations et des choses que je vis sur l'instant présent. Et c'est un... Pour moi, à mes yeux, en tout cas, le but un peu de la danse, c'est d'être vraiment sur l'instant présent. C'est pas d'être avant, c'est pas d'être après, c'est vraiment sur l'instant présent. Je m'empêche d'avoir des buts, je m'empêche de me donner un imaginaire ou des attentes où j'ai vraiment ce rapport-là juste au fait de vouloir se connecter à soi et se connecter aux autres aussi. Tu vois, c'est parce que là, on parle de l'improvisation, mais même dans le répertoire. Quand je fais une pièce répertoire, j'essaie d'abandonner l'idée de travail. Donc, je pense au mouvement. Bien sûr, je m'inspire de tout ce que j'ai pu traverser et des qualités. Je vais pas commencer à faire de l'improvisation quand c'est imposé ou de changer la qualité. Mais j'ai vraiment ce rapport de... J'ai mes limites de liberté, mais dans cette liberté-là, dans tout ça, je vais essayer, moi, de me connecter juste à ça en essayant de remplir les demandes qu'on me propose. Mais j'ai vraiment le but pour moi quand je danse, c'est vraiment d'être sur l'instant présent.

Et toi-même, du coup ?

Ouais. Après, et justement, quand je n'arrive pas à faire ça, parce que parfois ça arrive, tu sais, d'être dans ses pensées, du coup, d'être un peu comme si t'étais dans des réalisations, même sur scène, de... Putain, il y a un public, OK, et là, tu t'avais pensé qu'il vienne en tête, c'est souvent un peu frustrant pour moi. Parce que j'ai ce côté-là de... J'ai pas réussi à être sur l'instant présent, quoi. OK. D'accord.

Est-ce que le fait d'être dans l'instant présent et tout, c'est un truc qui est valorisé dans tes cours ou c'est toi, ta manière de percevoir la danse ?

Ça, c'est ma manière de percevoir la danse. OK. Quand on nous demande d'aller sur scène, on nous demande de confirmer. On doit se dire que maintenant, on n'est plus en studio, qu'on est sur scène et qu'il va falloir y aller vraiment en mode à la spectacle. Mais sinon, être sur l'instant présent, c'est vraiment moi qui décide de l'être.

D'accord. Est-ce que t'as... Enfin, en dehors de la danse, t'as d'autres pratiques sportives ou t'as eu d'autres pratiques sportives ?

J'en ai eu avant la danse. J'en ai eu, parfois, en tant qu'adulte, que ce soit la natation, voilà. Après, j'ai vite abandonné puisque pour moi, c'était largement suffisant, surtout au niveau professionnel.

Dans les premières années, j'ai beaucoup aussi switché entre taf et danse. Ouais. Donc je travaillais en restauration ou en vente et tout et c'était assez fatigant donc je ne me permettais pas de faire des choses.

d'avoir des activités à côté, mais par contre, j'ai beaucoup marché. Je suis quelqu'un qui marche beaucoup, qui aime bien marcher à la place de prendre les transports et tout comme ça et pour moi, ça me suffit comme complément de la danse. Mais voilà, sinon c'est tout. On n'aurait pas eu d'autres pratiques sportives à côté.

En vrai, or, parce que, là, en vrai, il y a aussi un peu du yoga au BJ et tout, pour te répondre à ça, en vrai, je pense que, pour moi, tout a un lien et la question de corps, ce qui est très différent, c'est que je pense que j'ai toujours eu un attrait pour la danse et donc, même si je faisais d'autres sports, il y avait quelque chose aussi pour moi qui était de la danse parce que, tu vois, quand on parlait de ma période amateur, en vrai, c'est à ce moment-là où j'ai beaucoup joué un peu de sport, je suis passé par le basket, le foot, la natation, je suis passé aussi par le karaté, je suis vraiment passé par plusieurs étapes, mais je faisais de la danse à côté et pour moi, il y avait vraiment ce rapport-là. Pour moi, je danse à peu près à un moment, je danse sur ce terrain de foot, voilà, la preuve, j'arrêtais les ballons avec mes fesses plutôt qu'avec mes pieds. Il y avait vraiment ce truc-là où pour moi, il y avait quelque chose qui s'apponctuait déjà ma vie. Mais en même temps, j'ai envie de dire que la danse m'apporte énormément de choses pour le reste, c'est-à-dire que la mémoire corporelle est beaucoup plus travaillée, donc j'ai beaucoup plus conscience de ça. Donc typiquement, j'ai déjà fait, là, pendant la période du Covid, une initiation à la boxe, par exemple, et j'avais ce côté-là déjà d'avoir des appareils juste par la question de souplesse, juste par la question de mémorisation corporelle ou juste de bien se rendre compte que si je fais ça, ça va me mettre en danger, donc il va bien falloir que je me protège. Donc mon cerveau va comprendre que mon bras gauche doit être bien à côté de mon visage sinon je ne me prendrai pas à gauche.

Donc tu vois, il y a un côté pour moi où la danse nourrit énormément de choses que je fais à côté et les autres choses, je ne les ai pas trop conscientisées parce que pour moi, ce n'étaient pas des choses ou des matières entre guillemets premières dans mon corps. Je n'ai pas fait du basket avant de faire de la danse, je n'en ai pas fait à haut niveau et tout, mais il y avait ce côté- là aussi que je m'enrichissais durant la natation, typiquement la respiration et tout. C'est quelque chose où j'ai... Et même juste les sensations.

Tu vois, les sensations de l'eau sur ton corps et tout, c'est quelque chose maintenant quand je vais dans la mer, c'est quelque chose qui me passionne. Mon corps est dans cette masse d'eau, ce ne sont pas du tout les mêmes sensations, je n'ai pas du tout la même mobilité, je n'ai pas du tout les mêmes forces, c'est totalement autre chose. Donc j'ai toujours réfléchi le reste par la danse et j'ai toujours tiré le mieux du reste par la danse, mais je n'ai pas du tout changer ma manière de bouger ou ma manière des automatismes ou même une façon de bouger par exemple ma colonne ou des trucs comme ça parce que la danse a plus tué ma vie que d'autres sports.

Est-ce que la danse te permet de réaliser des trucs sur toi-même au-delà de juste la pratique de la danse ? Parce que tu as dit, enfin là tu donnes l'exemple de genre l'eau, du coup tu es plus connecté à ton corps et tout, est-ce que tu as des trucs que la danse t'a permis de faire et pas... Tu vois ce que je veux dire ?

Je parle vraiment de quelque chose de l'action qui est de l'action en plus de la réflexion de ce que ça a dû réveiller chez moi. En plus de la réflexion, de l'action aussi, c'est plus le truc de... Je ne sais pas.

Non, bah... Déjà, en fait, vraiment, je pense que pour moi, la danse, c'est presque comme une thérapie, mais pas forcément une thérapie sur régler ses problèmes parce que ça, c'est quelque chose pour moi qui est hyper personnel et que c'est toute activité physique comme la boxe, par exemple, typiquement, peut être aussi un remède pour ses problèmes. La danse, c'est selon la sensibilité de la personne. Je ne parle vraiment pas de ce point de vue-là, je parle vraiment du point de vue de cette thérapie parce que ça t'apprend tellement de choses sur la vie. Ça t'apprend mais la vie, pas que dans le contact humain, mais aussi juste sur ce qui t'entoure, ces sensations-là. Moi, je me pose souvent la question, je vois ma mamie, je me dis, est-ce qu'elle s'est déjà posée cette question quand elle était plus jeune ? Est-ce qu'elle se la pose maintenant ? Je ne sais pas, t'es face à la mer, t'as le vent dans le visage et avec le soleil qui tape, tu te poses la question de qu'est-ce que tu ressens là, qu'est-ce que physiquement tu ne ressens pas dans les émotions. C'est vraiment pour moi de l'ouverture d'esprit que ça m'a apporté.

Et même dans le contact humain, il n'y a plus du tout ce même rapport, on n'a plus du tout le même échange. Il y a aussi un peu une forme de secte dans la danse. Il y a un peu une forme de... On a tous le même langage, on a toutes les mêmes passions. Donc déjà, quand tu rencontres un danseur, majoritairement, tu parleras de danse ou de ce qu'il a fait ou quelque chose, tu parleras d'art, tu parleras de ses désirs. La danse, c'est quand même, à mes yeux, quelque chose de très puissant. Et en plus, moi je parle de thérapie parce qu'en plus de ça, j'ai une maladie neurologique et quand je suis allé voir mon neurologue, il m'a dit que la danse, je pense, est l'un des meilleurs remèdes à ça. Donc moi, je peux dire parfois que le côté de c'est mon remède, c'est un peu la vérité. Mais il y a vraiment un côté de même... Je disais qu'une personne avec Alzheimer, un jour, en fait, pouvait danser le lac des signes en ne pas se rappelant de sa vie parce qu'en fait, son corps avait mémorisé la mémoire du corps. Il y a vraiment cette conscience-là et donc, je pense qu'il y a un vrai rapport.

En tout cas, moi, la danse, elle m'a fait réaliser énormément de choses mais surtout sur moi. Peut-être en lien avec les autres aussi ou avec la vie mais vraiment de moi en tant que récepteur de la vie. Genre, il y a vraiment ce rapport-là où la danse m'a fait réaliser ça.

C'était comment de faire de la danse en étant un garçon étant donné que c'est une pratique majoritairement féminine ? Comment est-ce que t'as vécu ça ?

Moi, j'ai pas trop souffert de la question homme-fille dans la danse, mais pas d'un côté dans la danse, mais vraiment juste quand j'étais enfant. C'est-à-dire que quand j'étais tout petit, j'ai commencé avec le hip-hop. Déjà, le hip-hop, c'est quelque chose de beaucoup plus mixte.

Ensuite, après, Modern Jazz, là, j'étais le seul garçon, mais j'étais encore très jeune. Ensuite, j'arrivais au collège, il y avait quand même des garçons dans ce collège qui faisaient l'association Sporty parce que ça rajoutait des notes au bulletin, donc il y en avait plein qui faisaient pour ça. Après, je me suis fait, par exemple, dans les choses que j'ai vécues dans la vie dans tout style harcèlement et tout, tu vois, par exemple, jamais on m'a envoyé en pleine gueule ça sur la question de danse.

On m'a jamais dit si c'est une question de danse. Après, est-ce que ça a influencé ? Ça, je sais pas parce qu'on ne me l'a jamais exprimé. Mais en tout cas, je n'ai pas eu l'impression que ça avait joué quelque chose dans ça.

Et après, tu vois, après, ça s'est suivi à moi qui étais au conservatoire, j'étais le seul garçon. Il y avait un côté d'un peu... Ça dépend d'où tu es. C'est-à-dire qu'il y a un côté de... Il y a des endroits où tu peux être le seul garçon du studio. Comme il y a des endroits où tu peux être... Là, dans mon école, par exemple, le neuvième, c'est... Après, forcément, il y a un côté où j'ai beaucoup plus eu de contact avec des femmes, que ce soit même au niveau professeur et tout. Par exemple, tu vois, typiquement, je trouve que je me suis...

J'ai pris du temps à trouver un garçon professeur, un professeur mec. Et quand j'ai eu un premier coin avec lui, je me suis dit que c'est ça, un homme qui danse en cours devant toi. J'ai un peu eu ma représentation de... OK, tu peux être prof et être un homme, tu peux danser comme ça. Après, bien entendu, j'avais ce recul-là de c'est lui, c'est sa danse et tout, mais c'est juste d'avoir ce sentiment d'un homme t'apprendre la danse. C'était rare.

J'ai jamais vécu ça. C'était la première fois. Et moi, en tant que garçon, parce que dans ma formation juste après le BAC, il y a eu ce côté de... On était un peu de garçons, pas beaucoup.

On était, je pense, trois au maximum. Mais au moins, il y avait un côté de... Je ne sais pas, il y avait quelque chose de... Ça représente bien le monde de la danse. C'est-à-dire que, voilà, on n'est pas Ça représente bien que ce soit dans les auditions.

Ça représente bien que ce soit dans juste le rapport humain. Après mon BAC, tu vas me retrouver dans un studio de danse avec des garçons, donc c'est pas du tout au niveau collège, quoi. T'as quand même une certaine forme de maturité qui se crée.

Et voilà, t'as quand même ce recul-là. Je suis sorti du BAC, je me suis dit OK, c'est ça d'être dans la même classe des garçons en danse. C'est ça d'avoir des relations avec des garçons en danse.

C'est quelque chose de fragile un peu, je trouve. Les relations entre garçons en danse, j'ai pris du temps à pouvoir réussir à vraiment créer une relation parce que j'étais habitué avec des filles à créer des relations par rapport à la danse.

Parce qu'il n'y en a pas beaucoup ?

En mode single, oui. Moi, je trouve qu'il y a très peu de... Il y a très peu de garçons dans la danse. Après, plus tu montes les niveaux, plus tu vois qu'il y a des hommes dans la danse.

Mais je veux dire, c'est juste ce qui est triste, c'est que tu vois que quand tu prends un peu de recul, je suis sûr que tu as au moins le double de filles. C'est pas possible que quand je sors, je fais une formation qu'il y ait plus de filles qui soient dans l'ensemble de la formation que de mecs. Là, moi, j'ai l'impression d'être plus ou moins équitable parce que je suis dans le monde de la parité. Si je rentre dans du compétitif répertoire, ce sera la même chose. Mais dès que si je dois faire des auditions ou juste prendre un peu de recul, tu vois, il y aura beaucoup plus de femmes.

Est-ce que les rapports entre les mecs dans la danse, elle est pareille de toi avec les mecs dans le cadre de la danse, donc la formation ou les spectacles ou je sais pas ? Elle est pareille que le rapport que tu peux avoir avec les mecs en dehors ?

En vrai, je pense que, c'est hyper triste, mais j'ai l'impression qu'il y a un côté vachement plus de sexualité qu'une genre. Ouais, parce que c'est que je pense que vraiment, mes rapports, parce que j'ai eu beaucoup de potes à Paris, je ne sais pas si tu connais Rose, peut-être pas, non, c'est une amie d'Armel, c'est pas comme ça que je connais Armel, c'est Rose, c'est ma meilleure amie d'enfance, voilà, c'est ma meilleure amie d'enfance, et du coup, j'ai rencontré, tu vois, par exemple, les potes d'Armel, du lycée, les garçons avec qui elle traînait, je n'ai pas beaucoup parlé avec eux, mais j'avais l'impression qu'il y avait quand même quelque chose de plus intelligent, parce que je n'étais pas dans leur délire, donc je ne peux pas savoir sur le côté un peu les meufs, les meufs, mais après aussi, il y avait beaucoup de gays, donc ça ajoute, c'est là où aussi, je pense qu'il y a un vrai rapport à la sexualité, mais avec quelque chose de beaucoup plus intelligent, beaucoup plus, beaucoup moins, nous sommes les prédateurs et nous avons noyé les proies, ou même le rapport à ce que c'est la réussite, de ce que c'est être un homme, de ce que c'est de, tu vois, même des discriminations. Parce que j'étais pas dans leur délire, donc je peux pas savoir, tu vois, sur le côté, un peu, les meufs, les meufs ou pas. Mais après aussi, il y avait beaucoup de gays, donc ça ajoute, tu vois. C'est là où, aussi, je pense qu'il y a un vrai rapport à la sexualité, mais avec quelque chose de beaucoup plus intelligent, beaucoup plus... Beaucoup moins, nous sommes les prédateurs et nous avons les proies, ou même le rapport à ce que c'est la réussite, de ce que c'est être un homme, de ce que c'est de... Tu vois, même des discussions, quoi. Même juste la façon d'être. Au lycée, moi, j'avais mes potes à moi, mecs qui représentaient tout à fait ce qu'est l'homme dans une société parisienne, en tout cas. Parce que j'ai pas connu ailleurs, mais en tout cas, à Paris, pour moi, c'était vraiment lustre au titre des hommes hétéros. Et après, par exemple, dans les potes d'Armel et Rose, il y avait quelque chose de... Quand même, il y était beaucoup de meufs, et les mecs étaient souvent bi ou gays. Et il y avait aussi un côté du... Ils sont quand même dans une grande école parisienne. Il y avait quand même une certaine forme d'ouverture d'esprit. Tu vois, j'avais d'autres rapports. Et quand j'arrive en danse, je pense que c'est un peu pareil, quoi. C'est que je me retrouve avec tout de suite des personnes gays, la plupart du temps, qui, eux, ont une autre façon de penser, une autre façon de voir les choses, qui, je pense, quoi qu'il arrive, l'homme, de façon générale, est touché par le patriarcat, donc il y a parfois une façon de penser patriarcale ou juste des rapports qui sont influencés par la société. Après, ça reste des gens qui, pour moi, ont parfois beaucoup plus d'intelligence émotionnelle ou juste même de se poser des questions sur la vie, ni de réfléchir à la vie, tu vois, que des personnes hétéros hommes, des hommes hétéros. J'ai l'impression que c'est vraiment touché plus par la sexualité, parce que dans ma classe, par exemple, j'ai des hétéros. Les hétéros, ils se posent pas de questions sur eux-mêmes. C'est les plus beaux, c'est les plus intelligents. Une meuf, c'est une bombasse. Il y a un vrai rapport avec les blagues de cul ou les blagues de prout ou quoi que ce soit, alors que le mec a 24 piges.

Alors que tu prends un mec de 19 ans qui est gay, il sera pas là en train de faire une position de levrette pour rigoler avec un mec... Je pense qu'il y a un vrai travail de sexualité derrière plus que de genre, et je me retrouve plus dans des personnes qui se posent des questions et qui réfléchissent à la vie plutôt que des personnes qui se retrouvent à devoir faire des blagues comme celle-ci pour rigoler. Et c'est grave un truc dont je parle justement dans le mémoire, c'est que de toute façon, la sexualité, c'est totalement lié avec le genre de toute manière, et donc c'est un point du truc.

Et du coup, pour toi, c'est une question déjà de milieu, donc dans un milieu plus artistique, plus.

.. Bon, ça, je vais... Je pense que sur ça, il faut répondre en tout cas sur la question de milieu artistique. Je sais pas le milieu artistique de façon générale, mais je pense que comme la femme domine beaucoup dans ce monde, en tout cas, et que je pense qu'il y a aussi une identité de la danse qui s'est forgée par rapport à ça, et que peut-être des hommes gays, parce que j'ai l'impression que ça fait partie du milieu de danse, des hommes gays se sont plus retrouvés dans ça, parce que ça a été plus une étiquette, et donc forcément, c'était plus quelque chose de... Là-bas, ce sera quelque chose où on va être représenté, où je vais être représenté en tant qu'enfant. Tu vois, cette curiosité-là en tant qu'enfant.

Et pour ce qui est des hommes hétéros, je pense qu'il y a juste un rapport de la danse, et je pense que les hommes hétéros, c'est plus rare qu'ils rencontrent la danse dans leur enfance et qu'il y ait ce rapport-là à la danse qui se crée. Je pense que si la danse était moins, on va dire, stéréotypée, beaucoup moins rangée dans des cases, probablement énormément d'hommes hétéros aimeraient la danse, parce qu'ils auraient tenté au moins une fois dans leur vie. Donc je pense que le fait que la femme soit beaucoup présente dans le milieu de la danse, je pense, joue beaucoup et permet aussi, tu vois, peut-être à rassembler des gens qui combinent ses valeurs ou qui se sentent bien dans cette ambiance, alors que dans d'autres milieux artistiques, je pense que c'est autre chose, parce qu'on n'est pas forgés avec les mêmes profils ou avec les mêmes attraits, quoi.

Est-ce que c'est quelque chose qui est accepté dans ton école, l'homosexualité ? Enfin, les personnes pas hétéros.

Ouais. De toute façon, je pense que quand tu fais de la danse, c'est très compliqué, je pense, d'être homophobe.

Je pense que la question d'être un misogyne, raciste ou transphobe, je pense que ça, c'est des choses qui ne touchent pas forcément... Ça peut faire partie de la danse, je pense, même si j'en connais pas. En tout cas, j'ai pas vu ces facettes-là, parce que j'ai aucune personne trans dans ma classe et dans mon école, donc c'est pas le genre de profit qui est pris, justement. Donc je pense que j'ai pas affronté ça avec eux et j'aurais pas pu te dire si ça aurait été écho. Après, j'ai l'impression que, de façon générale, l'homophobie ne fait vraiment pas partie du milieu, quoi. Il y a genre jamais de remarques, jamais de... Je pense qu'après, ça dépend toujours des profils. Je pense que tu peux toujours en avoir certains ou certains corridors qui le deviennent.

Et du coup, tu vois, deviennent soit, on va dire, un peu des blagues ou un peu des piques ou un peu une insulte ou... Voilà, quoi. Je pense que l'insulte, même entre personnes liées, ça peut se passer de faire passer de la sexualité, tout d'un coup, comme quelque chose d'une insulte, quoi.

Toi, t'es hétéro ou pas ?

Moi, je me considère comme pansexuel.

OK. Est-ce que... Bon, là, c'est une question que t'es pas obligée de répondre, parce que c'est perso. Mais est-ce que t'as le soutien de ta famille ou pas ? Par rapport à ma sexualité ?

Ouais. Ouais. J'ai jamais affronté quoi que ce soit. Peut-être ma mamie, parce que c'est une mamie, tu sais, elle te dit en mode... Parce que là, actuellement, je suis avec un homme, donc actuellement, si elle me pose une question toutes les 3 semaines, c'est un jour où je pourrais quitter et refaire ma vie avec une femme, mais elle l'accepte et elle veut mon bonheur, donc ça reste une mamie qui est border totalement et qui est homophobe un peu sur les bords, mais qui a de l'amour avant tout à donner, quoi. Mais par contre, elle voit des hommes gays dans la rue, elle aura aucun problème, c'est plus dans sa famille.

OK, mais du coup, avec ta famille en général, à part ta mamie, ça a jamais été un problème ?

Non, jamais. Euh... Est-ce que... Du coup, t'es en couple ? Ouais. Est-ce que c'est avec un danseur ou il est pas danseur ? C'est avec un danseur, quoi. Il est dans ton truc ? Il était dans mon école l'année dernière, mais en fait, il avait un an de plus, donc là, il est à Rotterdam, à Scapino Ballet Rotterdam. C'est une compagnie de danse, il fait une année d'apprenti. Donc c'est en mode relation à distance. Ouais.

Est-ce que du coup, la pratique de la danse, ça influence votre couple ou pas ?

Totalement. Ça influence notre couple parce que, déjà, l'année dernière, on était dans la même structure, donc ça influence notre rencontre. Ça influence aussi nos sujets de conversation, par quoi on s'est rencontrés, c'est-à-dire qu'on s'est rencontrés par les gens qui nous entouraient, pas par un milieu extérieur. Ça nous influence parce qu'on est allés voir les mêmes choses, donc on débat dessus.

Ça nous permet aussi parfois d'avoir des questionnements. Ça nous influence parce qu'on forge aussi une certaine forme d'amour par comment l'autre danse. En tout cas, moi, je sais que c'est... Quand je me mets en couple avec un danseur ou une danseuse, il y a un vrai rapport à comment la personne danse.

Genre, quand j'étais jeune, ma première meuf, mon premier amour a été une danseuse. Tu vois, il y avait ce rapport-là d'aimer voir l'autre danser, que l'autre était obligée de le voir avec les yeux, parce que je me verrais pas être avec quelqu'un où la danse... Je suis pas sensible à sa danse. Après, bien entendu, je parle de ça pour des danseurs professionnels, parce que ça m'est déjà arrivé de sortir aussi avec des personnes qui ne sont pas de la danse, et ces personnes-là me plaisaient pour autre chose. Mais je pense qu'on passe beaucoup par la danse. Dans nos rapports, on se comprend, c'est-à-dire juste sur le côté d'aller tourner, c'est fatigant, tu passes 24 heures sur 24 avec la même personne pendant un temps de jour. Tu vis les mêmes expériences, donc forcément, ça aussi permet une forme d'empathie qui est peut-être plus connue, quoi.

Et ça influence, parce que, bien entendu, la question de job, le job, où la vie nous mène, c'est très variable. Ça peut changer régulièrement, comme pas. Ça peut aussi nous mettre dans des emmerdes ou pas.

Et donc, ça influence sur ça aussi, sur notre quotidien. Et aussi les auditions. Quand tu tentes la même audition, deux personnes à un couple tentent la même audition pour le même contrat, sachant que je suis avec un homme actuellement, donc on a tenté une audition en commun.

Moi, j'ai été pris pour l'audition, pas lui, sachant que moi, je pensais ne pas être pris, et que c'était pas une grosse panique dont je rêvais. Lui, il avait déjà été pris l'année dernière, il rêvait d'y aller. Et comme moi, j'ai été pris en plus pour en tant que danseur, quand je dis pris pour aller à l'audition, comme j'ai été invité, moi, je suis encore en formation. Lui, il a un manque plus techniquement de ce qu'il a en tant qu'apprenti. Donc, tu vois, ça permet aussi de créer des terrains de jalousie ou des terrains de tension parfois, parce que c'est un peu la vie, notre danse, quoi. Oui, c'est un truc privé, professionnel.

Ça prend toute la place, quoi. Ça prend énormément de place, mais aussi le but de ça... Avec mon mec, on essaie souvent de ne pas parler de ça, de ne pas parler d'autre chose, de ne pas parler d'audition, ou sinon de ne pas parler de la danse comme un stress ou comme un quotidien, mais plus de parler de la danse comme une philosophie ou comme une façon de penser, de réfléchir à deux, et ça, avec mes amitiés ou avec mon couple, c'est des choses où on est obligés de changer de sujet, parce que sinon, on meurt, on crève. C'est pas possible.

Avec mes potes, on passe les mêmes journées ensemble, donc quand c'est catastrophique, on les passe ensemble comme les bons jours. Parfois, on est obligés de changer de sujet pour parler de la vie, des choses qu'on ressent ou quoi que ce soit, pour changer de sujet. Oui, oui, logique.

Est-ce que, du coup, le fait que... Là, c'est une relation à distance et que vous êtes... Parce que là, tu envisages de faire de la danse de manière professionnelle. Est-ce que t'as peur par rapport à ta vie en couple ?

Je pense que c'est très incertain et ça... Il y a du mal à se projeter, tu vois, dans un couple, vraiment.

Après, moi, je pense qu'il y a un côté aussi de... Moi, je savais que ça allait peut-être finir en relation à distance, si ça marchait, mais j'avais un côté aussi de... Si je vis pas cet amour, comment je pourrais vivre des amours plus tard ? À quel moment j'attendrais de ma vie pour attendre de vivre un amour ? Parce que finalement, c'est compliqué, tu vois, actuellement, avec notre quotidien qui est tellement incertain. En plus, c'est le début de notre carrière, donc on a envie que ça marche, ou au moins d'avoir déjà des trucs pour que quand on arrivera la trentaine, on se dira qu'au moins on a les choses sur notre dossier pour continuer notre

carrière. Tu vois, il y a un côté un peu de... Ouais, je pense qu'on a du mal à se projeter, mais en même temps, il faut pas avoir peur, parce que si on se projette pas, si on se lance pas, on pourra jamais le vivre. Donc je pense que ça influence énormément sur le quotidien et sur la suite du couple, le futur du couple. Après, tu vis avec ça, quoi. Oui.

Pour revenir à la question de l'homosexualité, est-ce que toi, tu l'as toujours bien vécu, ça s'est bien passé avec ta famille, mais est-ce que toi, personnellement, c'est quelque chose qui était difficile à vivre avant ou pas ? Est-ce que la danse t'a permis d'être plus OK avec ça, si t'étais pas OK avec ça, tout ça ?

En fait, pour moi, c'est vraiment devenu... Parce qu'au début, je me considérais comme hétéro, comme la plupart des gosses, je pense, et ça, jusqu'au lycée. Et en fait, vers la fin du collège, tu vois, vers la troisième et tout, et au lycée, ça s'est confirmé.

Mais à la fin du collège, j'avais ce côté de bon Marcel en disant que je suis gay, parce que j'ai remplacé l'arcère de gay. Et en fait, je me suis dit pourquoi on me range dans cette case et je comprenais pas pourquoi. Et donc, la question de sexualité s'est beaucoup posée, tu vois. Et je me suis dit, en fait, si je suis en couple, ou si j'ai vraiment été amoureux d'une femme, que j'ai vraiment désiré cette femme et que je ressens du désir pour d'autres femmes, mais que je me rends compte que pour moi, c'est pas suffisant, que pour moi, y a pas... Tu vois, en fait, j'ai un peu créé une réflexion à partir de ces commentaires-là, juste sur ma sexualité, en découvrant d'autres facettes de moi et en me rendant compte que j'avais pas cette bisexualité, parce que je ressentais pas le même désir pour les deux physique, mais qu'il y avait vraiment ce côté-là de... Le désir se créait à partir du moment où je rencontrais la personne.

Vraiment, tu vois. Donc, en fait, c'est venu très crescendo et j'ai pas du tout eu un côté de... Ça a évolué avec ma pensée et dans ma réflexion, mais ça m'a pas du tout dérangé, quoi. Ouais.

Du coup, t'as jamais eu de phase où c'était quelque chose de négatif pour toi ?

Non. Ouais, j'ai eu de la chance, mais c'est juste que... Ouais, non, il y a un côté de... Je pense qu'il y avait aussi le côté de... J'ai pas dû affronter de le dire à ma famille, parce que j'ai considéré que ça viendrait soit dans une discussion, soit ça s'apprendrait un jour si on me pose la question ou autre. OK. Et donc, je sais pas, j'ai même pas eu un côté de me poser trop de questions sur ce que je devais dire, est-ce que j'aurais peur de ça ? Non, vraiment, j'ai eu de la chance sur ça, j'ai été très... Très en accord avec moi-même, avec les autres, et tout s'est bien passé.

Est-ce que t'as des vêtements qui sont imposés, des manières de s'habiller qui sont imposées dans ton école ?

Dans mon école actuelle, pas tellement. C'est-à-dire qu'on... Ouais, on s'habille comme on veut, après, on a... Il y a plus ou moins une attente des professeurs. C'est-à-dire que, dans mon cours, au prof super que t'adores, lui, c'est sans chaussettes, par exemple. Donc lui, par exemple, c'est sans chaussettes. Lui, il veut pas aussi non plus des trucs trop larges, donc la plupart du temps, la majorité des profs demandent des trucs pas très larges.

La plupart du temps, les gens demandent des choses pas très larges pour qu'on puisse te voir.

Après, certains s'en fichent. Et pour le répertoire, on attend la plupart du temps ce que la pièce demande. C'est-à-dire que si, dans la pièce, on a des shorts, la répétitrice demande qu'à un moment, on ramène des shorts. Si... Si on avait une pièce, on était en académique, donc du lycra sur tout le corps, ça, elle a demandé qu'on voit plus de corps possible pour qu'on s'habitue à danser ça, quand même dans le sentiment d'être très

proche, très collé du corps. On va dire qu'il y a un peu tout ça. Il y a vraiment cette situation de quand... Ça dépend du costume de la pièce.

Après, sinon... En classique, ils essayent au début de nous mettre des shorts, mais après, on peut commencer un peu à faire ce qu'on veut. Ça m'arrive d'aller en jogging au classique. J'ai des potes qui font short jogging en classique. Il y a d'autres qui sont vraiment en shorts hyper courts, d'autres qui sont en shorts longs. Il y a ce côté un peu très libre. Mais dans mon ancienne formation, par contre, il y avait ce côté de classique, tu devais être avec un short serré, court, avec un T-shirt moulant. Contemporain, t'avais pas de chaussettes, t'étais quand même avec des choses assez serrées. Et quand il y avait des portes ouvertes, on était censés être habillés tous en noir avec des choses proches du corps.

Est-ce que ça, tu le vis bien ? Ou il y a des fois où t'as dû porter des trucs où t'avais pas envie de les porter et t'étais pas bien dedans ?

En vrai, l'inconfort, je l'ai accepté. C'est-à-dire que parfois, je suis pas confortable dans des costumes. Il n'est pas une question de matériel ou de costume, mais vraiment, c'est une question de moi porter ça parce que je trouve ça moche. Après, il y a un peu un côté de... Il faut bien que je porte des choses qui me plaisent pas tout le temps parce que c'est pas moi le chorégraphe, c'est pas moi qui faisais les costumes.

Après, on fait comme on peut pour bidouiller, mais il y a un côté du... J'accepte l'inconfort. Mais par contre, il y a des fois où j'étais pas d'accord avec ce qu'on me demandait. On m'avait demandé pour un moment, je devais m'habiller en ombre, donc j'avais toute une tenue en noir. Et on m'avait maquillé avec le visage tout en noir, avec des lèvres blanches et un peu de blançon autour des yeux. Et en fait, moi... Ouais, voilà. Et en fait, moi, je suis arrivé le jour du show, j'ai dit que je suis pas trop pour. Ils ont essayé d'agrandir un peu le maquillage autour des yeux, sauf qu'arriver le show, au spectacle, moi, j'ai pas trop kiffé. Genre, j'arrivais pas à me sentir bien. Et donc, le jour, on a dû faire un festival devant des millions de personnes.

Millions, j'exagère totalement, des centaines de personnes. Je me suis pris à l'aréna. Avec des centaines de personnes autour de nous, je me suis dit que je peux pas avoir ça. Donc en fait, on a décidé de faire la moitié du visage en blanc et le bas en noir, avec les lèvres blanches. Donc, tu vois, c'est là où j'étais vraiment pas à l'aise. Et à la fin, ils m'ont écouté.

Tu sais, au début, tu m'as dit que tes parents, ils étaient pas trop OK pour que tu fasses de la danse. Est-ce que ce rapport, il a évolué ? Qui a influencé ton choix de la danse ? C'est deux trucs qui n'ont pas de rapport, donc... Déjà, est-ce que le rapport avec tes parents a évolué par rapport à la danse ?

En vrai, oui. Je vais te dire ça, mais... Ma mère, elle a toujours supporté. En tout cas, du côté de ma mère, elle a toujours supporté le côté que je fasse de la danse. Et du côté de mon père, eux, ça a été beaucoup plus compliqué. Que ce soit une question financière, parce que c'est souvent une discipline où tu débourses beaucoup de thunes pour peu d'argent gagner. Et du coup, il y a un côté de... Il y avait la question de thunes qui rentrait en compte, il y avait la question aussi de c'est dur, qui arrivera pas. Et donc... Et je pense que c'était pas un vrai métier non plus, donc mon père a pris beaucoup de temps. Ça a commencé à réaliser.

Tu vois, les premiers compliments et les premiers spectacles qu'ils sont venus voir, c'était cette année. Ah oui, quand même. Donc là, entre aujourd'hui et... Et au début, j'ai commencé à faire de la danse, ça a bien aidé, ça a bien évolué. Et en vrai, actuellement, ça fait deux ans, depuis que je suis entré au Ballet Junior, quoiqu'ils se sont dit, bon, s'il est dans cette école, c'est que ça va. Donc maintenant, ils commencent à accepter. Après, tu vois, il y a toujours un peu ces questionnements-là qui tournent autour de leur tête, quoi.

C'est une question, en plus, ils ont peur que tu n'y arrives pas et que tu n'aies pas d'argent.

Ouais, en tout cas, je pense que maintenant, c'est ça.

Ils font quoi, tes parents ?

Ma mère, à l'époque, était chargée de diffusion et programmation dans le théâtre, qui maintenant s'est reconvertie un peu en tant que coach qui accompagne des adolescents et tout.

Et mon père, lui, travaille dans la pub. Je suis né dans le 16, mais j'habitais dans le 18.

J'adore le 18. Bravo. Ah, voilà, merci.

C'est mieux que le 17. Ah oui, c'est mieux que le 17. Non, mais je suis d'accord avec toi.

Et du coup, la deuxième question que je t'avais posée, c'est qu'est-ce qui t'a influencée dans le choix de faire de la danse quand t'étais petit ?

Vraiment, je crois que c'était juste la liberté.

T'avais déjà cette notion de liberté quand t'étais petit ? Tu penses ?

Bah ouais. Tu vois, même juste la liberté du plaisir. Il y avait un peu ce côté-là. J'étais curieux, j'avais envie, j'aimais ça. Je sentais que j'étais libre. Et en fait, le sentiment de liberté, c'est un peu aussi intensifié à partir du moment où la danse est devenue quelque chose de plus en plus important. Et je pense qu'aussi, tu vois, il y avait un côté un peu de rêve. En vrai, après, le rêve est arrivé au moment où j'ai commencé. Tu vois, c'est arrivé un peu en mode je me vois bien danser un peu plus tard. Mais tu vois, c'était juste un rêve. Et je pense que ça n'a pas tenu, ce rêve-là. En tout cas, ça a fait des va-et-vient. Mais il y avait vraiment, en tout cas, ce plaisir et cette liberté-là que je trouvais. OK. D'accord.

T'étais fan de danseurs, des trucs comme ça ?

Non, même pas. Je regardais juste danser avec les stars. Je ne regardais pas sur Internet, forcément. J'avais vraiment juste cette pratique de la danse, ce plaisir-là de danser et cette liberté que j'éprouvais. Mais... Ouais, c'était vraiment pas cet amour de la danse avec un grand D, quoi. C'est pour ça aussi que tu as dit que ma formation professionnelle commençait vraiment après le lycée. C'est qu'avant, c'était vraiment juste un point de vue amateur. Il n'y avait pas du tout cette partie-là de curiosité de chez moi. Oui.

Oui, je vois. Et maintenant, tu ressens toujours ce truc de liberté dans la danse ? T'as toujours le même plaisir ou pas ?

Je trouve que... Je l'ai toujours, mais ce que j'ai perdu et ce qui est douloureux, je pense, pour chaque personne qui fait de sa passion son boulot, c'est que t'as perdu l'insouciance. J'ai un peu perdu l'insouciance de la danse, l'insouciance aussi du plaisir, des attentes. Je suis rentré dans quelque chose de très formaté, quoi. Donc, c'est un peu ça que j'ai perdu et tout. Mais sinon, la liberté, je pense que je la ressens toujours parce que sinon, je ne danserais plus, je pense.