

## De la performativité en milieu théâtral : la prise de conscience du corps genré et son impact sur la formation des comédiens

### Performativity in an Theatrical Setting. The Impact of Embodied Gender Awareness on Actor Training

### De la actuación en el medio teatral. La toma de conciencia del cuerpo y su impacto en la formación de los comediantes

Anna Lund, Jonathan Roberge and Jean-François Morissette

Number 51, Fall 2011

Théâtralité et société : positions de la sociologie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1014997ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1014997ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Athéna éditions

ISSN

0831-1048 (print)

1923-5771 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lund, A., Roberge, J. & Morissette, J.-F. (2011). De la performativité en milieu théâtral : la prise de conscience du corps genré et son impact sur la formation des comédiens. *Cahiers de recherche sociologique*, (51), 47-73.  
<https://doi.org/10.7202/1014997ar>

Article abstract

This article uses Judith Butler's understanding of gender in order to analyze how an embodied feeling of the instability of gender norms can reveal social regulations of gender acts and thus create and achieve new ways of reading the world and our place within it. Butler's view of change consists more of abstract potentialities than concrete programs or examples. In this article an example is given of a case when this abstract potentiality turns into concrete possibilities. Out of a Swedish system of actor training where heterocentrism and inequality were common practices, educational institutions have emerged where recognition for others has been extended, with increased possibilities for women and for queer stories. The findings show that social criticism concerning the limits and possibilities of gender as culturally and discursively produced was actively connected, through embodied gender awareness, to the normative ideals of compulsory heterosexuality as well as the privileging of the masculine. Using ethnography and acknowledging the performative body as a vessel of meaning, the relation between the body and redefinition of gendered norms can begin to be unraveled.

# **De la performativité en milieu théâtral : la prise de conscience du corps genré et son impact sur la formation des comédiens**

ANNA LUND

Cet article explore les possibilités offertes par la théorie de la performance développée par Judith Butler et montre comment les potentialités de changements, que cette théorie présente de manière abstraite, peuvent prendre corps concrètement. Pour ce faire, nous prenons en considération le rôle du corps dans ce qui est à la fois son contexte social et politique. Plus précisément, nous y traitons de la manière dont le corps contribue à une prise de conscience genrée au sein d'un milieu théâtral. À partir d'un système de formation théâtrale où l'hétérocentrisme et l'inégalité des sexes étaient des pratiques courantes, des institutions d'enseignement offrant des possibilités accrues pour l'expression des femmes et de récits homosexuels (« queer stories ») ont émergé. Ce qui était culturellement inintelligible est alors passé du côté de l'intelligible. Nous analysons ici comment et pourquoi une approche éducative sensibilisée à la question des genres s'est développée à l'intérieur du système d'enseignement – suédois, en l'occurrence – devant former la prochaine génération de comédiens. La critique sociale concernant les limites et les possibilités du genre, pris en tant que réalité culturellement et discursivement produite, s'est concentrée principalement sur les idéaux normatifs de l'hétérosexualité et sur les privilèges de la masculinité. L'insta-

bilité des conduites genrées apparaît clairement dans des situations d'apprentissage où le genre est présenté comme un ensemble de conduites répétées dépourvues d'un modèle originaire (*i.e.* une copie sans original), et en cela le genre relève d'un « idéal fictif qui régule la production de sujets et d'identités sexués<sup>1</sup> ». Nous entendons ici décrire ce processus de prise de conscience à travers l'exercice d'une « confusion subversive » et montrer les effets obtenus sur la formation des jeunes comédiens suédois. Il n'y a pas de recette facile pour ce genre de travail de dénaturalisation et de déstabilisation, sinon que de montrer la performativité du corps genré<sup>2</sup>.

Le cas empirique suédois que nous avons retenu montre toute la difficulté de la subversion des genres et comment elle n'est pas toujours récupérable, et ce, même à l'intérieur d'une sous-culture relativement critique<sup>3</sup>. En nous appuyant sur des observations ethnographiques et en prenant acte de la performativité du corps genré, nous avons soumis à l'étude un programme artistique et pédagogique intitulé *Staging gender* mis en place entre 2007 et 2009 et financé par le programme suédois pour l'éducation supérieure en art dramatique. Les grands objectifs de ce programme touchaient à la promotion de choix créatifs proactifs et réfléchis, à la fois chez les étudiants et chez les professeurs. Les résultats du projet sont quant à eux analysés en fonction de la réception des participants de *Staging gender* par rapport à un contexte social et politique s'efforçant d'atteindre une égalité entre les genres.

## **Comprendre le genre à travers une perspective de performativité**

Cet article, qui se base sur la théorie des genres de Butler, analyse comment la perception d'une instabilité des normes genrées est en mesure de percer à jour la régulation sociale des conduites genrées et de donner ainsi accès à de nouvelles manières de lire (ou d'interpréter) le monde qui nous entoure. Une des premières choses qui intéressent les parents d'un nouveau-né est de savoir et de dire s'il s'agit d'un garçon ou d'une fille – ce qui est un acte symbolique venant pour ainsi dire « citer » la norme ou le script de la féminité ou de la masculinité pour qualifier la viabilité du sujet<sup>4</sup>. La répétition mondaine et routinière de la performance genrée crée et encode l'homme et la femme comme deux entités reconnaissables. Or, même si le genre est constitué par l'entremise d'une répétition d'actions, il n'est pas ressenti de la sorte. L'auditoire et les acteurs (« performers ») s'investissent et agissent dans la

1. Gill Jagger, *Judith Butler: Sexual Politics, Social Change and the Power of the Performative*, New York, Routledge, 2008, p. 29.

2. Judith Butler, *Gender Trouble: Tenth Anniversary Edition*, Londres, Routledge, 1999, p. 177.

3. Peter Osborne, Lynne Segal, « Gender as Performance: An Interview with Judith Butler », *Radical Philosophy*, n° 67, 1994, p. 38.

4. Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of «Sex»*, New York, Routledge, 1993, p. 232.

performance en fonction de ce que Butler nomme un « mode de croyance<sup>5</sup> ». Ce dont il est question, autrement dit, c'est d'une performance qui peut être difficile à reconnaître pour ce qu'elle est puisque « ce que nous sommes est une fonction de catégories discursives disponibles à la reconnaissance<sup>6</sup> ».

Comprendre le genre au travers de sa performativité ne revient pas au même que de construire un modèle purement théorique d'analyse des interactions sociales qui recourt abondamment aux métaphores théâtrales. Ces modèles peuvent très souvent porter une compréhension de la subjectivité voulant qu'il y ait une véritable identité derrière le masque et donc qu'il serait possible de séparer l'acteur de son acte. La performativité insiste sur l'idée qu'« il n'y a aucun agent derrière l'acte » (« there is no doer behind the deed »), ce qui revient à dire que nous sommes tous pris dans des relations intersubjectives, vivant nos vies par l'entremise de significations établies bien avant notre entrée au monde. Les actes genrés ne sont ni volitif ni arbitraire<sup>7</sup>. Le genre, selon la perspective de la performativité, consiste donc en des répétitions et des citations de sens ou de normes socialement établies qui régulent les identités et les corps<sup>8</sup>. Ce que nous sommes sur le plan identitaire est relié à des « exclusions constitutives » de même qu'à des « détachements passionnés », dirons-nous en faisant référence au vocabulaire de la psychanalyse<sup>9</sup>. Le genre, dirons-nous cette fois en utilisant les mots de Butler, doit être retracé pour ce qu'il est, c'est-à-dire un « jeu entre psyché et apparence<sup>10</sup> ». Le soi profond et le soi qui se donne à voir ne sont pas des entités séparables ; ce que chacun sait, comment il agit et ce qu'il croit est déterminé par les discours dominants.

## Le corps comme performativité et signification

L'intégration de la question du corps dans l'analyse de la prise de conscience du genre est importante dans la mesure où les effets de genre se font « à travers leur naturalisation dans le contexte d'un corps<sup>11</sup> ». Les mouvements corporels, les vêtements, les coupes de cheveux, le choix des mots tout comme les attentes envers un auditoire, aussi bien fictif que réel, sont construits

5. Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans Sue Ellen Case (dir.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990, p. 271.
6. Kate More, « Never Mind the Bollocks: 2. Judith Butler on Transsexuality. An Interview with Kate More », dans Kate More et Stephen Whittle (dir.), *Reclaiming Genders. Transsexual Grammars at the Fin de Siècle*, Londres, Cassell, 1999, p. 287.
7. Voir Judith Butler, *Bodies that Matter...*, op. cit., p. 15. Pour Butler, « ce qui est mis en performance travaille à cacher, sinon même à renier, ce qui reste opaque, inconscient, injouable (« unperformed »). » *Ibid.*, p. 234.
8. *Ibid.*, p. x.
9. Gill Jagger, op. cit., p. 12.
10. Judith Butler, *Bodies that Matter...*, op. cit., p. 234.
11. Judith Butler, *Gender Trouble...*, op. cit., p. xv.

par la culture. Analyser l'impact du corps pour la prise de conscience du genre, et donc du changement social, peut également s'avérer important par rapport à la formation des comédiens, en ce sens où, comme le note Elf Karlén: « Le corps est l'instrument le plus important pour un acteur<sup>12</sup>. » Aussi, puisque qu'il n'y a pas « d'un côté une construction discursive et de l'autre, un corps vécu<sup>13</sup> », cela veut dire qu'un comédien professionnel doit être conscient du fait que l'ensemble des possibles pour mettre en scène un personnage sont déjà fabriqués par les discours disponibles dans son système culturel. Le corps peut alors être lu ou interprété comme la limite d'un système culturel<sup>14</sup>. Sous cet angle, le corps s'avère même être une zone dangereuse, car les régulations gouvernant les corps peuvent être punitives. Mais le corps, comme nous le montrons ci-dessous, peut aussi contribuer à l'élaboration de nouvelles significations à propos de *qui* peut, dans un processus évaluatif, être considéré comme un comédien professionnel. La reproduction et le changement, dans un système culturel d'hégémonie hétérosexuelle, dépendent donc des discours sur le corps. Dans une entrevue, Butler affirme d'ailleurs « que les discours vivent effectivement dans les corps. Ils se logent dans les corps. En fait, les corps portent les discours en tant qu'élément vital. Et, en un sens, personne ne peut survivre sans être porté par des discours<sup>15</sup>. »

### **L'agir humain transformatif dans le contexte de crises socialement productives**

Comprendre le genre d'un point de vue performatif comporte aussi nécessairement une théorie de l'agir humain (« agency<sup>16</sup> »). Même si nous devenons des sujets intelligibles par la force des actes de langage, ceux-ci ne nous déterminent pas complètement. Il y a, comme ce texte cherche à le montrer, des possibilités de changement. Ces changements sont possibles puisqu'aucune signification n'est fixée une fois pour toutes. Aussi, étant donné que l'hétérosexualité est une idée culturellement normée, elle est « en tant que telle fictive<sup>17</sup> ». Sa survivance culturelle dépend d'une répétition et d'une citation de ce qui est imaginé être une vraie ou une authentique sexualité.

- .....
12. Liv Elf Karlén, Emma Stordal et Rebecca Vinthagen, *Större än så här. Tankar för en genusnyfiken gestaltning*, Stockholm, Atlas, 2008, p. 109.
  13. Irene Costera Meijer, Baukje Prins, « How Bodies Come to Matter: An Interview with Judith Butler », *Signs*, vol. 23, n° 2, 1998, p. 282.
  14. Mary Douglas, *Purity and Danger*, Londres, Routledge, 2002, p. 149-159.
  15. Irene Costera Meijer, Baukje Prins, *op. cit.*, p. 282.
  16. NdT. Parfois traduit par l'expression « puissance d'agir » ou plus simplement « agencivité », le mot « agency », qui désigne littéralement *le facteur ou l'intermédiaire humain*, renvoie ici à la capacité transformative de l'agir humain (de l'humain compris en tant qu'agent de changement).
  17. Gill Jagger, *op. cit.*, p. 3.

Mais le désir est quelque chose d'instable et cette instabilité peut très certainement ouvrir des voies pour la contestation, la résistance ou le changement.

Comment donc aborder le changement ? C'est à travers le langage et la signification que nous devenons intelligibles à nous-mêmes et que, du coup, des transformations peuvent apparaître et élargir la lecture de ce qui peut être considéré comme des qualités humaines. C'est en faisant accéder ce qui est culturellement inintelligible dans le domaine de l'intelligibilité qu'une « crise au potentiel productif » (« potentially productive crisis ») peut se mettre en place, permettant ainsi d'ouvrir un « espace pour l'émergence d'un imaginaire alternatif, anti-hétérosexiste<sup>18</sup> ». Ce qui est alors recherché, ce sont ces performances en forme de crise productive permettant de repenser les idéaux culturels et les normes genrées. Si, autrement dit, les catégories identitaires ne sont pas condamnées à rester immuables ou identiques, c'est bien la tâche de performances *différentes* (*autres, alternatives*) que de s'en assurer.

Le drag – ou travesti – peut fournir un exemple de confusion subversive au potentiel productif, car il démontre que l'hétérosexualité comme modèle originaire est un mythe<sup>19</sup>. Mais l'instabilité n'est pas en elle-même nécessairement subversive. Le drag court aussi le risque de devenir son propre cliché et, de ce fait, d'être récupéré par le courant dominant, pour qui l'hétérosexualité s'impose comme une obligation. Butler résiste à la tentation de donner des recettes simples ou simplistes sur les modalités par lesquelles le changement et la re-signification peuvent être abordés. Par contre, elle donne des indications de ce à quoi des confusions subversives pourraient ressembler. Premièrement, elles sont « d'un effet incalculable<sup>20</sup> », dans la mesure où tout ne peut être prévu. Deuxièmement, « les pratiques subversives doivent bouleverser notre capacité de lire ou d'interpréter, défier les conventions de lecture ou d'interprétation<sup>21</sup> ». Troisièmement, ces nouvelles lectures qui importent aux yeux de Butler sont celles qui « rendent incertaine la manière de lire ou d'interpréter, ou qui portent à penser au fait que nous avons à renégocier la manière par laquelle nous lisons ou interprétons les gestes posés en public<sup>22</sup> ».

Il y a un manuscrit discursif de significations socialement établies auquel les hommes et les femmes se rapportent. Mais ce manuscrit doit être repris, mis en œuvre et joué s'il veut se perpétuer. Et bien qu'un tel changement puisse paraître aisé, il n'y a cependant pas de formule simple à la création

.....  
18. *Ibid.*, p. 77.

19. Judith Butler, *Gender Trouble...*, *op. cit.*, p. 174-176.

20. Peter Osborne, Lynne Segal, *op. cit.*, p. 38.

21. *Ibid.*

22. *Ibid.*

de « confusions subversives<sup>23</sup> ». Cela dépend du contexte et de la réception. L'environnement culturel dans le cadre duquel le projet *Staging gender* a été réalisé, en est un où règnent le phallocentrisme et une certaine hégémonie de l'hétérosexualité. Ce qui ne veut pas dire que le contexte sociopolitique de *Staging gender* était pour ainsi dire verrouillé, mais que le projet lui-même devait sans cesse négocier avec ce contexte afin de proposer de nouvelles manières de penser la formation des comédiens. Les parties subséquentes de ce texte vont justement montrer comment cela s'est passé et quel fut le rôle assigné au corps dans cette « crise productive », dont la visée était de mettre de l'avant des significations alternatives à l'hétérosexisme ambiant.

### **Conservatoires d'art dramatique, politique culturelle et genre**

La tâche de *Staging gender* était d'essayer de rendre visibles les structures culturelles inconscientes guidant la vie de tous les jours dans les conservatoires de théâtre, et ce, afin d'augmenter les possibilités de choix conscients et éclairés lorsque vient le temps de mettre en scène les genres. Le projet n'a pas été construit comme un projet proprement féministe, mais comme un effort en vue de choix plus raisonnés. Aucun changement spécifique ou prédéterminé ne fut suggéré ; plutôt, il était proposé que les individus réfléchissent eux-mêmes aux choix qu'ils font. Les sujets de la recherche, à la fois étudiants et professeurs, interagissent à l'intérieur des quatre Académies suédoises pour les arts dramatiques. Ces écoles sont considérées comme faisant partie de l'élite en Suède. Localisées à Luleå, Stockholm, Gothenburg et Malmö, elles acceptent chacune environ dix étudiants par année. Mais pour 10 places disponibles, il peut y avoir jusqu'à 1000 demandes d'inscription. Les étudiants admis ont, pour la plupart, entre 20 et 25 ans et ont souvent grandi dans des familles ayant un fort capital culturel – ce qui inclut, bien sûr, le fait de raconter et d'écouter des histoires. Les professeurs dans ces conservatoires ont des qualifications et des expériences dans des domaines allant du théâtre à la danse, du mime à la chanson, etc. Les parties plus théoriques de leurs enseignements ne sont pas particulièrement développées, même si, il est vrai, des éléments d'histoire du théâtre ou de théorie sociale sont intégrés. De fait, les trois longues années du programme de formation sont surtout consacrées à la formation pratique du corps et de la voix dans un contexte de mise en scène de nombreuses pièces. Les canons du théâtre occidental – Shakespeare, Strindberg, Ibsen, Tchekhov, Norén, Sofokles, Molière, Brook, Beckett, Artaud, Brecht, Bergman, Stanislavskij – jouent aussi un rôle important dans la formation au jour le jour.

.....  
23. Judith Butler, *Gender Trouble...*, op. cit., p 177.

D'aucuns peuvent sans doute se demander ici en quoi ce système est à la fois traditionnel et patriarcal? Une des réponses possibles renvoie aux traditions et croyances institutionnelles. En effet, les conservatoires ont été, sur une longue durée, des milieux relativement fermés, tournés sur la formation pratique. Syllabus écrits, recherches artistiques publiées, mémoires de maîtrise et même les devoirs écrits les plus rudimentaires sont des phénomènes récents. Certes, il y a eu et il y a encore une tradition de «maîtres enseignants» dans ces écoles et les étudiants ont un grand respect pour ceux-ci. Il y a de grands rôles à jouer dans ce genre de conception canonique du théâtre, mais pour les femmes, il y en a seulement quelques-uns – à peine un ou deux à la fois, même si cela a tendance à changer. Ainsi, il est possible de dire que c'est la tradition en place qui produit et reproduit une manière toute spécifique de mettre en scène le genre, avec ses grandes figures de comédiens masculins et avec ces formes canoniques dans lesquelles les rôles principaux sont justement confiés à des hommes. Les pièces portent en elles-mêmes des significations et des sensations qui, à terme, créent ou façonnent des pratiques et des choix institutionnels. Aussi, tandis qu'il y a un intérêt grandissant à l'intérieur de l'institution pour faire davantage de place à l'égalité des genres, une perception voulant que cette égalité se fasse aux dépens de la qualité artistique persiste<sup>24</sup>.

Le facteur décisif dans l'élaboration de *Staging gender* a été l'embauche, dans l'un des conservatoires, d'une metteuse en scène féministe, Carolina Frände. Mais cette dernière n'a pas, par elle-même, lancé le projet. Au cours des cinq dernières années, une importante discussion sur l'état du théâtre suédois a été menée du point de vue de la question des genres – cette discussion fut beaucoup plus poussée que dans d'autres pays nordiques. Des journalistes culturels de renom, des tenants du mouvement féministe évoluant à l'intérieur du milieu théâtral ainsi que le principal syndicat représentant les travailleurs artistiques, de même que des employeurs ont fréquemment critiqué la méthode unidimensionnelle et inégalitaire de mettre en scène les genres.

Pour leur part, les élus n'ont que récemment cherché à remettre en question le monde genré du théâtre. Les politiques culturelles ont longtemps été exemptes de régulation gouvernementale visant l'égalité, entre autres parce que le principe d'autonomie et de liberté artistique prévalait un peu partout. Ainsi, lorsque la ministre de la Culture, Marita Ulvskog, une sociale-démocrate, mit en place en 2004 un comité gouvernemental ayant pour tâche,

24. Yael Feiler, «Att välja och att välja bort. Rapport om ett antal svenska teatrar rutiner och kriterier gällande rekrytering av dramatiker, med särskilt fokus på genus och jämställdhetsaspekten», Sveriges Dramatikerförbund and Centrum för dramatic, 2009. Vanja Hermele, *I väntan på vadå?* Premiss Förlag, 2007.



d'une part, de «soumettre des propositions permettant d'établir comment une perspective sur l'égalité des genres pourrait être une ressource importante dans le secteur des arts performatifs» et, d'autre part, «d'analyser l'existence d'une structure de pouvoir centrée sur le genre dans les arts de la scène et de proposer de modalités de changement<sup>25</sup>», cela marqua clairement une transformation de l'orientation des politiques culturelles et suscita d'intenses débats qui, par moments, ont donné lieu à de fortes réactions au sein de l'industrie théâtrale.

Le Comité pour l'égalité dans les arts de la scène présenta, en 2006, un rapport officiel intitulé *Plats på scen*<sup>26</sup> qui pointa du doigt plusieurs aspects de l'inégalité dans le secteur artistique suédois et au sein des institutions d'enseignement. Par exemple, les hommes jouent très souvent les rôles principaux sur scène ou hors-scène à titre de directeur ou de metteur en scène. Les femmes se trouvent dans des théâtres plus petits ayant moins de ressources ou davantage tournés vers le théâtre d'enfant. L'Union européenne aussi s'est interrogée sur les carrières des acteurs selon le point de vue de l'égalité des sexes. Une étude montre que, pour les femmes, l'âge a un impact significatif sur l'employabilité. Les hommes ont une respectabilité peu importe leur âge. Les comédiennes vieillissantes, par contre, ont de la difficulté à obtenir des rôles intéressants. Elles ont, en d'autres termes, des carrières tout simplement plus courtes, et ce, à travers toute l'Europe<sup>27</sup>.

Afin de comprendre pourquoi *Staging gender* a été mis en œuvre, il importe de tenir compte du rôle qu'y ont joué les comédiens, les mouvements sociaux, les syndicats, les médias, de même que les initiatives gouvernementales. Car, tout ces intervenants ont contribué à lever le voile sur l'inégalité des genres dans la société en général, et au théâtre, en particulier. La pression sur les conservatoires et l'industrie du théâtre dans son ensemble est arrivée subitement de plusieurs endroits. Tout s'est passé, en effet, comme si la critique sociale avait créé une plateforme, en dehors des conservatoires, sur laquelle puisse émerger un projet tel *Staging gender*. Ce sont donc ces changements de la société civile qui ont rendu possibles les changements opérés sur le corps dans les conservatoires.

Même si le projet *Staging gender* a maintenant pris fin, les questions qu'il soulève restent d'une brûlante actualité, entre autres parce que, malgré certains changements, la subordination d'un genre sur l'autre subsiste. De deux choses l'une alors. D'une part, cette recherche se concentre sur cer-

25. SOU, *Plats på scen*. Betänkande av Kommittén för jämställdhet inom scenkonstområdet, n° 42, 2006, p. 543.

26. *Ibid.*

27. Deborah Dean, «Age, gender and performer employment in Europe», Industrial Relations Research Unit, University of Warwick, 2008.

tains succès et certaines nouvelles possibilités pour l'expression des femmes et de récits sur l'homosexualité (« queer stories »). Cependant, d'autre part, il importe de reconnaître la souffrance de plusieurs étudiantes pour qui la situation ne change pas suffisamment rapidement. Bien sûr, tout ne va pas pour le mieux dans le meilleur des mondes ; la lutte pour une plus grande prise de conscience à propos du genre n'est pas gagnée, même si des avancées ont été faites avec des projets tels *Staging gender*.

### **La mascarade des genres – créer une connaissance corporelle des scripts genrés**

Lorsque les participants au projet, étudiants et professeurs, se rendirent compte que leur propre corps est déterminé culturellement, l'instabilité des normes genrées est devenue visible et la critique sociale et le changement démocratique significatifs. Dans ce qui suit, nous décrivons *comment cela s'est passé*, quel fut le contenu de la *critique sociale* qui en a découlé, de même que nous présentons l'émergence d'une volonté pour une intégration plus démocratique. Le travail concernant l'exercice d'une mascarade des genres que la coordonnatrice de *Staging Gender* mit sur pied, constitue le point central de notre discussion. Cette mascarade, qui était en fait un atelier, fut réalisée dans tous les conservatoires, et l'auteure de ces lignes y a été une observatrice participante avec les autres étudiants et professeurs<sup>28</sup>.

Différents éléments du genre sont stratégiquement mis en performance dans cette mascarade organisée. Au début, c'est l'acte de reconnaître différentes parties du soi – telles le corps ou les visions du monde –, comme étant relativement indépendantes les unes des autres et ne relevant pas d'une seule essence, qui est mis de l'avant. Par la suite, il est question d'un effort de remembrement par lequel les différentes parties du code culturel et leurs interactions sont exploitées afin de les mettre en question et de les ployer, ce qui passe aussi bien sûr par la création des nouvelles manières de chorégraphier le genre.

La mascarade des genres peut être vue autant comme une entreprise théorique mise en pratique (sous l'influence de Butler notamment) qu'un exemple de l'influence que peut avoir un sous-mouvement, comme le travestissement (« drag »), dans le monde universitaire. Gunilla Edemo, la coordonnatrice du projet, souligne qu'elle « ne prétend pas avoir quelque chose de fondamental à dire sur la crédibilité de la masculinité et de la féminité. Il est possible de fait de considérer le genre comme des territoires différents

.....  
28. La description qui suit se présente comme une même unité malgré qu'elle relève de notes prises ici et là dans différents lieux.

où un grand nombre de normes spécifiques coexistent». Gunilla ne montre aucun intérêt à la compréhension du genre comme une chose « naturelle » ou « réelle ». L'atelier commence donc par l'exploration d'une masculinité hétérosexuelle particulière, la coordonnatrice justifiant ce choix en disant que « ceci est la norme même pour la féminité hétérosexuelle qui sera développée plus tard ». Elle introduit les idées « de *boys' club*, de panique gay et de dénigrement des faiblesses ». Cette masculinité est proche d'une masculinité hégémonique, centrée sur l'autorité, la rudesse, la force et l'hétérosexualité<sup>29</sup>. Certes elle est tout à fait interchangeable, mais il demeure que c'est elle qui sert d'étalon ou de comparaison aux autres types de masculinité ou même de féminité qui doivent y répondre. Cette masculinité hégémonique, autrement dit, est une copie sans original, elle sert de référence et c'est elle qui est citée lorsqu'il s'agit de rendre un sujet intelligible.

### **Le script de la masculinité**

Des souliers pour homme sont distribués et le corps masculin commence à être observé. Les participants de l'atelier marchent librement dans une salle sombre ne portant que des vêtements amples et confortables. Puis vient la consigne :

Gardez votre droite, abaissez votre mâchoire de manière à créer un petit espace entre les dents et regardez-vous les uns les autres dans les yeux sans sourire. Lorsque vous avez un contact visuel, vous pouvez hocher la tête ou utiliser vos sourcils pour dire bonjour. Faites n'importe quoi sauf sourire.

Il est difficile de ne pas rire dans les circonstances, surtout pour une femme. Cela donne à penser que c'est inhabituel, du moins pour un script de la féminité, d'avoir le visage détendu et de ne pas sourire à la rencontre d'autrui. Gunilla poursuit : « Gardez la tête droite de sorte qu'elle soit directement au-dessus de votre corps, à la verticale, ne laissez pas votre tête pencher d'un côté ou de l'autre. » La poitrine est la prochaine étape.

Imaginez que votre poitrine est ouverte, visualisez un endroit ferme, mais détendu, un endroit qui dénote de la force. Vous pouvez tester cette force en entrant en contact les uns avec les autres, poitrine contre poitrine.

Ensuite ce sont les bras qui reçoivent l'attention : « tenez vos bras éloignés l'un de l'autre et loin du corps, vous pouvez vous imaginer avoir des oranges sous ceux-ci ». Avec différentes ressources physiques, les participants sont ainsi amenés à élargir la place qu'ils occupent : « sortez votre ventre, laissez-le prendre toute la place dont il a besoin et essayez de voir comment votre voix réagit maintenant que vous avez accès à votre abdomen et à l'aide

.....  
29. Raewyn W. Connell, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 2005.

qu'il peut vous apporter». On demande aux participants de parler sur le registre le plus bas possible, de trouver de la force dans cela. Nos hanches devraient également être parfaitement parallèles; elles n'ont pas la liberté de se balancer. Pour rendre la chose possible, «maintenez une petite tension à la hauteur du fessier, descendez votre coccyx et resserrez votre fessier afin de ne pas avoir le dos penché vers l'avant, souligne Gunilla. Si le fessier est gardé tendu, vos hanches ne ressortent pas.» Il est alors temps d'expérimenter la démarche particulière qui garde le script de la masculinité vivant: «quand vous marchez, laissez vos genoux vous guider plutôt que les hanches. Les jambes écartées et les pieds pointant quelque peu vers l'extérieur.»

Enfin, en tant qu'incarnation de la masculinité, on a remis aux participants une paire de chaussettes roulées qu'ils ont dû mettre dans leur pantalon. La coordonnatrice leur indiqua d'imaginer que cette chose est «un aimant qui vous tire vers l'avant. Et s'il est inconfortable, vous n'avez qu'à le déplacer sans l'enlever.» Une énergie humoristique se répand alors dans la pièce. Les participants s'observent mutuellement en portant une attention particulière à la forme de leur paire de chaussettes, à sa taille, à sa disposition. Des participants commentent: «incroyable, quel paquet as-tu!» La mascarade permet d'examiner de manière ludique le script culturel, en simplifiant ou répétant certains comportements qui, de la sorte, deviennent visibles.

Après avoir pratiqué le langage corporel de la masculinité, Gunilla introduit le groupe à ce qu'elle nomme la «combinaison masculine». Elle donne l'exemple d'une joie collective, mais dont les limites montrent assez clairement le caractère masculin. Une équipe de soccer, un but. Lorsque cela arrive, les participants sont conviés à sauter avec un grand enthousiasme, hurlant, et utilisant toute la surface de leur corps pour l'accolade collective jusqu'au moment où quelqu'un crie «distance homosexuelle» – alors les gens se dispersent.

Dans une autre situation, la responsable enjoint les participants à mettre en valeur le statut des uns et des autres. Une chaise est placée dans un coin de la pièce et toute personne le désirant peut s'y asseoir, dire son nom ainsi que quelque chose d'assez précis à propos du monde. Tous les participants agrément. La personne suivante ajoute d'autres faits, et ce, tout en référant aux choses dites et au nom de l'orateur précédent. Le temps est alors venu d'explorer les conditions mentales ou les représentations profondes de la masculinité. Les participants marchent librement en portant leur corps masculin, pendant que Gunilla les laisse s'imprégner d'une certaine structure de croyances. «La pièce est à vous, dit-elle, mais vous êtes si généreux que vous laissez de la place aux autres.» Elle laisse alors les participants expérimenter

ce que cela signifierait s'il fallait les mettre en relation avec des femmes réelles ou imaginées : cela donnerait l'impression que ces femmes sont nos invitées.

Des explications provenant des études masculinistes sont mises de l'avant<sup>30</sup>. « Le cœur de la masculinité, indique Gunilla, est de tenir bon peu importe la situation. De même, il est important d'être loyal envers le groupe et de se contrôler soi-même, voire de se sacrifier pour une cause ou une chose plus grande que soi : l'équipe, l'université, la nation, par exemple. » Il y a là quelque chose comme une « hiérarchie interne et invisible de même qu'une séparation spécifique du privé et du public ». Dans ce script, d'aucuns trouvent aussi « du mépris pour leurs propres faiblesses et celles des autres » en sorte que, généralement, la masculinité renvoie à des hiérarchies qu'elle établit elle-même, qu'elle lit ou interprète elle-même en plus d'y répondre. Gunilla poursuit : « le fait de reconnaître un leader ne fait pas de vous un perdant. Reconnaissez votre leader et vous vous trouverez dans une meilleure situation. » C'est ainsi que la mascarade des genres dramatise une certaine critique sociale de la masculinité et de la féminité. En se servant des *gender studies* pour examiner les barrières et les occasions, des points de vue externes au contexte local se font entendre et sont exploités par les comédiens.

La coordonnatrice propose ensuite un exercice pour que les participants de l'atelier fassent connaissance. L'un d'eux doit émettre une déclaration et les autres doivent lever la main s'ils sont d'accord. Gunilla est la première à se lancer et elle le fait en évoquant quelque chose d'assez neutre, surtout pour des Suédois : « Je suis dans un syndicat. » Une ouverture est créée et les annonces suivantes peuvent aller dans toutes les directions. Une atmosphère a été établie, une atmosphère qui, par contre, conduit à une escalade des énoncés, allant, par exemple, de « Volvo est bien » à des choses plus sexistes et homophobes comme « Les filles rasées sont plus sexy ». C'est donc une fois que cette masculinité hégémonique a été testée qu'il a été possible d'aborder son autre, à savoir le script de la féminité.

### **Le script de la féminité**

Le corps féminin se forme en opposition à ce qui est prescrit par le script de la masculinité. Les femmes sont encouragées à porter la tête d'un côté lorsqu'elles marchent ou lorsqu'elles regardent autrui. En tout temps, elles doivent être prêtes à sourire – ce qui n'est cependant pas un problème pour l'auteure de ces lignes et les autres participantes à l'atelier. En guise d'étape suivante, Gunilla veut explorer la poitrine : « Imaginez que vous avez des

30. Jesper Fundberg, *Kom igen gubbar! Om pojkfotboll och maskuliniteter*. Stockholm, Carlssons, 2003. Stephan Mendel-Enk, *Med en uppenbar känsla för stil*, Stockholm, Atlas, 2005.

seins et qu'ils sont plus gros que ce qu'ils sont réellement. Il s'agit d'une partie du corps qui est vulnérable, mais aussi quelque chose dont on peut être fière.» Les participantes ont alors tenté de «porter» leur poitrine fièrement ou, au contraire, de la cacher à l'aide des épaules. Dans le script de la féminité, les bras sont censés rester près du corps, «les bras vous font tenir ensemble». C'est ensuite le tour de l'estomac. L'exercice consiste simplement à le rentrer et à le garder ainsi tandis que les participants examinent les effets de la posture sur leur voix. Cela réduit la capacité à respirer et il faut parler à un rythme saccadé alors que la tension du visage augmente. L'instruction suivante émise par Gunilla est de «laisser aller la tension dans le fessier, de balancer les hanches et de les laisser guider le corps. Imaginez que vous marchez sur la pointe des pieds parce que de la sorte vous pourrez suivre la trace de vos hanches, et lorsque vous marchez, posez un pied devant l'autre comme si vous étiez sur une corde raide.» À ce moment, les participants ont eu à choisir entre différents modèles de chaussures à talons hauts.

À la différence du double aspect collectif et physique de la masculinité hégémonique, la féminité n'est pas mise en scène comme une pratique collective. Le script présenté se rapproche d'une féminité historiquement située dans l'idéal bourgeois de l'élégance, du raffinement et de l'érotisme contrôlé<sup>31</sup>. Lors de l'atelier, les participants sont invités à se rencontrer face à face. Ils sont encouragés à dire quelque chose de positif à la personne rencontrée ; qu'elle a, par exemple, un joli t-shirt. Cette personne va alors répondre en disant quelque chose comme « mais non, il n'a rien de spécial ; mais vous, par contre, vous avez de magnifiques boucles d'oreilles ». Et l'autre de répondre, par exemple : « Oh, je les ai depuis toujours. » Les participants sont autorisés à se toucher les uns les autres, à se toucher eux-mêmes et à se servir du bout de leurs doigts pour examiner ce qu'ils pensent être de beaux vêtements, de beaux bijoux, etc. La féminité peut dès lors apparaître de manière détaillée et spécifique. Une femme peut dire à une autre femme qu'elle a une belle mâchoire et à une autre, qu'elle a de beaux cheveux. La féminité n'est pas aussi solidement reliée à la sexualité que la masculinité, et c'est pourquoi les femmes peuvent se toucher mutuellement sans donner l'impression d'être tendancieuses. Toucher un endroit spécifique sur soi-même ou sur autrui peut être perçu comme quelque chose de salissant chez l'homme. S'êtreindre de tout son corps à la suite d'un but marqué est certainement du bon côté des limites culturelles, mais « admirer la pomme d'Adam ou admirer la fabrique

31. Lois McNay, « Agency and experience: gender as a lived relation » dans Lisa Adkins et Beverly Skeggs (dir.), *Feminism after Bourdieu*, Oxford, Blackwell, 2004, p. 175-190; Beverly Skeggs, *Formation of Class and Gender*, Londres, Sage, 1997.

du gilet d'un autre homme peut facilement entrer dans la zone dangereuse consistant à être considéré homo », note Gunilla.

Le corps féminin est mis en mouvement. Une personne va s'asseoir sur la chaise en disant son nom et en s'excusant ou en commençant sa phrase par quelque chose comme : « Je ne sais trop, ce n'est qu'une petite suggestion », alors que les autres voix sont chancelantes et donnent l'impression que les estomacs sont noués. Par la suite, divers groupes sont formés dans lesquels des réserves, objections et suggestions alternatives sont données par rapport aux énoncés premiers. Aussi, ce n'est qu'après cette autre étape que les représentations fondamentales de la féminité sont expliquées. La croyance, à la fois individuelle et collective, consiste dans le fait que les femmes sont considérées comme des invitées dans la pièce. Gunilla dit :

Analysez l'espace que vous occupez, regardez si les autres dans la pièce en ont assez et excusez-vous si vous menacez d'en prendre trop. Vous êtes l'objet de regards, placez un ou deux hommes imaginaires dans la pièce et faites-vous une idée d'une partie du corps que vous voudriez cacher. Décidez aussi d'une partie de votre corps dont vous êtes fière et que vous tentez d'accentuer subtilement.

Une étudiante, qui a connu un changement de sexe, souligne qu'elle a dû subséquemment apprendre à occuper moins d'espace et que cela vaut également lorsqu'elle a des rendez-vous avec des hommes : « Je sais exactement quoi faire, prendre moins de place avec mon corps et être d'une bonne écoute. »

Le regard est important dans la mascarade des genres, autant que le fait de répondre au regard d'une façon appropriée culturellement. En reconnaissant et en répondant au regard d'autrui, certaines peuvent être « perçues comme des allumeuses ». De manière concomitante, en ne répondant pas au regard, il y a un risque d'être perçue comme peu attirante. Les participants sont encouragés à essayer différentes féminités, de jouer la féminité sur différents registres – allant de la figure de l'actrice porno-féminine à celle de l'actrice-enfant-sortie-des-eaux et perçue comme tout à fait naturelle par l'auditoire, bien que, dans les faits, cette position demande préparation et entraînement. Une étudiante décrit les moyens de production symbolique auxquels elle répond sur une base quotidienne. Elle l'appelle « l'idéal de l'actrice ou de la ballerine » où « il doit à peine être vu que vous portez du maquillage ». Les yeux foncés sont approuvés. Ils interagissent aussi avec la couleur des cheveux, la coiffure et le costume. Et l'étudiante de préciser : « Si moi, qui ai des cheveux blonds frisés, je dois porter une robe rose et beaucoup de mascara, cela ne serait pas approprié de laisser mes cheveux détachés. » Une robe rose serait acceptable si la personne la combine avec « de gros souliers pour la rendre laide et belle en même temps ». Une actrice qui se dit explicitement féministe aurait aussi à se conformer à un certain

cadre : « Une forte ligne de yeux et des lèvres rouges » sont acceptées tandis que « trop de mascara et de rouge à lèvres rose » est tabou.

« Dans la féminité, dit Gunilla, le corps est un projet à jamais ouvert, tout doit être arrangé et réparé, organisé, formé, lavé, rasé, brossé, et ainsi de suite. » Et cela demande « temps, argent et talent. Si vous arrêtez, vous courez le risque de devenir “infemme” et si vous en faites trop, vous pouvez être comprise comme une putain. » Au fond, la féminité commande une habileté consistant à bien maîtriser cette nuance délicate. Dans le monde de la féminité, la double expérience d’être sujet, au sens d’être en mesure d’entreprendre des actions, et d’être un objet s’occupant des autres et étant là pour eux, est plus répandue que dans le monde masculin.

Féminité et masculinité se rencontrent dans la mascarade sous forme d’improvisation. Les participants sont dans une cour d’école et s’imaginent avoir entre 14 et 15 ans. Une jeune femme doit passer dans une allée entourée par des jeunes hommes du même âge. Des étudiantes sont prises pour jouer le rôle des garçons. Tous les étudiants doivent faire l’expérience de la féminité. Les garçons traînent, fument, arrêtent les filles et touchent certaines d’entre elles. Les filles font l’objet de commentaires, sont jugées, se voient recevoir des compliments ou sont ridiculisées. L’improvisation en tant que telle est troublante puisqu’elle crée un fort sentiment d’insécurité chez les comédiens. Plusieurs étudiantes se mettent à pleurer en disant s’y reconnaître. Il devient alors clair que le corps est, en même temps, une histoire personnelle et une narrativité historico-culturelle.

### **Un peu de ceci et de cela dans le même corps**

La mascarade des genres compte trois parties et dans la dernière sont créées des situations dans lesquelles les positions de sujet et d’objet sont interchangées. Des personnages sont créés qui alternent entre la masculinité et la féminité ou qui les mettent en scène simultanément. Les participants peuvent choisir, entre autres, de faire osciller les hanches avec la tête droite et sans sourire ou prendre un pas avec les jambes séparées mais penchant la tête, par exemple. Les participants sont ensuite invités à danser librement dans la salle tandis que la pièce musicale *Shake yer dix, shake yer tits* chantée par le groupe *Peaches* joue. Tous sont aussi encouragés à se mélanger aux autres sans ordre apparent, mélangeant le masculin et le féminin et prenant soin, parfois, de se retirer du plancher de danse pour observer la mascarade de loin. De plus, Gunilla incite les participants à explorer un sujet féminin et un objet masculin, ce qui fait immédiatement réagir une étudiante : « Oh que c’est difficile ! » Parallèlement, un étudiant constate que c’est « plus facile pour moi



d'être un objet féminin et d'être un sujet masculin ». « Toutes les expressions appartiennent à tout le monde », ajoute Gunilla. La coordonnatrice cherche à résoudre la division homme-sujet et femme-objet. Elle veut que les participants aient « du plaisir en jouant avec les positions de sujet et d'objet » parce que, dit-elle, « être un objet n'est pas nécessairement destructeur » ; et donc il faut, du moins ici, « faire n'importe quoi pour attirer l'attention sur soi. Prenez le contrôle de la situation en montrant ce que c'est que d'être vu(e). » Le message à comprendre est qu'une position d'objet peut néanmoins être intéressante ; il s'agit d'une part importante de la sexualité, de quelque chose de flexible et d'ouvert à la négociation et à la re-négociation. Et c'est ainsi que Gunilla conclut la mascarade :

Je pense que c'est agréable de lire des scènes comportant des sens multiples où ce n'est pas clair qui est un homme et qui est une femme, qui est sujet et qui est objet, hétérosexuel ou homosexuel. Le désir entre les corps devrait être ambigu. Jouez avec cela en tant que comédiens et ouvrez-vous à la possibilité que vous pourriez être un homme ou une femme de plusieurs façons différentes. Je crois que les histoires peuvent très bien finir dans la confusion et donc que plusieurs vérités peuvent coexister en même temps.

L'objectif de cette mascarade des genres était d'instaurer une coupure d'avec les attentes culturellement partagées à propos des comportements féminins et masculins. À l'évidence, cela est un immense défi comme l'a plus particulièrement démontré la conclusion même de la mascarade. Quand les participants se retiraient du plancher de danse pour observer les autres, ils se rendaient bien compte qu'ils ressentaient un besoin intérieur leur prescrivant de classer les danseurs selon un script hétérosexuel. Une étudiante fit la remarque suivante : « Je me suis rendu compte que j'étais franchement encline à placer les gens dans différentes boîtes. »

## **Réactions et critique sociale**

La mascarade des genres rendit possible une certaine critique sociale – entendue ici dans le sens de nouvelles manières de lire les scripts de genres, leurs limites, leurs possibilités et leurs dimensions instables. Cette critique contribua à former une conscience personnelle, professionnelle et sociale quant à la manière dont professeurs et étudiants construisent les genres au quotidien et comment ils sont construits par eux.

### ***Démarcations et possibilités culturelles***

Plusieurs femmes ont perçu la mascarade comme « affreuse » ou « apeurante » parce qu'elles se sentaient à la base bien dans la féminité. « J'étais

moi-même», disaient-elles. Une connaissance de la puissance des normes féminines et des limites culturelles les entourant façonne des incertitudes; plusieurs femmes n'étaient plus certaines si elles étaient à l'aise avec la féminité ici expérimentée. Dans une certaine mesure, cela est devenu un «soulagement» ou une «satisfaction» de pouvoir conquérir la masculinité. Une femme, entre autres, souligne que «c'était tellement bien d'être dans le *boy's club*» et qu'elle n'a «jamais expérimenté aucune relation aussi sécurisante». Elle faisait référence au sentiment d'être acceptée et reconnue sans égard à ce qu'elle faisait ou disait, tant et aussi longtemps qu'elle restait à l'intérieur d'une masculinité reconnue. Dans nos recherches, nous nous sommes aperçus que plusieurs femmes cherchaient la liberté à l'intérieur même de la masculinité hégémonique, ce qui n'est pas étonnant dans la mesure où cette dernière est souvent encodée de manière universelle, malgré le fait de sa contestation relative. Le type de qualité féminine qui semble particulièrement entachée symboliquement se rapporte à certaines classes sociales et correspond non pas à la respectabilité bourgeoise, mais tourne plutôt et plus souvent qu'autrement autour de l'impertinence et du mauvais goût. Durant les deux années de la recherche, aucun étudiant n'a fait directement l'expérience de ces propriétés performatives. Une étudiante, cependant, sentit qu'«elle était annihilée» dans la masculinité expérimentée à travers l'exemple de l'équipe de soccer. Elle s'est sentie perdue dans la collectivité de l'équipe, ses accolades bruyantes et hautement physiques. L'expérience physique dont il est question révèle qu'il y a, sous certains aspects, une augmentation de la liberté, et sous d'autres, au contraire, une diminution ou une limitation. Il y a des contraintes performatives qui pèsent à la fois sur la féminité et sur la masculinité.

Autant les femmes trouvèrent le script de la féminité accessible, autant les hommes pensèrent de même pour la masculinité, et c'est sur cette base que les liens entre l'improvisation et les représentations collectives ont pu être explorés et discutés. Un étudiant qui avait une expérience préalable des ateliers de travelo («drag») en parle comme étant «porteur de changements vitaux» avant d'ajouter «j'ai découvert tellement de choses sur moi-même, sur mon langage corporel». Sur le chemin de retour, après l'atelier, il dit avoir commencé à «marcher dix pas comme ceci, dix pas comme cela» et s'être dit: «Merde, tout cela est vraiment interchangeable.» Il continue en affirmant: «Oui, je peux décider ce que je veux mettre en scène, je peux tout jouer, je peux choisir ce que je veux être», mais en sentant cette liberté, il ajoute avoir réalisé avec «horreur», «à quel point nous sommes piégés». Les sentiments incorporés à la performativité des genres ont généré aussi bien de

la joie que de la frustration – des sentiments allant de l’ouverture de possibles à la fermeture de frontières. Cet exemple donne à voir le fait que la compréhension de la performativité des genres est éloignée du modèle théâtral et de la notion selon laquelle un acteur peut choisir entre différents scripts. Même le corps et la manière dont il bouge ne sont jamais un pur choix libre de toute contrainte. Mais il subsiste tout de même des espaces ou des interstices pour la création d’une certaine liberté et d’une re-signification des performances générées car, comme le note Jagger à propos de la notion d’«agency» chez Butler, «le fait d’être *constitué* par des discours ne signifie pas nécessairement la même chose que le fait d’être *déterminé* par des discours<sup>32</sup>». Dans *Gender Trouble*, Butler écrit :

Le sujet n’est pas *déterminé* par les règles au travers desquelles il est généré, parce que la signification *n’est pas un acte fondateur, mais plutôt un processus de répétition régulé* qui se dissimule lui-même et renforce ses règles, précisément à travers la production d’effets substantifiant<sup>33</sup>.

Les recherches ethnographiques que nous avons menées montrent comment une compréhension de l’instabilité performative associée aux genres permet d’ouvrir de nouvelles possibilités qui sont différentes que celles qui prévalent sur le plan normatif. Une femme explique que cette exploration de la féminité et de la masculinité l’a fortement aidée à découvrir sa propre sexualité. «Avant j’étais très asexuée» dit-elle, mais dans la mascarade elle a découvert à la fois de la «force» et du «pouvoir», en mettant en scène le désir et la désirabilité, au sens sexuel du terme. Elle ajoute : «Je pense que c’était la force de ce que j’ai fait, vous vous souvenez, une femme se tenant debout et entrant en contact avec les autres. J’ai trouvé du courage dans le processus qui m’amena là.» Cela nous incite à penser qu’elle a vécu la mascarade d’une manière «cool et plaisante».

Un étudiant trouva les qualités féminines intéressantes d’une façon similaire et donc pour ainsi dire érotique. Il mentionna que la «relation spéciale au monde s’éveille lorsqu’on est l’objet de regards, c’est sensuel et sexuellement excitant». Un autre étudiant dit à son tour qu’il a apprécié faire l’expérience de la féminité parce qu’elle «m’a rendu plus conscient de mon propre corps et j’ai pu me distancier de ma masculinité». Les qualités féminines rendent possible, en ce sens, une réflexion sur la performativité masculine. Un autre étudiant décrit la mascarade comme une «journée magnifique» : «J’ai dû travailler plus consciemment avec ma propre masculinité puisqu’elle me venait trop naturellement.» Puisque Gunilla n’a jamais mis en opposition les qualités masculines et féminines, autant les hommes que les femmes

.....  
32. Gill Jagger, *op. cit.*, p. 39. Italiques dans l’original.

33. Judith Butler, *Gender Trouble...*, *op. cit.*, p. 185. Italiques dans l’original.

furent enthousiastes à l'idée de pousser plus avant les possibilités concernant l'instabilité des genres et, par le fait même, de dénaturiser les idéaux fictifs associés à la vraie femme et au vrai homme.

La mise en lumière des normes genrées tout comme l'instabilité du genre et du corps qu'elle produit change la prise de conscience sur différents plans interreliés – personnel, professionnel et social. Une professeure affirme que la mascarade l'a changée « fondamentalement » : « Elle m'a fait énormément réfléchir à qui j'étais, pourquoi et comment j'étais ainsi. J'ai questionné les choses dans une optique fondamentalement différente qu'avant. » En d'autres termes, la mascarade a relevé la manière dont elle se servait des qualités féminines et, en disant que « cela est difficile pour moi », cette professeure a su reconnaître sa propre histoire personnelle. Pour elle, des comportements, tel que celui d'agir à la manière d'une invitée, ont certainement contribué à sa subordination au travail. Inversement, la force des qualités masculines lui est apparue surprenante de sorte que, *Staging gender* en est venu à lui signifier « qu'en tant qu'être humain je dois faire sens de la vie d'une autre manière ». Ce qui n'est pas toujours agréable, il va sans dire. Parfois, cette professeure maudit le projet ; « c'est comme une thérapie », mentionne-t-elle avant de poursuivre en disant « je ne veux pas nécessairement savoir la vérité, le projet est hautement provocateur et c'était beaucoup plus facile auparavant ». Une autre étudiante illustre comment la mascarade a clarifié certaines questions professionnelles, elle dit :

J'ai découvert que j'étais tout de même dans mes propres schèmes avec cette féminité confortable et petite-bourgeoise. Je me disais « oui, c'est comme d'habitude ». Et puis j'ai eu la chance de comprendre quelque chose, ce rôle je l'amène avec moi et c'est pour cela que je souris toujours sur la scène même si je ne le veux pas.

Une autre professeure avance qu'une connaissance plus poussée de la puissance culturelle des performances genrées donne du sens à son travail : « Faire émerger ce qui était caché dans le corps d'un étudiant et être capable de le montrer est quelque chose qui me rend heureuse et qui est significatif pour moi. » Pour sa part, un étudiant relate que *Staging gender* lui a fait voir que c'est « particulièrement difficile de jouer un objet sexuel et de pleurer », avant d'ajouter « je n'ai tout simplement pas ces outils ». Un autre étudiant souligne qu'il n'a lui-même aucune question critique à adresser à *Staging gender*, mais que le projet lui a « posé des questions critiques ». Il souligne qu'il a obtenu quelque chose comme « un œil plus analytique quant à l'inégalité des hommes et des femmes dans la société et la culture hétérosexuelles, de même que mon propre rôle en son sein ». Son camarade va jusqu'à dire, comme pour renchérir, qu'il est devenu « un meilleur comédien

et une meilleure personne » à la suite de l'atelier : « J'ai pris conscience que je participe à un système auquel je ne crois pas. »

### ***Le sens de la mascarade***

Le corps comme porteur de significations crée de la critique sociale et une certaine volonté de changement. Mais pourquoi est-ce significatif pour les participants de la mascarade d'être en mesure de faire écho au message selon lequel les qualités culturelles sont culturellement produites et donc instables ? Trois explications nous semblent possibles.

Premièrement, la prise de conscience des genres tourne en grande partie autour de sentiments : la joie, la peine, la frustration, le plaisir, le désir et ainsi de suite. Et pour arriver au changement, Jeffrey C. Alexander, par exemple, note qu'il importe d'être « animé par ce que les citoyens tiennent le plus chèrement<sup>34</sup> ». Une meilleure compréhension des frontières culturelles associées aux scripts genrés fait en sorte de rendre significatif le travail sur celles-là, autant individuellement que professionnellement. La dénaturalisation et le déplacement des attentes dont il est question dans la mascarade permettent une re-signification des rôles et des normes. Une ouverture à des performances alternatives est créée lorsque les acteurs sociaux deviennent plus conscients des comportements institués et inconsciemment « cités ». Ce qui peut être encore plus vrai pour un apprenti comédien qui cherche à fabriquer pour lui-même une autonomie artistique.

Deuxièmement, il faut voir qu'il y a une friction entre les performances genrées qui sont socialement confortables et celles qui sont malaisées ou malaisantes, mais qui ont néanmoins un effet libérateur ; les performances de la mascarade – au sens subversif du terme – permettent d'avoir accès à quelque chose de très profond et très fondamental<sup>35</sup>. Le fait d'en arriver à une prise de conscience de la nature hégémonique des discours propres à l'hétérosexisme et au phallocentrisme de même qu'à leur instabilité réelle, conduit à créer de l'incertitude et incite les participants à résister aux normes et à proposer des alternatives.

Troisième explication, la conscience de ne « pas être seul(e) » et celle voulant que les normes constituent des enjeux universels et non individuels, comme le souligne un professeur, est un facteur important quant au sens de la mascarade. Parce que les structures culturelles sont partagées et ins-

34. Jeffrey C. Alexander, *The Performance of Politics. Obama's Victory and the Democratic Struggle for Power*, New York, Oxford University Press, 2010, p. 18.

35. Judith Halberstam, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York, New York University Press, 2005, p. 2-3.

crites dans l'interactivité, une solidarité collective permettant aux individus de se sentir moins impuissants est créée. Les limites du soi sont mises au jour lorsque « ces liens intersubjectifs au travers desquels les humains sont connectés les uns aux autres<sup>36</sup> » se montrent eux-mêmes à travers l'expérience des corps. Individus et collectivités se rencontrent alors sur un autre terrain : celui de la résistance aux codes dominants<sup>37</sup>.

Le corps est de la plus haute importance en tant que base sur laquelle se construisent les expériences concrètes des scripts genrés. Ce corps n'est jamais muet, les discours « sont logés à même le corps<sup>38</sup> ». C'est le savoir corporel, souligne Bourdieu, qui amène « une compréhension pratique du monde tout à fait différente de l'acte intentionnel de déchiffrement conscient que l'on met d'ordinaire sous l'idée de compréhension<sup>39</sup> ». Cela signifie que les corps transportent des significations qui ne sont pas accessibles immédiatement au langage. Aussi, lorsque, par le jeu de la mascarade, les discours genrés vivant ou s'immisçant dans le corps sont devenus plus explicites, c'est bien une volonté de jouer avec les normes et une volonté de décentraliser l'hétérosexisme qui se sont matérialisées. En jouant les genres d'une manière différente, cela contribue à une « confusion subversive » elle-même créatrice de nouvelles lectures déplaçant les limites de l'intelligibilité. Pour utiliser à nouveau le langage de Bourdieu : « [Les] principes pratiques d'organisation du donné [...] sont susceptibles d'être révisés et rejetés en cas d'échec répété<sup>40</sup>. » La recherche sur le corps menée dans le cadre de l'atelier-mascarade a permis de comprendre le genre comme une réalité construite de manière contraignante par les normes culturelles et, conséquemment, comme une défaillance vécue au quotidien, reproduisant une hétérosexualité hégémonique privilégiant la masculinité.

Bien que la présente recherche n'entend pas surestimer les possibilités ouvertes par ce type de prise de conscience corporelle, dans les faits, une personne ne change pas complètement ses habitudes et ses conduites sociales à la suite de l'exercice d'une telle mascarade. À ce titre, Butler écrit qu'au mieux le drag peut être « lu ou interprété de façon telle que les normes hyperboliques sont dissimulées sous le couvert d'une hétérosexualité mondaine<sup>41</sup> ». Mais le fait que les participants du projet réfléchissent, sur une période de deux ans, sur le corps et sur les effets de la production culturelle des genres

36. Sarah Salih, Judith Butler, *The Judith Butler Reader*, Malden, Blackwell Publishing, 2004, p. 2.

37. Gill Jagger, *op. cit.*, p. 34.

38. Irene Costera Meijer, Baukje Prins, *op. cit.*, p. 282.

39. Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 2003, p. 197.

40. *Ibid.*

41. Judith Butler, *Bodies that Matter...*, *op. cit.*, p. 237.

a eu un impact : celui d'avoir ouvert des possibilités pour des crises positives par l'intermédiaire desquelles émerge la critique sociale.

Une prise de conscience corporelle des genres a certainement mis en évidence le fait que le genre est performatif et qu'il est relié à des structures de pouvoir. Le changement peut émerger quand l'incorporation physique des normes est remise en question et articulée différemment. Ce sont, autrement dit, ces incorporations qui sont centrales pour la re-signification des genres, entre autres parce qu'elles fournissent à la fois la contrainte *et* la possibilité d'un corps performatif<sup>42</sup>. Et c'est ce qui s'est produit dans le cadre de la mascarade. Dès lors que les étudiants et professeurs voient autant les contraintes que les occasions – personnelle, professionnelle et au niveau de la solidarité –, ils peuvent changer la manière de former les comédiens et développer de nouveaux exercices fondés sur une conscience accrue de la question du genre.

### **L'intégration démocratique, trois exemples**

Même s'il n'est pas possible de parler de l'institution scolaire comme d'une démocratie, étant donné que les étudiants et les professeurs n'ont pas la même influence, nous discuterons ici des dimensions démocratiques dans les termes d'un apport pour la critique sociale et de possibilités pour les minorités de lutter en faveur d'une meilleure intégration au système d'éducation. *Staging gender* a développé indirectement une critique de l'état hétéro-normatif des conservatoires et de l'industrie théâtrale en général. Beaucoup de choses se sont passées au cours des dernières années dans les conservatoires d'art dramatique suédois, en raison de la prise de conscience grandissante des étudiants et des professeurs quant au problème des genres et de la manière habituelle dont ils sont joués («performed») sur et en dehors de la scène. La prise de conscience des genres (*i.e.* le savoir incorporé relatif à l'hétérosexisme hégémonique) a créé de meilleures conditions pour les femmes et les expériences hors normes en plus d'avoir permis de repenser quels sont les individus qui peuvent devenir comédiens. Dans ce qui suit, nous en présentons trois exemples.

#### ***Le processus d'admission***

Au cours des ans, les conservatoires suédois ont accepté 50% d'hommes et 50% de femmes, même si les candidatures d'hommes étaient significativement moins nombreuses. *Staging gender* a changé cela. Les raisons de main-

.....  
42. Gill Jagger, *op. cit.*, p. 113.

tenir une approche complémentaire de l'admission n'existent plus, ce sont désormais les arguments d'égalité et de mérite qui dominent. Les professeurs tendent davantage à considérer les candidats comme de futurs comédiens, et moins comme des hommes ou des femmes. « Dans le passé, note un professeur, nous consacrons certains jours pour des candidats masculins et d'autres pour des candidates. Mais nous ne faisons plus cela ; maintenant, nous mélangeons. » Concrètement, cette nouvelle manière de faire a créé des cohortes variables en termes de ratio hommes-femmes. Lorsque, pour la première fois, aucun membre du comité n'a regardé le nombre de représentants de l'un et de l'autre sexe, cela a été « quelque peu troublant », signale une autre professeure tout en réfléchissant à voix haute sur la procédure hétéro-normative qui prévalait quelques années plus tôt.

Dans la foulée de *Staging gender*, les professeurs se sont également mis à travailler activement en vue d'élargir les types de jeu acceptés. Durant le processus d'admission, par exemple, un des professeurs a manifestement favorisé les candidatures représentant la « différence ». Voici comment elle décrit les personnes retenues par le comité :

Très grands et gros, ces étudiants sont tout à fait différents en comparaison des cohortes précédentes ; ils ne sont pas particulièrement beaux. Ils parlent des dialectes et nous avons plusieurs ethnicités différentes – que suédoise – dans le groupe, ce sont des gens qui portent d'autres histoires de vie.

Travailler avec les normes genrées a élargi les discussions au sein des conservatoires en ce qui concerne les individus qui, historiquement, pouvaient être considérés comme des comédiens, c'est-à-dire comme des personnes habilitées à représenter la société sur scène. Lorsque l'attention s'est quelque peu détournée du genre, ce sont bien alors d'autres catégories qui sont apparues : la taille du corps, les dialectes, l'ethnicité et ainsi de suite. L'inclusion dans la collectivité ou la sphère civile ne semble pas échapper à la catégorisation, bien qu'elle ait élargi les possibilités au sein de cette dernière.

### ***Syllabus et entrevue sans égard au genre***

Le contenu des cours a changé et désormais, ce sont à la fois les étudiants et les professeurs qui questionnent les choix que les auteurs dramatiques font fréquemment. Professeurs et étudiants réfléchissent aussi aux choix institutionnels faits par le passé. Entre autres exemples, des scènes homo-érotiques sont à présent choisies de manière délibérée et sont tenues comme des alternatives aux scènes hétérosexuelles.

À Stockholm, un cours dont le contenu portait principalement sur August Strindberg, un dramaturge canonique du XIX<sup>e</sup> siècle, a été totale-



ment révisé et fait désormais davantage de place à une investigation sur la culture hétérosexuelle. Le cours, qui s'appelait autrefois « Strindberg », se nomme à présent « Ère moderne », et l'auteure Alfhild Agrell fait maintenant partie du syllabus. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les œuvres d'Agrell furent mises en scène plus souvent, en Suède, que celles de Strindberg. Des scènes reflétant des conflits autour de la culture hétérosexuelle furent choisies à partir des pièces *Fordringsägare* et *Dömd*. Pour les interpréter, les étudiants travaillèrent par paires, sans distinction basée sur le genre, de sorte que, parfois, deux hommes ou deux femmes ont travaillé ensemble sur des problèmes issus de cette culture hétérosexiste. Une distribution des rôles sans égard au genre ouvre la possibilité qu'une égalité des genres advienne, et qu'un processus d'identification plus large soit rendu possible. Deux personnes qui jouent ensemble indépendamment des genres qu'elles mettent en scène, peuvent par ailleurs augmenter les capacités des auditoires à s'identifier avec d'autres formes de relation que celle proprement hétérosexuelle.

### ***La relation entre professeurs et étudiants***

Les professeurs ont aussi réfléchi à la manière dont leurs comportements interagissent avec les scripts féminin et masculin. Un professeur décrit par exemple une situation conflictuelle dans laquelle une étudiante se dévalorisait elle-même. Le professeur tenta de l'encourager en lui disant : « Oui, mais c'est si bien, ce sera tellement beau. » C'est le type d'encouragement qui, il s'en rendit compte plus tard, est tout à fait inapte à résoudre le problème. C'est d'ailleurs ce que l'étudiante lui répondit : « Mais maintenant vous me transformez en petite fille. » Le professeur ne pouvait qu'agréer : « Oui, c'est exactement ce que j'ai fait, plutôt que de dire "allons, on se reprend maintenant" ("*Come on now*") », comme j'aurais pu le faire avec un garçon. » Le professeur et l'étudiante en question ont discuté de la situation par la suite et ont décidé de ne plus utiliser ce type d'interaction viciée. Le professeur en a aussi parlé lors d'une rencontre de professeurs.

La prise de conscience accrue des normes genrées inhérentes à l'hétérosexualité mène à questionner davantage cette dernière dans le processus d'admission, dans les choix faits par les dramaturges, les professeurs et les étudiants eux-mêmes et dans toute sorte d'autres situations, y compris les plus conflictuelles. Les admissions au conservatoire ont été élargies. En voyant l'hétérosexualité comme une performance sociale et non comme quelque chose de « naturel », on commença à la percevoir comme une possibilité parmi d'autres. Les professeurs ont réfléchi sur le fait que leur vie quotidienne pouvait parfois soutenir des formes d'interaction basée sur l'idée de

la femme-objet et de l'homme-sujet. En somme, même si la volonté derrière une éducation plus sensible aux enjeux genrés émerge à partir d'émotions, ce sont bien des décisions rationnelles qui en résultent. Les émotions portent la rationalité de même que cette rationalité se doit d'être connectée aux émotions, si une quelconque intégration démocratique doit se réaliser. La prise de conscience des genres, dans ce cas précis, peut alors être vue comme l'expression rationnelle d'émotions. Une interprétation féministe est également ressortie du projet, même si celui-ci n'a pas précisément été construit ou conçu comme féministe – ce qui a peut-être été, paradoxalement, un des aspects ayant contribué au succès de *Staging gender*. Professeurs et étudiants n'ont jamais été sollicités afin de changer la manière dont ils mettaient en performance les genres, ils ont plutôt été encouragés à réfléchir librement sur les choix opérés à partir d'une perspective genrée. Même les canons théâtraux ont été traités avec le plus grand soin, une atmosphère générale de confort et de sécurité s'est créée, et ce, en dépit du fait que certains professeurs ou étudiants ont parfois eu peur d'avoir effectué de mauvais choix. Cette situation sécurisante a ainsi ouvert un espace pour que les étudiants et les professeurs trouvent leur propre voie à travers les objectifs du projet.

## Conclusion

Par l'expérience corporelle d'idéaux normatifs, il est devenu évident pour les participants de la mascarade que le genre « exige une performance *répétée*<sup>43</sup> », c'est-à-dire à la fois impossible à atteindre ou à défaire et toujours déjà là lorsque l'individu accède au monde social. Dès lors que les participants se sont rendus compte que l'imposition de normes genrées sur les corps n'avait rien de naturel, c'est simultanément des sentiments d'insécurité, de peur, mais aussi de plaisir et de liberté qui se sont manifestés. La mascarade a créé en ce sens une forme de transgression des normes similaire à celle décrite par Carol Gilligan dans *The Birth of Pleasure*, soit : « des moments d'épiphanie – des moments d'illuminations soudaines et radicales – au cours desquels nous voyons à travers les catégories qui nous ont aveuglés. C'est dans de pareils moments que nous sortons du cadre<sup>44</sup>. » Mais la question de savoir pourquoi ces « sorties de cadre » rendent possible le changement social demande d'être analysée davantage.

Dans cette étude, c'est bien du corps comme porteur ou réceptacle du changement dont il a été question, à ceci près qu'il n'existe pas de formule simple pour arriver à ce que Butler qualifie de « confusion subversive ». Cela

43. Judith Butler, *Gender Trouble...*, op. cit., p. 178. Italiques dans l'original.

44. Carol Gilligan, *The Birth of Pleasure*, Westminster, Knopf Publishing Group, 2003, p. 206.

dépend en grande partie du contexte de réception. Le contexte social et politique des conservatoires suédois a travaillé selon plusieurs lignes de coupe pour façonner des arts dramatiques plus égalitaires et plus conscients de ses normes genrées. Médias, mouvements sociaux, rapports gouvernementaux, syndicats et organisations du monde de la scène, apprenties comédiennes et metteuses en scène féministes ont partagé plusieurs points d'agenda. Selon Butler, le changement social est mieux servi par une « défondation » (« degrounding ») des valeurs collectives que par l'élaboration de ces mêmes valeurs. C'est ce qui rend, entre autres, la résistance possible<sup>45</sup>.

La culture théâtrale et ses habitus peuvent aussi être interprétés comme cadre professionnel d'importance dans la création d'interprétations significatives de ce qu'une prise de conscience des genres peut apporter à la pratique théâtrale. L'auto-compréhension des gens de théâtre est basée sur des idées d'égalité, de solidarité et de démocratie et sur la croyance que l'art peut contribuer à l'amélioration de la société<sup>46</sup>. Ils sont dans les faits plutôt d'accord pour dire que la force du théâtre est d'être en mesure d'« éveiller » les gens – leurs besoins, leurs espoirs et leurs rêves. Une professeure interviewée a même confié que la signification du théâtre est à peu de chose près équivalente à celle de *Staging gender*: « Le théâtre doit inciter les gens à réfléchir encore et davantage, comme je l'ai fait dans ce projet. » Ici, la culture professionnelle n'est pas opposée mais, au contraire, soudée au destin d'un théâtre plus conscient des genres. De plus, il y a une culture professionnelle qui est elle-même basée sur les idéaux de qualité et d'autonomie artistique. Ce sont les interprétations, textes et rôles complexes qui sont le plus souvent privilégiés et cela contribue à l'idée que les choix artistiques doivent être autonomes.

La réception du projet *Staging gender* a également eu un impact sur la façon dont les étudiants et les professeurs peuvent s'ouvrir au changement et résister à toute récupération – ce qui ne revient pas à forcer quiconque à changer, mais au contraire à devenir conscient de la manière par laquelle une compréhension acquise de la féminité et de la masculinité est incorporée et reproduite de manière routinière ; et qui, du coup, renforce l'hétérosexualité. Pour surprenant que cela puisse paraître, des actes radicaux peuvent être le résultat de démarches et de projets qui, eux, le sont beaucoup moins – ce qui, en outre, permet à différentes personnes de s'y associer sans se sentir menacées<sup>47</sup>.

.....  
45. Peter Osborne, Lynne Segal, *op. cit.*, p. 38.

46. Anna Lund, *Mellan scen och salong. En kultursociologisk analys av ungdomsteater*, Lund, Arkiv, 2008.

47. Voir Jeffrey C. Alexander, *The Meanings of Social Life*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 193 ; Michael Walzer, *Interpretation and Social Criticism*, Cambridge, Harvard University Press, 1987, p. 37.

Le corps porte en lui des significations culturelles de performativité qui sont à même d'être explorées et re-signifiées. Des institutions et des acteurs spécifiques facilitent eux aussi cette incorporation de la prise de conscience des genres. Des discussions sur les modalités par lesquelles les normes genrées influencent les choix de mise en scène sont menées à l'intérieur et à l'extérieur des conservatoires, de sorte qu'il est possible d'y reconnaître l'influence de *Staging gender*. Le discours dominant est, jusqu'à un certain point, remis en question – créant de ce fait des corps qui sont en contraste avec ce que le corps fait réellement et ce à quoi il aspire en tant que citoyen démocratique. Ce que le cas ici étudié montre, c'est que les «confusions subversives», prises comme nouvelles manières de lire le corps et son rapport au monde, s'appuient toujours sur un fond polysémique. Tout dépend alors de la manière dont les institutions, incluant les idéaux professionnels<sup>48</sup>, envisagent le contexte politique changeant, à l'intérieur et à l'extérieur des conservatoires, et donne ainsi à voir un espace entre la rhétorique et les comportements dans le monde du théâtre. Dans le cas étudié, ce processus de changement eut lieu en relation avec le corps et les pratiques artistiques propres à la mascarade des genres et il bouleversa les images acceptées des genres en plus d'avoir permis d'asseoir ou de créer les bases sur lesquelles un changement démocratique est en mesure de s'ériger.

Traduit de l'anglais par  
Jonathan Roberge et Jean-François Morissette

.....  
48. Voir Mary Douglas, *How Institutions Think.*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1987; Anna Lund, *op. cit.*