

Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

124-125 | 2011 Les rapports de sexe sont-ils solubles dans le genre ?

Variations sur le genre dans une formation au professorat de danse

Variations on Gender in a Training Course for Dance Teachers

Betty Lefèvre



Édition électronique

URL: http://journals.openedition.org/jda/5692

DOI: 10.4000/jda.5692 ISSN: 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2011

Pagination : 257-286 ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Betty Lefèvre, « Variations sur le genre dans une formation au professorat de danse », *Journal des anthropologues* [En ligne], 124-125 | 2011, mis en ligne le 01 mai 2013, consulté le 19 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/jda/5692; DOI: 10.4000/jda.5692

Journal des anthropologues

VARIATIONS SUR LE GENRE DANS UNE FORMATION AU PROFESSORAT DE DANSE

Betty LEFÈVRE*

S'intéresser à de futurs professeurs de danse, c'est poser d'emblée la question d'un processus de « double féminisation ». D'une part, la danse en tant que pratique, au sens commun du terme en Occident, suggère l'idée d'un archétype de la féminité. D'autre part, la profession enseignante renvoie au *care* selon l'expression anglo-saxonne, c'est-à-dire à des prérogatives liées à la répartition sexuée des rôles. Enfin, les danses, comme pratiques et expériences subjectives sont des lieux privilégiés de la construction du genre en cela qu'elles engagent les corps. « Ce qui est appris par corps » (expression reprise à Pierre Bourdieu, 1980 : 123), construit non seulement de la mise en conformité avec les images genrées dominantes mais aussi, à partir de ces schémas partagés, des variations, des nuances en fonction de la manière dont les différentes motricités interagissent.

Ce « déjà là », imaginaire et réel, comment se pérennise-t-il ? Est-ce que les modes de transmission des pratiques du corps (Foucault, 1975:139) en danse produisent, perpétuent, conservent, discutent la naturalisation des rapports sociaux de sexe ? Quelles sont les possibilités pour les élèves en formation de négocier, transformer, voire d'élaborer des « performativités » du genre renouvelées (Butler,

* CETAPS EA 3832

Université de Rouen – 1 rue Thomas Becket 76821 Mont-Saint-Aignan cedex

Courriel: Betty.mercier-lefevre@univ-rouen.fr

2005 : 35) ? Comment les futures enseignantes en danse, (depuis plus de dix ans, je n'ai rencontré qu'un seul garçon engagé dans le professorat de danse) et au-delà de leurs diversités stylistiques, (jazz, classique, contemporain) organisent des critères distinctifs pour se dire et se mettre en scène comme danseuses/enseignantes ? Autrement dit, mon interrogation *princeps* porte sur : comment rendre compte, à partir d'un « ici et maintenant ethnographique » (Birdwhistell, 1981 : 170), des expériences de fabrication du genre, dans un espace de formation professionnelle fondamentalement unisexe ?

Pour s'attacher à ce « vécu social » (Balandier, 1983 : 8) c'est-à-dire à la reconstruction tant objective que subjective de cette réalité genrée, j'ai adopté le cadre disciplinaire de l'ethnologie et des théories interactionnistes afférentes. En effet, les questions fondatrices de l'ethnologie sur l'« autre » et le « semblable », le « naturel » et le « culturel » sont en convergence avec les « procédures de la transformation [...] ou des transgressions » (Laplantine, 1999: 21) des féminités/masculinités des futures titulaires du diplôme d'État de professeur de danse. Intervenante (depuis sa création en 1989) dans la formation au diplôme d'État de professeur de danse pour le CeFEDeM (Centre de formation des enseignants de la danse et de la musique) de Normandie, mes recueils de données mettent en évidence plusieurs éléments à questionner. En fonction de la spécialité choisie, il existerait une relative autonomie entre les différentes techniques de danse quant aux valeurs symboliques rapportées au masculin/féminin : si les danses classique et jazz ont, chacune à leur manière, tendance à renforcer des normes de genre en ce qu'on pourrait qualifier avec Goffman (1977 : 50) « d'hyper-ritualisation » de la féminité, la danse contemporaine propose des résistances ou des bricolages identitaires, apparemment plus dégagés des injonctions à la conformité.

Un goût pour l'« anthropologiquement étrange »

L'anthropologue à l'épreuve... des pratiques corporelles

En tant qu'anthropologue, je dois préciser que ce qui caractérise mon terrain n'est pas une zone géographique mais une activité sociale : les pratiques corporelles artistiques. Ce terrain d'observation

des corporéités s'est initié avec la danse d'expression africaine en France¹ puis contemporaine comme lieux à la fois d'exposition des corps (voire de sur-exposition) et d'expériences perceptives. Enseignante-chercheure dans une faculté des sciences du sport, les pratiques artistiques constituent encore (toujours) de l'étrangeté dans espace majoritairement « sportivocentré », tout comme l'anthropologie, malgré son intérêt épistémologique et heuristique, reste discrète dans les programmes de formation et de recherches en sciences et techniques des activités physiques et sportives (Lefèvre & Sizorn, 2008) prioritairement attachés à la mesure et l'expérimentation².

Être au cœur des choses

Cette contribution a pour ambition de rendre compte de l'observation in vivo, dans leur cadre naturel (en l'occurrence le cours dont je suis responsable) des différentes « mises en scène » des élèves danseuses quant à leurs manières de reproduire, recomposer, transformer des imaginaires sur le genre. Pour décrire ce quotidien d'un enseignement au CeFEDeM, mon statut d'enseignante m'offre certes une place privilégiée mais relève d'une certaine duplicité : je suis d'abord leur professeure et mon travail d'ethnologue (plus discret) ne s'autonomise pas de mon acte d'enseignement. Cette familiarité, construite pendant plus de dix ans engendre une tension entre « engagement » et « distanciation » et c'est dans cet entre-deux que je tente d'élaborer par réflexivité et « tâtonnements » (Strauss & Corbin, 2004 : 17) une capture des jeux de genre. Depuis trois ans, les différentes séances de formation où j'interviens, ont été considérées comme une « scène ethnographique » permettant de saisir et de comprendre, partiellement, en étant « incomplet et inexact » (Becker, 2002 : 34) des registres genrés différents. Enfin, ma présence dans cet espace de formation est à mettre en lien avec un parcours de vie étroitement relié à la danse en général et la danse contemporaine en

¹ Cf. Lefèvre (1986).

² Si ce double étiquetage d'anthropologue danseuse, fait parfois office de stigmate dans les UFR STAPS, il a, semble-t-il, fait référence pour intervenir dans les formations aux professorats de danse et de musique.

particulier: ex-danseuse, pédagogue, spectatrice régulière, ma fréquentation ancienne de la chose dansée constitue, sans doute, à la fois un obstacle et une aide pour penser les valeurs qui y sont attachées. Il s'agit ici de « traiter la difficulté en elle-même comme une donnée fondamentale, qu'il faut non pas éluder mais exploiter au maximum » (Devereux, 1980 : 17), c'est-à-dire ne pas faire comme si les données observées ne résonnaient pas en moi mais accepter cette résonance comme participant de la structuration de la connaissance.

L'observation comme présence

En ce qui concerne la méthodologie utilisée, l'implication longue sur ce terrain m'a conduite à une posture d'observatrice participante qui s'est structurée autour d'un journal de bord où différents types de notes se sont entremêlées : notes descriptives sur les apparences, les motricités, notes conversationnelles sur des paroles échangées, notes réflexives sur mes questionnements, interprétatives sur les normes, les différences, notes bibliographiques sur des textes à lire ou relire. Pour tenter d'organiser, trier les données recueillies, je me suis donnée des balises de regard avec les items suivants : usages du corps, apparences, interactions, jeux avec les normes. Ces observations ont été complétées par le recueil de données biographiques (38 par écrit) et 7 entretiens semi-directifs³.

Éléments de contextualisation

Le cadrage du métier de professeur de danse

Le Centre de formation des enseignants de la danse et de la musique est une association subventionnée par l'État pour mettre en place une formation de service public⁴: le diplôme d'État de professeur de danse (DE). Ce cadrage du métier de professeur de danse concerne trois styles de danse: le classique, le jazz et le contemporain. Cette formation au DE va engager la danse dans un

³ La consigne initiale était : « J'aimerais que tu me racontes comment on devient danseuse et le passage danseuse/professeur de danse... »

⁴ En France, il existe onze CeFEDeM habilités par le ministère de la Culture en lien avec la loi du 10 juillet 1989 qui stipule que nul ne peut enseigner contre rémunération la danse s'il n'est pas titulaire d'un DE ou d'un CA (Certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse).

processus de transformations⁵ et contribuer à sa légitimation, au même titre que la musique ou le théâtre. Dans « les mondes de l'art » (Becker, 2006), l'ouverture d'espace de formation permet d'accéder au mode de professionnalisation agréé par les institutions (être diplômé pour avoir un métier) mais aussi de contrôler la manière dont le métier est transmis et la licence d'exercer, accordée. En homogénéisant ses formations⁶, la danse, toujours un peu sous-estimée par les institutions de la culture et par l'État dans sa comparaison avec « les arts majeurs », trouve par le biais de la professionnalisation de l'enseignant/danseur, une plus-value de reconnaissance.

Une formation unisexe

Les effectifs du CeFEDeM rouennais, de 1993 à 2010, (Cf. tableau en annexe 2) ont connu des variations tant quantitatives que qualitatives. Soulignant la non-mixité de la formation, les chiffres se stabilisent, sur une décennie, autour d'une moyenne de 22 candidates inscrites par an⁷, avec des équilibres variés entre les styles classique, jazz et contemporain⁸. Depuis 1993, le CeFEDeM de Normandie a reçu 130 étudiantes en classique (dont 1 garçon en 2004), 99 en contemporain et 173 en jazz. Cet état des lieux quantitatif est intéressant en cela qu'il conforte le poids des modèles qui structurent les imaginaires liés aux corps des danseurs-euses : la danse et les institutions qui la transmettent, sont des espaces qui se racontent au féminin, des lieux où se construisent et se perpétuent les archétypes

⁵ Ce processus de développement institutionnel s'est initié au début des années 1980 par la création du Centre national de danse contemporaine formant une partie des danseurs et futurs chorégraphes (contemporains) et par l'implantation en région des Centres chorégraphiques nationaux, CCN.

⁶ Le professorat de danse classique, jazz ou contemporain se fait sur deux ans et est organisé autour de 4 unités de valeur capitalisables : DE1 (UV d'histoire de la danse, UV de formation musicale, UV d'anatomie-physiologie) et DE2 (UV de pédagogie) pour un total de 600 heures de formation.

⁷ Le coût de l'inscription au CeFEDeM de Rouen est de 300 euro, ce qui est très peu cher par rapport aux centres parisiens, ce qui explique la présence de nombreuses étudiantes venant de Paris.

⁸ En 2009, il faut noter qu'aucune étudiante, option danse contemporaine, n'est admise au diplôme d'État.

de la féminité. On pourrait aussi les interpréter comme le baromètre des valeurs sociales, culturelles et esthétiques que notre société privilégie, en d'autres termes de quelles normes esthétiques sont porteuses les formes « dominantes » et transmises par le classique et le jazz (plus de 300 pour 99 en contemporain)? Comment les conventions de genre⁹ (selon des oppositions et des complémentarités symboliques) sont-elles pérennisées ou redistribuées, de manière plus ou moins explicite, par les futures enseignantes?

Du bon ordre des conventions de genre

De fait, en province, l'absence des hommes¹⁰ comme futurs enseignants (du moins dans le CeFEDeM normand), n'obère pas pour autant les imaginaires sociaux où la figure de la danseuse se construit sous le poids du regard de l'autre et dans la référence à un monde où le masculin l'emporte. À Rouen, l'homosocialité de la formation est un constat, un allant de soi pour les acteurs concernés qui ne semble pas faire l'objet de revendication ou d'attente en terme de mixité. Il est vrai que certaines études (Duru-Bellat, 2006) tendent à montrer que la fréquentation de groupes mixtes renforce les stéréotypes de sexe et invite à une ségrégation des pratiques. Principalement constituée par des danseurs, chorégraphes, musiciens mais aussi des professeurs de danse du conservatoire ou des professionnels « intégrés » (Becker, 2006 : 238), l'équipe de formation du CeFEDeM normand est composée de 16 personnes (dix femmes pour six hommes). Ce qui est intéressant à relever ce sont les répartitions sexuées des rôles (les hommes occupant la direction du centre, les responsabilités des cours de musique, d'anatomie-physiologie, de pédagogie technique contemporaine et jazz). Il semble admis et attendu par tous, que les filles soient majoritairement assignées (orientées) à des pratiques correspondant aux normes dominantes de

⁹ Le genre est ici entendu comme la traduction culturelle d'une différence biologique initiale à partir de laquelle s'instaurent des rapports de pouvoir. Ces relations de genre sont le plus souvent défavorables aux femmes et préjudiciables sur les plans économique, social, juridique, sanitaire, culturel...

¹⁰ Cette absence peut s'expliquer, en partie, par leur participation recherchée dans les compagnies comme danseurs et/ou chorégraphes (Bottineau, 2009), tandis que la concurrence pour les femmes y est plus forte.

la féminité¹¹ (esthétique) et que l'espace de la danse soit le contrepoint d'une « masculinité hégémonique » (Liotard & Terret, 2005 : 12).

Mise en tension des registres genrés

Chaque année, l'équilibre délicat entre les styles de danse et les féminités/masculinités qui y répondent, organise des glissements, des redistributions des valeurs attachées aux conventions de genre : en 2010^{12} , la présence massive des étudiantes jazz pouvait laisser supposer une domination d'un certain idéal de la féminité par intériorisation des normes et des codes proposés par ce style particulier. Mais la diversité des parcours¹³, la mixité des styles pendant la formation mettent en tension¹⁴ les différents modèles de féminités convoqués et brouille l'éventuelle cristallisation sur « l'idéal féminin danseuse ».

La fabrication des corporéités féminines

Du danseur au professeur : l'ethnographie pour armer le regard et réfléchir le métier d'enseignant

Mon cours¹⁵ est intitulé « Pédagogie de l'écoute » et s'adresse aux étudiantes de deuxième année : c'est un des rares temps de formation où les étudiantes sont amenées à s'expérimenter « physiquement » ensemble (elles sont généralement séparées par

1

¹¹ Dans les conservatoires, si on se réfère à l'enquête de la DEPS portant sur l'enseignement spécialisé de la danse pour l'année 2006-2007, 92% des inscrits dans les conservatoires à rayonnement régional sont des petites filles pratiquant en majorité la danse classique (53% ont moins de 11 ans).

¹² Pour la promotion 2010, l'effectif est de 15 option jazz, 5 option classique, 7 option contemporain.

¹³ Cf. annexe 2.

¹⁴ Par exemple au cours de la formation, des groupes affinitaires se forment en dehors des appartenances stylistiques; de plus certaines étudiantes s'inscrivent dans deux spécialités, renvoyant ainsi au jeu mouvant des identifications successives.

¹⁵ Dispensé de septembre à juin, le volume de l'enseignement est de 60 heures sur 24 séances. Le cours a lieu le jeudi après midi pendant 2h30 soit dans un studio de danse de l'UFR STAPS ou dans celui d'une salle privée partenaire.

spécialités). L'objectif de cet enseignement¹⁶ est d'amener les étudiantes à construire une posture réflexive et distanciée sur leur pratique professionnelle de professeur de danse. Quel(s) sens donnent-elles aux dispositifs éducatifs proposés, à quelles questions relatives à l'enseignement de la danse sont-elles confrontées, à quelles implications critiques? La rédaction d'un rapport¹⁷ individuel leur permet « dans un mouvement qui va du voir à l'écrire » (Certeau, 1980 : 65) de formaliser les expériences traversées. Les étudiantes étaient dans l'ensemble assez résistantes à ce travail d'écriture, ne saisissant pas d'emblée l'intérêt d'une réflexion « abstraite » sur l'acte pédagogique, puisque la conviction généralement partagée est que le seul pré-requis à l'enseignement de la danse, est de savoir danser ou de posséder une grande maîtrise technique. Comme en témoigne Aline (DE classique, 23 ans) :

Avant toute chose, je pense que l'enseignant doit connaître parfaitement la technique qu'il enseigne.

Depuis trois ans, la proposition de l'ethnographie comme pratique de terrain réflexive, mobilisant des outils méthodologiques particulièrement heuristiques pour l'enseignant, a participé d'une certaine décrispation entre pratique et théorie, le postulat posé étant qu'il s'agit de passer du décrire à l'écrire pour mieux agir avec ses élèves. Nadja (DE classique et contemporain, 30 ans) :

On s'est vite rendu compte que jusqu'à présent (avant l'entrée en formation) tous les cours que nous avions pu dispenser ou suivre,

¹⁶ En début d'année, les étudiantes ont à construire, par deux, une courte séance de 20/30 minutes à partir d'un thème imposé (attaché aux fondamentaux de la danse). La préparation commune et l'intervention pédagogique individuelle, sont suivies d'un moment d'échange verbal sur l'expérience vécue, à la fois comme enseignante et comme élève. La seconde partie de l'année (les cours ont lieu dans une salle de classe) est consacrée à la rédaction d'un rapport d'observation à partir des différents temps d'enseignement proposés dans la formation, c'est-à-dire un « minitravail » d'ethnographie de la classe de danse, consistant à décrire, identifier et interpréter des « scènes pédagogiques ».

¹⁷ Ce rapport est remis aux membres du jury pendant l'examen comme un élément possible d'évaluation continue de la candidate (ce qui fait encore à ce jour, débat).

étaient plus de l'ordre de l'entraînement du danseur que de sa formation

Nous/les autres : la cohabitation de trois cultures corporelles

Si le corps n'est pas donné (Guillaumin, 2004: 118) mais essentiellement fabriqué matériellement et symboliquement corps sexué, dans le CeFEDeM, ce processus se donne à voir en lien avec les techniques de danse proposées à la certification: à l'issu de l'évaluation des unités de formation, on est titulaire d'un diplôme d'État de professeur de danse jazz, classique ou contemporaine. En cela, trois « cultures » cohabitent, diffusant par « récursivité » (Morin, 1990 : 99) corps/culture, un système d'images, de valeurs communes, de « conventions partagées » (Becker, 2006 : 69). Chaque spécialité est associée à des présupposés, des normes, des règles, un sentiment d'appartenance par corporéité interposée : ainsi la danse classique est avant tout, pour Anissa (DE classique, 22 ans) « une technique qui se doit d'être irréprochable afin de pouvoir transmettre au mieux cette noble discipline ». On pourrait écrire, en lien avec notre recueil de données, que dans la logique discursive des étudiantes préparant le DE classique, leur spécialité est majoritairement technico-centrée. Pour les DE jazz, ce qui particularise la pratique, réside principalement dans l'articulation danse/musique. Joséphine (DE Jazz, 24 ans) présente ainsi sa spécialité :

J'aime la danse jazz et son univers musical : elle est organique et met en valeur la fusion entre le mouvement et la musique.

Participant des représentations partagées sur la danse jazz, le jeu avec la musique est omniprésent dans les discours recueillis. Mélanie (DE jazz, 22 ans) :

Le travail de la vélocité du bas des jambes, les marches syncopées, le contretemps, l'after-bit... sont la nourriture incontestée de la danse jazz.

Quand à la danse contemporaine, ce qui la spécifie, pour Mary (DE contemporain, 28 ans) c'est :

S'approprier et réinvestir les mouvements proposés, pas seulement répéter mais habiter les mouvements.

C'est aussi pour Delphine (DE contemporain, 29 ans):

Aborder le domaine si personnel de l'imaginaire... c'est aborder notre représentation du monde qui nous entoure, c'est aborder nos rêves, nos

peurs [...] parce que notre danse à travers nous parle de nous, mais aussi des autres.

Dès lors, les propos des danseuses contemporaines construisent la figure (mythique) d'une danse qui se fabrique individuellement, une danse du sujet et de la réflexivité. Ces imaginaires associés aux spécialités, mettent en œuvre des dispositifs dialectiques de différentiation (nous/les autres) où le corps est enjeu: pour les classiques et les jazz, la danse est référencée par ce qui lui est extérieur (la technique, la musique). Pour les DE danse contemporaine, la danse est moins dehors que dedans, elle renvoie à l'intériorité et à l'expérience de la construction de soi.

Corps et mise en tension extériorité/intériorité

Au-delà de l'explicite, cette tension entre intérieur et extérieur incorporée dans les styles de danse, participe du « sens social dans ce qu'il a de directement prescrit ou indirectement signifié » (Augé, 1994 : 84) et touche à des « matériaux profondément enracinés dans la culture » (Becker, 2006 : 66) comme les normes de genre. En cela danser n'est pas simple production de belles formes : cette action est saturée de valeurs implicites sur les différences entre les sexes et participe à la construction des représentations sociales sur le masculin/féminin. De plus, les prescriptions faites aux femmes comme aux hommes, s'effectuent sous le poids du regard de l'autre, chacun réglant sa conduite en fonction de ces perceptions mutuelles. Il semble alors qu'en adoptant « les normes de la conduite et de l'apparence que le groupe social y associe » (Goffman, 1973 : 76), la fabrication des féminités des étudiantes en danse classique et jazz se réalise, en se soumettant, plus ou moins consciemment, aux injonctions portées par une extériorité¹⁸ dominante. Comme le précise Lucile (DE jazz, 25 ans):

Pour beaucoup d'entre nous, la volonté de correspondre à l'étiquette de la danseuse « longue et fine » l'emporte sur la volonté de pratiquer un art.

¹⁸ Il faut entendre par extériorité un lieu de domination androcentré. Dans les réseaux de significations symboliques attachés au partage des territoires, la sphère publique est le lieu de pouvoir et d'expression de la maîtrise du corps de la femme par l'homme.

En affirmant d'une part, la prééminence des formes d'auto-contraintes disciplinaires et d'autre part l'assujettissement au contrôle par le regard (Kaufmann, 1995 : 176), le corps est posé dans sa réalité matérielle et technique et dans le respect des codes de genre. L'apparence danseuse : un implicite ?

Le souci d'une adéquation avec les normes idéalisées de présentation de soi peut se concrétiser par des interventions directes sur le corps (transformations de parties du corps, chirurgie, entraves corporelles). J'ai recueilli le témoignage d'une étudiante en danse classique, justifiant son absence prolongée par une opération « nécessaire » afin de diminuer sa poitrine considérée, dit-elle, comme « inesthétique » mais surtout trop visible, faisant obstacle à l'image conventionnelle non seulement d'une danseuse mince et longiligne mais aussi d'une danse classique magnifiée presque sacralisée. En rentrant dans la norme par effacement des signes de sa féminité, elle déconstruit l'ambiguïté d'une apparence trop sexuée, d'une « impudeur » qui faisait écran aux valeurs de sublimation et d'ascétisme que, pour elle, la danse exige¹⁹. Pour autant, le conformisme à un modèle corporel en tant que tel, est peu verbalisé et c'est dans le silence des regards échangés, que s'exerce un double contrôle des corps : celui de la pratique et celui des images de référence identitaire. Posé comme une situation de fait, le respect d'une morphologie type est plutôt pensé comme une donnée intériorisée, un critère implicite de regard sur soi et sur les autres. Ainsi Charlotte (DE contemporain, 23 ans) constate:

Dans le milieu de la danse, la tradition veut la finesse, une morphologie longiligne : hors de ces critères, on dira que la personne s'est trompée d'activité.

Mais cette pression normative n'est pas homogène et des nuances sont repérables : entre les trois spécialités classique, jazz et contemporain, les critères attendus sont posés comme différents. Le

_

¹⁹ Il faut souligner que les morphologies des filles engagées dans l'enseignement de la danse classique sont de moins en moins en adéquation avec un modèle androgyne renvoyant au corps adolescent.

propos de Nadja (DE classique et contemporain, 30 ans) est illustratif:

Morphologiquement, je n'avais pas les atouts requis qui auraient facilité mon ascension au plus haut niveau en danse classique mais en contemporain, ce n'était plus aussi important.

La perception à travers le filtre d'une convention esthétique de la « morphologie propre à une danseuse » est donc implicitement hiérarchisée et pensée comme plus opérante pour le style classique que pour les autres danses. On pourrait avancer que la danse classique est dépositaire d'un certain imaginaire sur le corps féminin idéalisé, comme le précise Mélissa (DE classique, 25 ans) : « Mon souci reste sur mon paraître... » Si on peut avancer qu'il existe un silence relatif sur la nécessité d'être conforme à des critères esthétiques, cette obligation de réserve est parfois rompue par des postures judicatives ou des « petites remarques » de formateurs entre eux ou des étudiantes elles-mêmes. Je cite (observation lors du passage de l'examen d'aptitude technique 2002): « On ne peut pas la sélectionner, elle n'a pas la morphologie d'une danseuse », jugement qui fait appel à des schémas implicites, considérés comme non discutables et qui joue également un rôle non négligeable quant à la nécessité de respecter l'ordre de l'apparence (toute rondeur étant stigmatisée).

De la discipline incorporée

Si aujourd'hui ces discriminations explicites sont rares, la soumission aux codes s'exprime parfois de manière beaucoup plus dramatique, par une incorporation (pathologique ?) des prescriptions de genre : chaque année, un cas d'excessive minceur est remarqué chez les étudiantes en formation classique. Ce hors norme pondéral semble répondre aux injonctions à se conformer à l'image idéalisée de la danseuse. Toutes qualifient le style classique « d'exigeant et rigoureux » et, par mimétisme ou contamination, estiment devoir s'appliquer (incarner) ces attributs/qualités aux prix d'un corps discipliné et contrôlé en permanence. Pour les DE classique, le corps est parfois posé comme un adversaire, ou chosifié comme un objet « à modeler par la rigueur et le travail », un espace d'inscription « naturelle de la technique ». Aurélie (DE classique, 21 ans) :

Je suis alors devenue très sévère avec moi-même, toujours faire bien, ne jamais faire de faute ou sinon c'était l'échec.

Marion (DE classique, 13 années de conservatoire, 23 ans) revient sur son parcours et précise sa découverte de la danse :

J'ai vu les danseuses monter sur pointes, pour devenir de plus en plus légères... comme pour fuir le monde.

Et elle précise que c'est par la danse classique, qu'elle s'est construite :

Ce qui me touche dans la danse classique, c'est la perfection du mouvement, l'impression d'apesanteur des corps, si légers, où ne transparaît jamais l'effort... La danse me libérait d'un monde « difficile » sans repère, sans structure.

Comme le note Judith Butler (*op. cit.* : 43) : « Comment doit-on repenser les contraintes liées aux morphologies idéales qui sont posées sur l'Humain pour que la personne qui échoue à s'approcher de la norme ne soit pas condamnée au statut de "morte vivante" ? »

Des motricités naturalisées

Ce contrôle social des corps (voire cette manipulation) est également repérable dans les choses du quotidien : ainsi les usages spécifiques du corps, quant à l'espace, le temps et l'énergie sont des indicateurs d'une dissymétrie filles/garçons qui permet à la fois d'aller vers la différenciation requise, et d'entretenir dans le même temps des croyances tenaces sur une essentialisation des comportements. Par exemple, pour l'examen²⁰ d'entrée au DE, il y a des variations imposées spécifiques, ce qui présuppose des qualités ontologiques différentes autour de l'énergie « naturelle » des garçons, de leur force repérable dans l'exécution des sauts ou des porters²¹. Ainsi, le traitement de la corporéité de la danseuse/enseignante est de manière implicite ou explicite relié à une dissymétrie entre les sexes et au maintien des croyances sur les mouvements typiquement masculins/féminins. Mélissa (DE classique, 25 ans) :

²¹ Ces éléments postulant des pénibilités différenciées, seraient à mettre en lien avec la plainte déposée par les danseuses de l'Opéra pour qui l'âge de la retraite est proposé à 45 ans alors qu'il est à 40 ans pour les danseurs.

 $^{^{20}\,}$ L'EAT, Examen d'aptitude technique est un pré-requis à l'inscription en formation.

Nous avions à proposer un travail de garçon, ce qui m'embêtait car c'est quelque chose que je connais moins [...]. Je n'ai pas de sensation...

On peut noter que le travail de formation, de transmission et d'interprétation renforce les antinomies et inscrit de manière durable, au creux des apparences corporelles, les prescriptions de genre. Les motricités doivent marquer la différence de sexe, grâce/virtuosité, fragilité/force, réactivant « un partage tenace entre la beauté féminine et la force masculine » (Vigarello, 2004). Ici comme ailleurs « nous nous débattons depuis Platon, dans des oppositions premières dont découlent toutes les autres : l'intelligible et le sensible, nécessairement inférieur au premier [...] » (Laplantine, 2005 : 47).

Spectaculariser l'altérité féminine

L'espace de formation à l'enseignement de la danse diffuse donc des images confortant les normes genrées mais l'adéquation en homme masculin et femme féminine n'est pas toujours performée par les acteurs eux-mêmes. Ainsi en danse classique (espace qui semble typique de « l'éternel féminin » (Clairefond-Topcynski, 1990 : 121)²² l'image donnée du danseur, par une sorte de contamination du féminin construit parfois une homogénéisation du genre (Roland, 2005 : 223). Le seul garçon danseur classique que j'ai pu observer en dix années de formation, travaillait les mouvements « masculins » du danseur/porteur, la prouesse et la virtuosité, mais dans ses mises en scène quotidiennes, empruntait au registre du féminin, réactivant de manière consciente ou non, le stéréotype du danseur efféminé ou porteur d'une sensibilité féminine.

• • •

Observation cours Pédagogie de l'écoute, jeudi 15 janvier 2004 salle Cabourg au Théâtre des arts 15h30

Retour sur les mises en situation pédagogiques. Les étudiants sont assis en cercle sur des chaises et des bancs trouvés dans le studio, cahiers sur les genoux. Le seul garçon (option classique) prend la parole. Sur la chaise, sa

²² Et pourtant rappelons que la danse fut d'abord une affaire d'hommes. C'est avec l'avènement du ballet romantique (au XIX^e siècle) que s'opère un renversement des rôles sexuels : il devient inconvenant pour un homme de devenir danseur du fait de la connotation féminine de la danse.

posture est identique à celle de certaines jeunes filles qui l'entourent (jambes croisées, le menton appuyé sur sa main gauche). Son propos est à la fois pertinent, référencé, presque sophistiqué. Il marque son discours par des mouvements de mains, initiés par le poignet, les doigts allongés et relâchés, ce qui donne à cette métacommunication une grâce particulière. Conscient de l'effet produit sur son auditoire, il accentue, sans en être dupe, me semble-t-il, cette mise en scène (façon de rire, de mettre les deux mains sur ses joues pour s'étonner...)

Je cherche mes mots pour tenter de décrire et qualifier ce que je perçois comme un registre du féminin.

• • •

Ce qui ne semble pas être spécifique du style classique puisque, lors d'un entretien, une étudiante affirme (DE jazz, 25 ans) :

En jazz il y a un caractère sensuel, une sur-féminité... d'ailleurs les garçons sont comme des filles... il n'y a pas de masculin.

La danse jazz est également un territoire de marquage de genre où se joue une hyper-ritualisation de la féminité, attendue par les enseignants et les étudiantes comme étant le label spécifique de ce style. Joséphine (DE jazz, 24 ans) précise :

C'est une danse expressive et viscérale... Elle est animale, sensuelle...

Anne (DE jazz, 23 ans):

Pour la définir, je donnerai quelques mots : feeling, swing, sensualité, impulsivité.

On pourra repérer un paradoxe entre d'une part les mots utilisés, le vocabulaire spécifique autour des isolations et de l'ondulation (à mettre en lien avec la recherche d'un certain érotisme), et d'autre part ce que les danseuses donnent à voir. Bien que les zones corporelles mobilisées (bassin, buste) renvoient aux signes de la femme objet de séduction, un certain décalage subsiste entre l'annoncé et le réalisé : la manipulation (consciente ou pas ?) de ces codes du désir, dans le cadre d'un apprentissage formalisé, sérieux, où l'on doit s'exercer à « bien faire », construit des formes parfois « surfaites » qui échappent au registre de la sensualité. De plus pour le regardeur, l'appel à l'érotisme et/ou à la sexualité est aussitôt conjuré par le contrôle, la maîtrise des gestes, une sorte de déni du jeu et du plaisir annoncés. Les propositions s'inscrivent dans la rigueur d'un codage, une terminologie pour être, comme la danse classique, discipline de

référence dans les conservatoires : on fait une barre, une diagonale, une variation, un adage, on développe sa technicité, on hiérarchise les savoirs dansés. Danser jazz doit présenter toutes les garanties d'une gestuelle rationalisée (aseptisée ?) pour devenir objet d'enseignement. En cela les étudiantes de jazz donnent à voir davantage une logique de rigueur et de contrôle que le plaisir et la sensualité revendiqués. Julia (DE jazz, 26 ans) :

Avec les avancés, on va travailler la combinaison d'éléments techniques (la terminologie doit être acquise), la musicalité, les grands sauts..., etc.

Par contre l'apparence, au sens goffmannien du terme, est travaillée dans le sens de l'affichage des stéréotypes de la sensualité et la spectacularisation de l'altérité féminine: par le maquillage plus accentué, une certaine érotisation de la chevelure souvent partie prenante de l'écriture chorégraphique, des vêtements qui jouent sur les couleurs et le montré-caché, etc.

Performativités du genre?

En danse contemporaine, il semble que l'exposition des sexes est différente et participe d'un certain assouplissement des normes de genre. Androgynes, masculinisées, les féminités se font et se défont au gré des interactions et des situations. La plupart des étudiantes en danse contemporaine ont des parcours hétérogènes au cours desquels la danse contemporaine est choisie après une formation classique exigeante. Amélie (DE contemporain, 29 ans) nous confie :

Ce qui m'a séduit en danse contemporaine était la différence de rapport à mes pieds, quitter mes chaussons et sentir le sol sous mes pieds... enfin je pouvais étaler mes orteils et mes métatarses au sol comme de grosses palmes.

Nadja, par exemple, a commencé par le patinage artistique, développant des qualités athlétiques masculinisantes au risque d'être discutée, voire discréditée en tant que femme et danseuse. Pourtant ces différences sont recherchées et valorisées dans les compagnies de danse contemporaine « pour opposer les tonicités contraires, pour provoquer des tensions dramatiques » (Febvre, 1995). Certaines étudiantes posent une distance avec les prescriptions de mises en scène de soi au féminin et voient, dans la pratique de la danse

contemporaine, des alternatives ou des échappées à l'hégémonie des modèles esthétiques dominants. Delphine (DE contemporain, 29 ans) précise :

En danse contemporaine on peut trouver les gens beaux sans qu'ils soient des icônes de la mode.

D'autres cultivent un goût pour une certaine indistinction de genre, l'allure *root*, unisexe, pantalons larges et foulards ethniques.

Jeudi 15 octobre 2009 Salle de danse 1 de UFR Staps. 14h30

Fantine DE 2 contemporain, sur le thème de la respiration propose des situations pédagogiques à l'ensemble de la promotion : elle porte un pantalon ample entre le baggy et le sarouel, un tee-shirt sur-dimensionné et le corps, peu visible, est dévoilé par segments au fur et à mesure de ses consignes (le tee-shirt est noué, le pantalon transformé en bermuda).

• • •

Ces rites de présentation de soi sont à mettre en proximité avec le « look danseur(se) » professionnel, repérable par des vêtements usagés, troués ou déchirés, témoignant d'un entraînement régulier et de la construction « authentique » d'une excellence corporelle. Dans le style contemporain, à l'inverse du classique, on recherche via l'atelier, l'expression de la singularité de chacun. La danse est pensée comme le lieu de tous les corps, dans toutes leurs disparités. Mary (DE contemporain, 28 ans) :

J'ai choisi cette esthétique contemporaine car je veux apporter à mes futurs élèves la liberté d'être le plus proche possible de leur personnalité.

Fantine (DE contemporain, 24 ans):

J'ai trouvé, avec l'atelier en danse contemporaine, un moment privilégié pour développer un vocabulaire dansé propre à chacun.

Ou encore Mélanie (DE contemporain, 30 ans):

Ma démarche en danse contemporaine... J'espère apporter un moyen de développement des individus par et pour eux-mêmes... Leurs personnalités propres.

Ce centrage sur le sujet et l'intériorité permet sans doute de s'émanciper du poids du regard de l'autre, de construire un « corps-sujet » (Laplantine, 2005 : 41) plus autonome, capable de critique et de distance à soi. Cette posture réflexive est peut-être à mettre en lien avec une certaine maturité de ce public, en moyenne plus âgé que les autres et dont les trajectoires sont plus complexes²³. Linda (DE option contemporain, 31 ans) nous confie :

C'est ainsi à l'âge de 20 ans que j'ai fait mes premiers pliés et dégagés.

À partir de notre corpus de données, il est possible de construire une proposition de typification des féminités exposées; elles se déclinent en deux images (qui ne sont pas à référencer strictement avec les spécialités): celle de femmes féminines (majoritairement présente dans le style jazz et classique), celle de féminités/masculinités « performatives » en perpétuelle fabrication et réajustement (majoritairement présente dans le style contemporain). Cette typification comme outil pour penser une complexité, doit être posée avec précaution car le terme de femme « ne dénote pas une seule et même identité et même au pluriel ce nom déploie "une multitude de significations" tant il est vrai qu'"être" une femme ne définit certainement pas tout un être » (Butler, op. cit. : 62).

D'une « double féminisation » esthétique et professionnelle (imposée de l'extérieur) à des registres genrés revisités

Se présenter comme danseuse

Si le corps est fabrication, il est aussi relation (Breton, 2006 : 20) et là encore les expériences relationnelles différenciées auront des répercussions sur la construction de chacun. L'ensemble des représentations symboliques et matérielles associées aux hommes et aux femmes dans une société pour les distinguer est une façon de signifier des rapports de pouvoir. En cela, comme le montrera entre autre, Michel Foucault (*op. cit.*), le corps est le lieu par excellence de la socialisation et de l'intériorisation des modèles. Les femmes sont subordonnées à une fabrication corporelle qui leur apprend

²³ L'âge moyen des étudiantes est entre 21 et 26 ans ; quelques-unes sont plus âgées (30 ans et plus) du fait des parcours de formation diversifiés ou de rencontre avec la danse plus tardive (DU Art thérapie, DEUG Arts du spectacle option théâtre à la Sorbonne, danseuse en compagnie, etc.)

« l'acceptation et la soumission à l'état des choses » (Duby & Perrot, 1991) en particulier la réserve, le contrôle des gestes, se construire comme objet de séduction pour l'Autre. La danse participe de ce paradigme binaire instituant non seulement une naturalisation de la différence masculin/féminin mais aussi une hiérarchisation, une « valeur différentielle des sexes » (Héritier, 1996 : 24). Pour autant, les relations inégalitaires entre hommes et femmes - la domination masculine, la subordination féminine – ne sont ni prédéterminées ni immuables. Elles résultent « des arrangements de sexe » (Goffman, 2002 : 55) dans une société donnée. En observant des étudiantes dans les trois disciplines, nous avons repéré le jeu implicite des regards sur le corps de l'autre, regards attachés aux normes de genre mais aussi aux conventions partagées d'un monde de l'art. Cette posture vise alors à évaluer le respect (ou non) de la norme technique (Lefèvre, 1998) permettant d'atteindre l'excellence comme un des éléments constitutif de l'art (Heinich, 2005). Ainsi lors des premières mises en situation pédagogiques, le retour des étudiantes porte souvent sur la réalisation technique des propositions, plus sur la danseuse que sur l'enseignante:

Pour le piqué arabesque, tu aurais dû préciser de piquer loin devant soi. On ne voit pas le lié dans ton corps. Quand tu montres le dos plat, tu descends trop bas. Fais attention à tes genoux dans le grand plié à la seconde

On range alors la personne dans un espace de compétences permettant de la reconnaître danseuse (ou non) par le biais d'un jeu de langage réservé aux initiés et cela malgré le caractère très relatif de ces appréciations. Il semblerait que les futurs enseignants en danse formés dans les CeFEDeM, renouent avec une orthodoxie de la présentation de soi danseur (corps jeunes, techniquement performants) et reproduisent par les dispositifs d'enseignement mis en place (priorité donnée à la barre, aux exercices de reproduction formelle, à la discipline), l'idée d'une transmission d'abord technique avant d'être créative (les propositions de travail en atelier sont encore rares en classique et en jazz).

L'autre comme révélateur

Enfin, dans la construction du quotidien de l'espace de formation, les interactions ne sont pas strictement homosexuées : les formateurs, directeurs, accompagnateurs sont autant de « références » importantes pour se construire au féminin et leurs regards évaluateurs leur confèrent une autorité que certaines étudiantes semblent rechercher. Cette soumission à la critique silencieuse de l'expert conforte les représentations de la jeune fille, sorte de belle au bois dormant qui ne s'accomplit que dans et par le regard de l'autre. Marion (DE classique, 23 ans) :

J'ai cherché dans mes professeurs des figures que j'idéalisais. Ceci explique sans doute mes difficultés à me retrouver dans le statut de professeur.

Lucie (DE classique, 26 ans):

J'ai une grande admiration pour mes professeurs... Je pense les avoir un peu idéalisés d'où cette impression que le professeur a réponse à toutes les questions, sait et peut tout faire.

Y compris l'accomplir comme danseuse. On assiste là à une sorte de retour de l'éternel féminin (passif) et du professeur (qu'il soit homme ou femme, actif) pensé comme pygmalion qui va révéler la danseuse à elle-même. Nadja (DE classique et contemporain, 30 ans) :

La rencontre avec ce professeur a été déterminante pour ma carrière d'artiste chorégraphique.

Anne (DE jazz, 22 ans):

Très jeune je fus captivée par ce que représente le professeur aux yeux de toutes les petites danseuses... J'avais un regard d'admiration.

Pour compléter ces exercices d'admiration, le studio de danse et ses miroirs (objet ou regards des autres) sont particulièrement opérants. Pour illustration, on pourrait prendre l'utilisation faite par les unes et les autres du miroir : si en classique comme en jazz, son usage est ritualisé, le contemporain y résiste. Amélie (DE contemporain, 29 ans) :

Je préfère éviter le miroir et utiliser d'autres outils pour mémoriser, comme le soutien par la voix, la répétition, etc. Je trouve le miroir gênant au niveau du regard.

En danse contemporaine, en lien avec le postulat de la construction nécessaire d'une image de soi par les sensations,

beaucoup de séances commencent au sol. Comme le note Fantine (DE contemporain, 24 ans) :

Il y a un espace propre au contemporain, ouvert à 360°, il n'y a pas de face, le dos est aussi important et puis le plaisir de travailler au sol, l'utiliser comme un partenaire et non comme une surface d'appui pour s'élever au maximum.

La nostalgie de l'enfance

Devenir professeure de danse c'est aussi accepter de se conformer aux fonctions affectées au féminin, en particulier l'éducation et le soin apportés aux enfants, le *care*. Ces prérogatives liées à la répartition sexuée des rôles vont donc faire de la formation au professorat de danse un espace privilégié de la fabrication du féminin dans le respect de la construction sociale des différences de genre et des inégalités naturalisées. Si on interroge les étudiantes sur leur motivation à enseigner, presque toutes répondent « aimer les enfants ». Marion (DE classique, 23 ans) :

J'adore les enfants, leur sincérité et leur spontanéité ; ils sont la vérité et par conséquent notre miroir.

Certaines ajoutent:

C'est naturel de vouloir enseigner. La danse et les enfants représentent ma vie. Lorsque je vois tous ces enfants danser, s'appliquer, pendant le cours ou sur scène, cela me remplit de joie. Il n'y a rien de plus beau qu'un enfant qui danse.

Ce goût de l'enfance est à relier à des représentations partagées sur ce que sont les enfants et les imaginaires qui y sont reliés. Tout d'abord l'enfant serait attaché en priorité aux sphères d'influence des femmes, d'où l'affirmation répétée des étudiantes « d'une passion pour les enfants » comme argument non discutable du choix du métier d'enseignante (et peut-être un désir implicite de se projeter dans une maternité future). D'autre part, le recours à l'enfance évoque l'idée mythique d'un corps vierge de toute danse, symbole d'innocence, de liberté, la future enseignante jouant un rôle fondamental dans l'acquisition de compétences culturelles. Joséphine (DE jazz, 24 ans) écrit :

Quoi de plus magique qu'un enfant vierge de toute influence prêt à recevoir et à entendre les références qu'on lui propose.

Le fantasme de pygmalion est encore opérant, l'enfant étant révélé à lui-même par son professeur. Or il a été démontré (Hirschfeld, 2003) que l'action des adultes est largement surévaluée et que non seulement les enfants sont très actifs dans les processus de fabrication culturelle mais qu'on sous-estime l'étendue et la force de la culture enfantine. Les étudiantes du CeFEDeM en mythifiant l'image de l'enfance, s'inscrivent dans la nostalgie d'un passé enfantin où tout est innocence et insouciance. Peut-être pourrait-on s'interroger sur le modèle d'une corporéité de l'enfance chez certaines qui ne se reconnaissent pas dans une identité sexuelle de femme ? Pour autant ces comportements ne sont pas strictement négation du genre mais « une façon performative de faire proliférer les configurations du genre en dehors des cadres restrictifs de la domination masculine et de l'hétérosexualité obligatoire » (Butler, op. cit. : 266).

Hétérogénéité des corporéités et des représentations du genre

Danseuses et enseignantes, les étudiantes du CeFEDeM diffusent des messages sur des féminités reposant essentiellement sur trois images, celle d'un corps contrôlé, techniquement maîtrisé, celle d'un corps regardé et catégorisé et enfin celle d'un corps distancié (caché) où se joue une certaine duplicité. Si la dissymétrie des effectifs entre le contemporain, sous-représenté, et les autres styles est à réfléchir quant à la construction d'une norme dominante régissant les féminités, il faut aussi en relativiser l'action : quantitativement discrète dans les formations à l'enseignement, la danse contemporaine est aujourd'hui la danse de création légitimée par les programmateurs des arts du vivant (ce qui peut expliquer en partie, les trajectoires de danseuses et leur engagement tardif dans la formation d'enseignantes). Subventionnée, diffusée, labellisée, la production chorégraphique contemporaine occupe une place incontournable dans la construction d'une culture de métier de professeur de danse, quelle que soit la spécialité choisie. Notons que dans le cadre de leur formation, des enseignements réguliers avec des chorégraphes « connus », donnent l'opportunité aux étudiantes de découvrir par corps d'autres spécialités, d'autres approches artistiques. Enfin, la présence

conjointe des trois styles de danse donne aux acteurs, au cours des deux années de formation, l'opportunité de faire évoluer leurs représentations respectives sur la danse de l'autre : au lieu de l'inventer dans une altérité radicale (voire caricaturale), on la découvre comme élément fondamental pour se comprendre soi-même.

Pour résumer, il semble que dans les formations au professorat de danse, les injonctions normatives des codes genrés ne disparaissent pas mais sont individuellement revisitées par mise à distance critique : les danseuses enseignantes d'aujourd'hui, tout en restant soumises aux prescriptions collectives, construisent une hétérogénéité des valeurs attachées aux représentations de la féminité en danse. Si les danses (jazz, classique, contemporain) sont des d'expérimentation des corporéités, elles engagent aussi des jeux de genre dont les déclinaisons créent de l'ambiguïté, de l'inachevé, de l'opaque, ce qu'on pourrait nommer avec Judith Butler, du « trouble dans le genre ».

En conclusion, dans la formation proposée par le CeFEDeM normand, les hommes restant absents, on apprend à enseigner la danse entre soi. Territoire de normalisation/homogénéisation des corps, on y décline des processus d'apprentissage du genre et de construction des identités, où les conventions attachées au masculin/féminin sont souvent réaffirmées. Globalement si les mises en scène des enseignantes/danseuses classique et jazz semblent pérenniser les registres genrés traditionnels, la danse contemporaine offre des lieux possibles d'échappée, de performativité de présentation et de fabrication de soi, cette autonomie impliquant une mise en tension intériorité/extériorité. Entre les trois styles, se donne à voir un continuum entre des femmes féminines et des féminités/masculinités performatives mises en scène par des acteurs plus âgés et plus réflexifs. Pour autant, si les formations au professorat de danse offrent la possibilité de déployer d'autres configurations du genre, elles n'en demeurent pas moins un révélateur des mécanismes de formatage des imaginaires et de construction de « la valeur différentielle des sexes ». Que l'on soit homme ou femme, ne sommes-nous pas enfermés dans « la cage mentale des stéréotypes de genre ? » (Détrez, 2004).

En désignant des faits discrets, invisibles ou insidieux, j'ai tenté de montrer en quelques pages, ce qui résiste à l'égalité dès lors que les corps sont engagés. Comment faire prendre conscience à chacun du poids des rôles, des mentalités, des représentations? Certes aujourd'hui les normes qui pèsent sur les uns et les autres s'imposent moins avec l'évidence du naturel mais elles perdurent et dans les faits et dans les imaginaires. L'ambition de cette ethnographie d'un CeFEDeM n'était pas d'apporter des réponses à la problématique de la formation unisexe des professeurs de danse en province mais de questionner cette réalité complexe, de prendre acte des permanences et des jeux toujours possibles que font les acteurs avec les normes et les conventions. Posant l'expérience vécue comme « un problème » pour chacun, François Dubet (1994: 17) écrit: «Les acteurs ménagent sans cesse un quant-à-soi et une distance critique : les élèves, les militants ou certains jeunes des banlieues ne se bornent jamais à témoigner de leur vie ; ils expliquent, s'expliquent, se justifient, racontent comment ils construisent leurs pratiques et leur expérience dans un monde déjà là. »

En recueillant les paroles des étudiantes en formation, j'ai tenté de saisir le sens que les acteurs eux-mêmes donnaient à cette expérience complexe et ambivalente de la présentation/fabrication de soi par corps, donnant à entendre, par résonance, la polyphonie des variations sur le genre.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

AUGÉ M., 1994. *Pour une anthropologie des mondes contemporains*. Paris, Aubier.

BALANDIER G., 1983. « Préface », in FERRAROTTI F., Histoire et histoires de vie. La méthode biographique dans les sciences sociales. Paris, Méridiens.

BECKER H. S., 2002 [1998]. Les ficelles du métier. Comment conduire sa recherche en sciences sociales. Paris, La Découverte.

BECKER H. S., 2006 [1982]. Les mondes de l'art. Paris, Flammarion.

BIRDWHISTELL R. L., 1981. « Un exercice de kinésique et de linguistique : la scène de la cigarette », *in* WINKIN Y. (ed.), *La nouvelle communication*. Paris, Seuil : 160-190.

BOTTINEAU A., 2009. Les paradoxes du métier de chorégraphe en danse contemporaine. Ethnographie de l'espace normand. Université de Rouen. Thèse de doctorat STAPS.

BOURDIEU P., 1980. Le sens pratique. Paris, Minuit.

BRETON S., 2006. Qu'est-ce qu'un corps? Paris, Flammarion.

BUTLER J., 2005 [1990]. *Trouble dans le genre*. Paris, La Découverte.

CERTEAU M. de, 1980. L'invention du quotidien, Tome 1 : arts de faire. Paris, UGE.

CLAIREFOND-TOPCYNSKI S., 1990. *Transformation de la masculinité : l'exemple de la danse*. Université de Paris V. Thèse de doctorat en psychologie.

DÉTREZ C., 2004. « Une représentation différentielle du corps de l'homme et de la femme », *Problèmes politiques et sociaux*, « Corps et société », 907 : 66.

DEVEREUX G., 1980. De l'angoisse à la méthode. Paris, Aubier.

DUBET F., 1994. Sociologie de l'expérience. Paris, Seuil.

DUBY G., PERROT M., 1991. *Histoire des femmes : le XIX*^e *siècle*. Paris, Plon.

DURU-BELLAT M., 2006. « Les ambivalences de la mixité scolaire », *Administration et éducation*, 2 « *L'école au féminin* ».

FEBVRE M., 1995. Danse contemporaine et théâtralité. Paris, Chiron.

FOUCAULT M., 1975. Surveiller et punir. Naissance de la prison. Paris, Gallimard.

GOFFMAN E., 1973. La mise en scène de la vie quotidienne. Paris, Minuit.

GOFFMAN E., 1977. « La ritualisation de la féminité », Actes de la recherche en Sciences Sociales, vol. 14 : 34-50.

GOFFMAN E., 2002 [1977]. L'arrangement des sexes. Paris, La Dispute.

GUILLAUMIN C., 2004 [1992]. *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*. Paris, Côté-femmes.

HEINICH N., 2005. L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique. Paris, Gallimard.

HÉRITIER F., 1996. *Masculin/féminin. La pensée de la différence*. Paris, Odile Jacob.

HIRSCHFELD L. A., 2003. « Pourquoi les anthropologues n'aiment-ils pas les enfants? », *Terrain*, 40 (mars), « *Enfant et Apprentissage* » : 21-48.

KAUFMANN J.-C., 1995. Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus. Paris, Nathan.

LAPLANTINE F., 1999. Clefs pour l'anthropologie. Paris, Seghers.

LAPLANTINE F., 2005. Le social et le sensible. Introduction à une anthropologie modale. Paris, Téraèdre.

LEFÈVRE B., 1986. *Les danses noires de l'Occident*. Thèse sous la direction de Jean Duvignaud. Paris, université de Jussieu.

LEFÈVRE B., 1998. « Art et technique, art et enseignement? », in CIRO GIORDANO BRUNI (dir.), L'enseignement de la danse et après! Paris, Germs.

LEFÈVRE B., SIZORN M., (à paraître). « Ethnographie d'un enseignement de l'ethnologie en STAPS : enjeux et questionnements », in Actes du colloque Ethnologie et Sciences du Sport, Université Paris X Nanterre, mai 2008.

LIOTARD P., TERRET T., 2005. Sport et genre, vol 2 : Excellence féminine et masculinité hégémonique. Paris, L'Harmattan.

MORIN E., 1990. Introduction à la pensée complexe. Paris, ESF.

ROLAND P., 2005. Danse et imaginaire. Étude socio-anthropologique de l'univers chorégraphique contemporain. Paris, EME Proximités.

STRAUSS A., CORBIN J., 2004 [1998]. Les fondements de la recherche qualitative : techniques et procédures de développement de la théorie enracinée. Fribourg, Academic Press Fribourg/Saint Paul.

VIGARELLO G., 2004. Histoire de la beauté. Le corps et l'art d'embellir de la renaissance à nos jours. Paris, Seuil.

* *

ANNEXE 1 Profil des étudiantes 2009-2010 à partir des CV déposés lors des inscriptions

Initiales et spécialités	Age	Résidence d'origine	Nat. Prof. Parents		Niveau études	Age début danse
RD Contemporain	24	Rouen	F	-Artisan -SP	Niveau Bac ?	5 ans
MC Contemporain	22	Rouen	F	-dentiste -assistant dentaire	Bac S + 1	7 ans
LP Contemporain	25	Caen F - agent municipal - Aide médico-psychologique		Bac L	?	
LM Contemporain	24	Rouen	F	?	Bac ?	?
FL Contemporain	24	Paris	F	-cadre -commerciale	Bac L	10 ans
DL Contemporain	23	Paris	F	- chef de projet - restauratrice verre céramique	Bac F11	6 ans
DA Contemporain	26	St Nazaire	F	- décédé - OEA	Niveau Bac L Brevet des collèges	5 ans
VL Classique	32	Rouen	Belge	-retraité -infirmière	Bac + 3 Diplômée Issistante sociale	?
KJ Classique	22	Rouen	F	- contremaître - SP	Bac L	5ans
RM Classique	22	Rouen	F	-électromécan -coiffeuse	Bac TMD	?
DA Classique	22	Aurillac	F -techn sup Niveau -agent AFIS Bac L			6ans
HM Classique	22	Guadeloupe	F	-architecte -SP	Bac S + deug art du spectacle	5ans

Initiales et spécialités	Age	Résidence d'origine			Niveau études	Age début
						danse
FL Jazz	27	Rouen	Rouen F -retraité -retraitée		Bac+	?
					1ere	
					année	
					deug	
					psycho	
AR Jazz	22	Aurillac	F	-électromécan -secrétaire	Bac L	?
BH Jazz	24	Dieppe	F	-commerçant	Bac	10
				-serveuse	Pro	
BE Jazz	25	Lyon	Lyon F - Retraité Bac		Bac L	?
				-aide		
				soignante		
DL Jazz	28	Rouen	F	?	Bac ?	?
					+ 1	
DY	26	Rouen	F	- ?	Bac L	11
Jazz				- infirmière		
DA Jazz	25	Le Havre	F	-monteur	Bac L	?
				chauffage		
				-SP		
FH Jazz	26	Paris	F	-conseiller	Bac L	5ans
				AGF		
				-secrétaire		
101	20	27	-	médi	D 1	9
LS Jazz	28	Nancy			Bac L	?
ICI	22	D 10 4	F	-retraitée	D FC	9
LC Jazz	22	Belfort	F	-Peintre	Bac ES	?
				industriel		
				-Hôtesse de		
OM Jazz	24	Paris	F	caisse -Formateur en	Dog	7ans
OM Jazz	24	rans	F		Bac STT	/ans
				organisation - SP		
SL Jazz	25	Rouen	F	- sP -pharmacien	Compta Bac L	?
SL Jazz	23	Kouen	Г	-pnarmacien -biologiste	Dac L	
LA Jazz	36	Le Havre	Br	-retraité	Terminale	11ans
LA Jazz	30	Le Havie	Di	-consultante	Terminale	114118
BE Jazz	22	Boulogne	F	-gestionnaire	Bac	5ans
DE JAZZ	~~	Doulogue	1	-secrétaire	STG?	Jans
FM Jazz	22.	Calais	F	-transporteur	Bac ES	9
1 IVI JULL	1	Carais	1	routier	מבואם	•
				-animatrice		
L	1	1	1	ammatrice	l	

ANNEXE 2

CEFEDEM de Normandie 65, rue Orbe 76000 ROUEN

Résultats des UV de Pédagogie de 1993 à 2009 (candidats libres inclus)

	Pédagogie classique			Pédagogie contemporaine				Pédagogie Jazz				
	Ins.	Abs.	Adm.	Ref.	Ins.	Abs.	Adm.	Ref.	Ins.	Abs.	Adm.	Ref.
1993	6		5	1	5		3	2	5		2	3
1994	8		3	5	13	1	3	9	13		7	6
1995	12	2	6	4	4		1	3	14	1	7	6
1996	5		2	3	3		1	2	14		3	11
1997	8		7	1					12	1	5	6
1998	13	1	6	6	3		1	2	9		5	4
1999	4		3	1	4		2	2	8	1	1	6
2000	8		4	4					11		6	5
2001	8		4	4					8	1	3	4
2002	8		6	2	5		3	2	4		2	2
2003	8		3	5	8	1	5	2	4	1	1	2
2004	9		4	5	5		4	1	11		4	7
2005	10		8	2	9		3	6	11		4	7
2006	3		2	1	12	1	9	2	15		11	4
2007	7	1	4	2	8		5	3	3		1	2
2008	4		3	1	6		4	2	8		4	4
2009	4		2	2	7		1	6	8		4	4
тот	125	4	72	49	92	3	45	44	158	5	70	83
AL												

Abrévations : Ins. = Inscrits Abs. = Absents Adm. = Admis Ref. = Refusés

Sommaire

Comment les espaces de formation pour les professeurs de danse produisent-ils et pérennisent-ils les dispositifs normatifs de fabrication du féminin ? Quelles sont les possibilités pour les aspirantes au professorat de danse, de négocier, transformer, voire d'élaborer des « performativités » du genre renouvelées (Butler, 2005) ?

À partir d'une posture anthropologique, nous montrerons que les pratiques dansées sont des lieux privilégiés de fabrication du genre en cela que les corporéités y sont engagées et expérimentées. En fonction de la spécialité choisie par les étudiantes (classique, jazz ou contemporain) il existe une relative autonomie entre les différentes techniques de danse quant aux valeurs symboliques exposées du masculin/féminin: si les pratiques de la danse classique et de la danse jazz ont, chacune à leur manière, tendance à conforter les normes de genre en ce qu'on pourrait qualifier avec Goffman (2002) « d'hyper-ritualisation » de la féminité, celles de la danse contemporaine proposent des résistances ou des bricolages identitaires plus distanciés avec les modes d'être danseuse.

Mots-clefs : anthropologie, corporéités, pratiques de la danse, fabrication du genre.

Summary

Variations on Gender in a Training Course for Dance Teachers

How does the training of dance teachers produce and perpetuate the normative mechanisms that manufacture the feminine? What are the possibilities for aspiring dance teachers to negotiate, transform and even elaborate new «performativities» of gender (Butler, 2005)? From an anthropological perspective, we show that dance practices are privileged spaces for the production of gender, in that physical existence is engaged and fully experienced there. Depending on the type of dance chosen by the student (classical, jazz or contemporary), a relative autonomy between the various dance techniques exists regarding the symbolic values exposed to masculinity/femininity. Classical dance and jazz dance each has, in its own way, a tendency to reinforce gender norms through what Goffman (2002) termed the «hyper-ritualization» of femininity. Contemporary dance, on the other hand, generates forms of resistance or presents very personal creations of identity that reflect greater distance from the modes of being a dancer.

Key-words: anthropology, corporeities, dance practices, producing gender.

* * *