



À propos de la richesse du genre comme catégorie d'analyse de corpus littéraires et artistiques pour les études germaniques

Susanne Böhmisch

DANS **ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI** 2021/3 N° 237 , PAGES 73 À 87

ÉDITIONS **ASSOCIATION POUR LA CONNAISSANCE DE L'ALLEMAGNE D'AUJOURD'HUI**

ISSN 0002-5712

ISBN 9782757432730

DOI 10.3917/all.237.0073

Date de mise en ligne : 16/09/2021

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-allemande-d-aujourd-hui-2021-3-page-73?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Association pour la connaissance de l'Allemagne d'aujourd'hui.

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.



À propos de la richesse du genre comme catégorie d'analyse de corpus littéraires et artistiques pour les études germaniques

Au cours de mes recherches des vingt dernières années, j'ai élaboré une grille de lecture à partir de théories féministes et des *gender studies*, qui a été nuancée, affinée, élargie à mesure de l'avancement de mes travaux. La présente contribution voudrait souligner la richesse de cet outil méthodologique pour les études germaniques, appliqué à des corpus aussi divers que la littérature, les arts plastiques et les pratiques scéniques. Il s'agit de préciser les concepts auxquels j'ai eu recours et de résumer les différents éclairages qu'ils ont permis dans l'analyse d'œuvres de femmes mais aussi dans un questionnement plus global sur la sémantique du discours amoureux, sur l'interprétation du mensonge ou sur l'histoire du corps. Une préoccupation majeure, que le genre comme catégorie d'analyse permet de faire ressortir, est de montrer l'impact de normes socio-culturelles – qu'elles soient verbales, iconographiques ou gestuelles – sur les constructions identitaires et par conséquent sur la créativité des femmes artistes ; dégager l'engagement éthique, humaniste, féministe, politique qui se manifeste à travers une esthétique ; révéler ce qu'il y a de « contemporain » dans les œuvres étudiées (pour la plupart issues du XX^e et XXI^e siècle), ce qui s'y perçoit de l'« ombre » du siècle et de sa « sombre intimité » (Giorgio Agamben¹), avec une focalisation sur les rapports entre genre et pouvoir.

Écrire en tant que femme

Le féminisme des années 1970 a soulevé de nombreuses questions qui ont durablement nourri ma réflexion : comment être femme si la culture vous impose un *devenir* femme (Simone de Beauvoir²) dans lequel ce qui ne correspond pas à la norme culturelle de la féminité est appelé à disparaître ? comment dire et se dire en tant que femme si le langage à disposition fait d'elle une figure de l'altérité, un écran de projection pour l'imaginaire masculin, une page blanche sur laquelle s'écrivent les

* Agrégée d'allemand, elle est MCF HDR en Études germaniques à Aix-Marseille Université et fait partie du laboratoire ÉCHANGES (EA 4236). Elle a récemment publié : Susanne Böhmisch, *Le Tanztheater de Pina Bausch. Histoires de corps, histoires de genres*, Aix-en-Provence, PUP, 2021 ; Susanne Böhmisch, Marie-Thérèse Mourey (dir.), *Cahiers d'études germaniques*, n° 81 (*Femmes artistes, femmes créatrices. Être artiste au féminin*), octobre 2021.

1. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Rivages poche, 2008, p. 21-23.
2. Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 2 tomes, coll. « Folio », Paris, Gallimard, 1976 [1949].

récits mythiques d'une féminité déclinée depuis des siècles, notamment sous l'impact des religions monothéistes, en trois modèles majeurs : la vierge, la mère et la prostituée ? comment résoudre le problème de l'absence de modèles littéraires et artistiques, comment créer si l'endroit d'où on parle est suspect ? Cette problématique majeure liée à l'auctorialité féminine implique la mise en œuvre de stratégies particulières pour y faire face, pour dire et créer malgré tout. Très souvent, elle amène aussi une radicalité, voire une violence dans la créativité féminine, radicalité que je ne comprends plus aujourd'hui comme un trait spécifiquement féminin mais comme une nécessité historique de transgresser des tabous fortement ancrés, quand on n'a pas de « solide position » dans le symbolique (Julia Kristeva³). Les stratégies narratives et esthétiques mises en œuvre, ainsi que la posture radicale des auteures et créatrices ont ainsi été l'objet de plusieurs travaux de recherche.

La première auteure germanophone sur laquelle j'ai appliqué le concept d'*écriture féminine*, développé dans les années 1970 par Hélène Cixous, Luce Irigaray, Michèle Montrelay et Marcelle Marini, fut l'Autrichienne Ingeborg Bachmann (*Écriture féminine entre subversion et utopie*, Mémoire de Maîtrise en Lettres Modernes, 1995 ; *Ironie et dissémination – une lecture de Simultan d'Ingeborg Bachmann*, Mémoire de DEA en Études germaniques, 1996). Leur pensée permettait d'identifier dans l'écriture de Bachmann à la fois une démarche déconstructiviste – se délester des images aliénantes de la féminité –, et une écriture de la différence sexuelle où se réinventait sans cesse la différence en tant qu'espace entre les deux sexes et trajectoire d'un désir⁴. Luce Irigaray nomma « mimesis subversive » une stratégie qui consiste à mimer avec exagération les stéréotypes du genre et l'absence des femmes comme sujets dans l'ordre symbolique : « retourner en affirmation une subordination et, de ce fait, commencer à la déjouer » ; « faire "apparaître", par un effet de répétition ludique, ce qui devait rester occulté : le recouvrement d'une possible opération du féminin dans le langage »⁵. Hélène Cixous utilisa la métaphore du « Rire de la Méduse » pour évoquer l'*écriture féminine* encore à venir, où la femme serait libérée de la « grande poigne parentale-conjugale-phallogocentrique »⁶, dont font partie la peur et la honte de soi. Comme on ne peut pas simplement sauter en dehors de la langue, il faut bien se débrouiller avec cette langue défaillante et fallacieuse, la miner de l'intérieur, soulever « la vieille croûte » immuable qui la recouvre, et « secouer, ces mots, comme des pommiers, tout le temps », et notamment les mots masculin, féminin⁷.

Mes premiers travaux sur Bachmann pratiquaient donc une relecture de son œuvre à l'aune des théories du *French feminism*⁸, afin d'y identifier sa dimension subversive. Ils s'inspiraient également des travaux de Sigrid Weigel qui, dans l'espace germa-

3. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, p. 48.

4. Hélène Cixous et Mireille Calle-Gruber, *Hélène Cixous. Photos de racines*, Paris, Éditions des femmes, 1994, p. 172.

5. Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de minuit, 1977, p. 73-74.

6. Cixous, « Le Rire de la Méduse », *L'Arc*, n° 61, 1975, p. 39-54, ici p. 40. Le terme de « phallogocentrisme » surgit dans le débat féministe des années 1970. Jacques Derrida, Hélène Cixous et Luce Irigaray affirment que le logocentrisme serait là pour « fonder le phallogocentrisme ». Le binôme homme/femme désignerait le duo paradigmatique de la pensée binaire (activité/passivité, culture/nature, esprit/sentiment, logos/pathos). Cf. Cixous et Cathérine Clément, *La jeune née*, Paris, 10/18, 1975, p. 115-116.

7. Cixous, « L'auteur en vérité », dans *L'heure de Clarice Lispector*, Paris, Éditions des femmes, 1989, p. 137.

8. En plus des ouvrages déjà cités, mentionnons aussi Irigaray, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Éditions de Minuit, 1974 ; Michèle Montrelay, *L'ombre et le nom. Sur la féminité*, Paris, Éditions de Minuit, 1977. Sur l'affinité poétique entre Bachmann et Beauvoir, et entre Bachmann et Cixous, voir aussi les travaux de Françoise Rétif : *Simone de Beauvoir et Ingeborg Bachmann : Tristan ou l'Androgyne ? La femme et son*

nique, conceptualisa dans les années 1980 sous le terme de « regard oblique » (« schielender Blick »⁹) les stratégies narratives mises en place par les écrivaines pour articuler le double lieu des femmes qui, pour des raisons historiques et culturelles, se trouvent à la fois en-dedans et au-dehors de l'ordre symbolique et de la société, puisque longtemps assignées à la place de l'autre et confinées dans l'espace privé. Selon Weigel, l'oscillation des perspectives induirait dans de nombreuses écritures de femmes une distanciation critique.

L'abject, le rire et le féminin

Mes travaux sur les écrivaines autrichiennes Elfriede Jelinek et Elfriede Czurda s'inscrivent dans le prolongement de ces réflexions sur le rapport des femmes à l'écriture et au langage dans le processus de création. Interloquée par la tonalité du rire, proche de l'effroi¹⁰, dans des textes d'auteures contemporaines qui se revendiquent féministes, j'ai développé un outil théorique et méthodologique : l'« abjeu »¹¹. Ce néologisme s'inspire de l'« objeu » de Francis Ponge et s'appuie sur la relecture du concept de l'abject (Julia Kristeva) par Judith Butler¹².

L'« objeu », chez Francis Ponge, est un jeu qui consiste à multiplier les éclairages sur un objet, afin de le déclôturer, de lui donner de la mobilité, de lui *donner du jeu*. L'« abjeu », par analogie, désigne un jeu avec l'abjection et, dans ma perspective d'étude, un jeu avec le topos de l'abjection du féminin. Chez Kristeva, l'abject est toujours en lien avec l'abjection du corps maternel menaçant d'étouffer et de dévorer le sujet. Pour Butler, en revanche, l'abject n'est pas un invariant, mais une construction historique, dont il s'agit de révéler l'impact sur le féminin. Le ressort de l'écriture radicale de Jelinek et Czurda réside précisément dans le jeu avec les représentations d'un féminin abject, nichées dans la langue.

L'« abjeu » est pour les deux auteures un moyen de subversion, puisqu'il met en lumière une logique de l'abjection – ses ressorts ainsi que son instrumentalisation – et dénonce ses effets dévastateurs sur le sujet féminin. Il est un moyen de résistance puisqu'il permet, grâce au travail du rire, un détachement progressif des représentations dégradantes et le dépassement d'une impasse liée à la position d'énonciation au féminin. Il permet de nommer l'innommable sans y succomber. L'« abjeu » est aussi un concept qui propose un autre éclairage sur ces écritures qualifiées souvent de négatives ou morbides par les critiques, et qui par ailleurs met en valeur une pratique innovante qui se rit de l'horreur. Il révèle également la dimension politique de ces écritures féministes qui reprennent à leur compte une dynamique déjà mise en lumière

amour, Bern, Peter Lang, 1989 ; « Ingeborg Bachmann : engendrer avec des mots. Genre ou *Geschlecht* ? », *Germanica*, n° 46 : « Des femmes en dialogue avec le siècle », 2010, p. 73-87.

9. Sigrid Weigel, « Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis », dans Inge Stephan, Sigrid Weigel (dir.), *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin, Argument-Verlag, 1985, p. 83-137.

10. Voir « Das schauernde Lachen von Frauen – Satirische Schreibweisen » dans Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa*, Dülmen-Hiddingsel, tende, 1995, p. 170-176.

11. Böhmisch, *Le jeu de l'abjection*, coll. « Les mondes germaniques », Paris, L'Harmattan, 2010.

12. Francis Ponge, *Pièces*, dans *CŒuvres complètes*, tome 1, La Pléiade, Paris, Gallimard, 1999 ; Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 9-39 ; Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1991, p. 123-142 [*Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990]. Par rapport à l'Allemagne, les traductions françaises des premiers ouvrages de Butler sortent avec un retard considérable.

par Georges Bataille, où une souveraineté se pose en prenant en abjection un autre, où la splendeur tire son éclat de l'infamie dont elle stigmatise un autre¹³.

Les résultats de ces recherches ont pu par la suite être complétés et approfondis, en élargissant le corpus d'étude à d'autres œuvres de Jelinek, prose et théâtre confondus, ou bien en intégrant l'articulation des trois concepts « rire, abject, féminin » à d'autres thématiques, comme la conquête d'une rhétorique du rire, et en proposant une grille de lecture genrée des dynamiques narratives ou dramatiques. Ce qui est d'abord expulsé, lorsque celle qui fut longtemps objet de rire se met à rire elle-même, ce sont toutes les images d'elle, y compris la représentation peut-être la plus intolérable : le féminin comme altérité radicale, effrayante, médusante. Cette rhétorique du rire, soutenue par le génie verbal et caricatural de Jelinek qui ne cesse de « faire la peau » à la langue et au genre, transgresse de nombreux tabous culturels, notamment autour du sang. C'est « une rhétorique du rire qui n'éclate pas, qui ne se résout pas » et qui déstabilise profondément les lectrices comme les lecteurs¹⁴.

Puis, dans l'œuvre de Jelinek, l'abject n'a pas seulement la fonction de choquer, ce n'est pas une radicalisation de l'esthétique de la laideur. Jelinek ne cherche ni à imposer l'informe contre la forme, ni à se laisser fasciner par l'abject, comme un Louis-Ferdinand Céline ou un Samuel Beckett. La catégorie de l'abject est mise au service d'une déconstruction des mythes modernes¹⁵, d'une critique du fascisme, d'une critique féministe. Ce qui caractérise ses textes, ce sont les distorsions de la langue qui déplacent le regard de la figure de l'abject vers la logique de l'abjection et les rapports de pouvoir.

D'autres travaux précisent la place de Jelinek dans l'histoire du théâtre et font ressortir la dimension féministe de son théâtre postdramatique. Un premier article étudie la filiation avec le théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud en insistant sur le fait que l'« abcès » crevé sur scène dans le théâtre de Jelinek correspond aux multiples masques du pouvoir, y compris phalocrates¹⁶. Si Artaud et Jelinek recherchent tous les deux un théâtre autre qui abandonnerait les codes de la représentation et du jeu mimétique, Jelinek ne partage absolument pas la foi en un théâtre qui pourrait régénérer l'humain. Sa posture est entièrement satirique, voire cynique. Il n'y a plus ni individu ni authenticité dans une société néo-libérale et consumériste, et surtout pas du côté des femmes. En dépersonnalisant l'acteur, en dissociant corps et langage, l'auteure crée une esthétique de l'inauthentique qui rompt d'ailleurs radicalement avec les revendications féministes des années soixante-dix.

13. Georges Bataille, *CŒuvres complètes*, t. II : *Écrits posthumes (1922-1940)*, Paris, Gallimard, 1970 (« L'abjection et les formes misérables », p. 217-221, et « La structure sociale », p. 248-249) ; Bataille, « Attraction et répulsion I. Tropismes, sexualité, rire et larmes » et « Attraction et répulsion II. La structure sociale » dans *Collège de sociologie (1937-39)*, présenté par Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1979, p. 188-231.

14. Böhmisch, « Rire, féminin et abjection dans *Maladie ou Femmes modernes* d'Elfriede Jelinek », dans Annette Hayward (dir.), *La Rhétorique au féminin*, Québec, Éditions Nota Bene, 2006, p. 446-460, ici p. 459.

15. Il faut citer ici Yasmin Hoffmann, qui fut l'une des premières germanistes en France à travailler sur Jelinek et dont les travaux, mais aussi les traductions, ont largement contribué à la réception de cette auteure depuis les années 1990. Cf. Hoffmann, *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik*, Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 1998.

16. Böhmisch, « "Comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers". Jelinek/Artaud: Grausamkeit, Komik, Katharsis », dans Inge Arteel, Heidi Margrit Müller (dir.), *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?*, Bruxelles, Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten, 2008, p. 71-80.

Un deuxième article souligne cette dimension à la fois postdramatique et féministe dans d'autres œuvres de l'écrivaine¹⁷. Pour Jelinek, les normes patriarcales nichent sous des formes complexes dans le langage, encore aujourd'hui. C'est un système de valeurs qui valorise les figures du Père, la parole et l'action de l'homme, aux dépens de la femme et de la mère, malgré d'autres changements profonds dans la société. Cette dévalorisation du féminin, qu'elle appelle un « processus collectif de mépris » à l'égard des femmes, serait intériorisée par les femmes elles-mêmes. Puis pour Jelinek, le corps de la femme n'existe pas à l'état naturel. Comme le mythe moderne, il est sans cesse désémantisé (on lui enlève son histoire, son réel) et re-sémantisé comme paradigme de la nature et de la beauté. C'est cette réflexion qui a permis un premier rapprochement avec les femmes artistes, ici Valie Export pour qui également « le corps naturel de la femme n'existe pas », puisque « la femme est couverte d'images, de projections, de codes »¹⁸. Pour Export aussi, il faut procéder à des formes de mimétisme parodique pour rendre visibles ces images et ces codes.

La mise en question radicale de ce qui s'avance comme « naturel » dans la société, issue de la confrontation avec l'œuvre de Jelinek et avec la pensée féministe, est sans doute l'aspect qui a plus profondément marqué mes recherches et ma méthodologie, m'amenant à détecter également dans d'autres langages, artistiques et chorégraphiques, les embarras du corps avec le « naturel ».

Par ailleurs, les stratégies narratives mises en lumière par des théoriciennes du féminisme font souvent la part belle au rire, ce qui m'a amenée à plusieurs reprises à élaborer les éléments conceptuels d'une « esthétique du rire » dans des pratiques littéraires et artistiques mises en œuvre par des femmes. Le genre comme catégorie d'analyse apporte ici un questionnement des définitions canoniques de l'ironie, de la satire, de l'humour. Par exemple, l'ironie dans les récits d'Ingeborg Bachmann produit une oscillation constante des perspectives et met en tension la voix intérieure d'une femme et les voix extérieures¹⁹. Cette ironie affecte profondément l'instance narrative et dépasse la définition classique de « dire le contraire de ce qu'on pense ». Le propre de cette écriture profondément polyphonique, qui ne cesse de se reprendre, est de se mettre à l'écoute de « ce qui se produit supplémentairement à l'échange repérable dans le dialogue »²⁰. Quant à la satire, qui est selon la définition canonique de Jürgen Brummack, une « agression socialement acceptable par le biais des moyens esthétiques »²¹, cette position agressive est aux antipodes du conditionnement social (traditionnel) de la femme. On constate un fort degré d'auto-dérision dans la plupart des textes de femmes à tonalité satirique, ou bien l'hybridité entre rire et effroi déjà mentionnée.

La perspective généralement adoptée dans mes recherches sur le rire a été celle de son rapport au pouvoir : le rire comme arme de ceux qui n'ont pas de pouvoir,

17. Böhmisch, « "Ein Bild die Frau. Her Natur. Fort Frau." À propos de l'écriture féminine/féministe d'Elfriede Jelinek », dans Gérard Thiériot (dir.), *Elfriede Jelinek et le devenir du drame*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2006, p. 155-181. Cf. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M., Verlag der Autoren, 1999.

18. Valie Export, *Das Reale und sein Double: der Körper*, Bern, Benteli Verlag, 1992, p. 17 et 32.

19. Böhmisch, « Simultanstimmen und Differentialität bei Ingeborg Bachmann », dans Bernard Banoun, Lydia Andrea Hartl, Yasmin Hoffmann (dir.) : *Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2002, p. 215-230.

20. Calle-Gruber, dans Cixous, Calle-Gruber, *Photos de racines*, op. cit., p. 57.

21. Jürgen Brummack, « Zu Begriff und Theorie der Satire », *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, n° 45, 1971, p. 275-377, ici p. 282.

comme arme des minorités ; puis le rire des supérieurs, le rire qui dégrade l'autre et tente ainsi d'affirmer sa propre supériorité²². Une deuxième perspective fut psychanalytique, inspirée des thèses de Freud et Lacan sur l'humour, le mot d'esprit et la sublimation²³. En analogie avec le concept du « travail de deuil » (« Trauerarbeit »), le théoricien du rire, Klaus Heinrich, forgea celui du « travail du rire » (« Lacharbeit »), dont la fonction consisterait à prendre du recul par rapport aux angoisses et colères, et à transformer la dimension explosive et incontrôlée du rire en connaissances²⁴. C'est cette dimension plus analytique d'un rire qui permet un détachement progressif des représentations du genre les plus aliénantes, dont rendent compte mes travaux sur le féminin dans l'écriture.

Femmes artistes

Ma première publication sur un corpus artistique poursuit d'un point de vue méthodologique le recours à différents concepts développés par Judith Butler. Dans un volume thématique des *Cahiers d'études germaniques* sur les « jeux de rôles et jeux de masques », je propose une synthèse du jeu infiniment varié avec les masques dans l'œuvre de l'artiste plasticienne autrichienne Birgit Jürgenssen (dessins, photographies, sculptures, installations), que j'interprète à la lumière du débat féministe sur la « féminité comme mascarade »²⁵. La relecture par Judith Butler de l'essai de la psychanalyste anglaise Joan Rivière (*Womanliness as a Masquerade*, 1929) est le point de départ de mes analyses²⁶. À la question de savoir s'il existe une féminité authentique derrière la « mascarade » qu'incarnerait le féminin dans un système patriarcal, Butler répond par la négative. Il n'y a pas d'identité derrière le masque. C'est le masque lui-même, les différentes formes de travestissement qui construisent une identité. L'œuvre de Jürgenssen (1949-2003) précisément met en scène la dimension performative de ce jeu. En tant que figures du dédoublement et de la scission, les masques fabriquent de nouvelles identités hybrides. Par un travail ludique sur le poil, la fourrure, les chaussures, l'artiste joue avec l'érotisation de la femme, avec la représentation du sexe féminin comme sexe castré et sexe à voiler. Il s'agissait aussi de faire connaître l'œuvre d'une artiste autrichienne très peu connue en France, alors qu'elle est considérée comme le « missing link » de l'avant-garde féministe des années 1970, dont l'œuvre serait tout aussi importante que celle de Valie Export, Maria Lassnig, Cindy Sherman ou Francesca Woodmann²⁷.

22. Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, dans *Œuvres*, Paris, PUF, 1963, p. 381-485.

23. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) et *Der Humor* (1927) dans Alexander Mitscherlich et al. (éds.), *Sigmund Freud*, t. IV, Frankfurt a. M., Fischer Studienausgabe, 1994 ; Jacques Lacan, *Les formations de l'inconscient*, Paris, Seuil, 1998, p. 83-100.

24. Klaus Heinrich, « Theorie des Lachens », dans Dietmar Kamper, Christoph Wulf (dir.), *Lachen-Gelächter-Lächeln. Reflexionen in 3 Spiegeln*, Frankfurt a.M., Syndikat, 1986, p. 17-38, ici p. 19.

25. Böhmisch, « Maskerade und Weiblichkeit bei Birgit Jürgenssen », *Cahiers d'Études Germaniques [Jeux de rôles, jeux de masques]*, études réunies par Christina Stange-Fayos et Katja Wimmer, n° 61, 2011/2, p. 207-236.

26. Voir la traduction allemande de l'essai de Joan Rivière *Womanliness as a Masquerade* (publié en 1929 dans l'*International Journal of Psychoanalysis X*) : *Weiblichkeit als Maskerade*, dans Liliane Weissberg (dir.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt a.M., Fischer, 1994, p. 34-47. Voir également Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, op.cit., p. 73-91.

27. Peter Weibel, « Birgit Jürgenssen und die Nacht der Psychoanalyse », dans Gabriele Schor, Heike Eipeldauer (dir.), *Birgit Jürgenssen*, München, Prestel/SAMMLUNG VERBUND, 2010, p. 111-123. La collection SAMMLUNG VERBUND (Vienne, Autriche), spécialisée dans l'avant-garde féministe des années 1970, organisa plusieurs expositions sur Jürgenssen en Autriche dont une grande rétrospective à Vienne en 2010/2011, et elle participa à la publication de plusieurs monographies. Cf. Gabriele Schor, Abigail

Un deuxième article porte sur le rôle joué par la ville de Paris dans la formation et l'itinéraire de femmes artistes de langue allemande dans le premier tiers du XX^e siècle²⁸. Il interroge le mythe et la réalité de ce Paris vécu par deux femmes artistes à deux époques différentes : autour de 1900 – Paula Modersohn-Becker et l'époque du Montparnasse –, et dans les années 1930 – Meret Oppenheim et l'époque de Saint-Germain. Concernant Modersohn-Becker, mes analyses, basées sur ses lettres et journaux intimes, font ressortir l'aspect interculturel de ses expériences. M'appuyant sur les thèses développées par Ruth Florack, je montre que la perception de Paula est marquée par des stéréotypes nationaux sur les Allemands et les Français et par des stéréotypes de genre²⁹. Quant à Meret Oppenheim, l'étude montre l'envers de sa renommée en tant que muse du surréalisme et icône érotique, instrumentalisée dans un processus de fétichisation du féminin. Outre la dimension à la fois drôle et macabre de ses dessins, objets et peintures, on peut reconnaître dans ses esquisses et objets de mode (bijoux, vêtements, chapeaux etc.) un détournement des codes et des conventions, une invention de nouveaux habits énigmatiques et dérangement.

Mes grilles de lecture de germaniste féministe, élaborées à l'école de Jelinek et de Butler ont permis d'apporter des éclairages sur une artiste en dehors de mon champ disciplinaire. La manière dont la performeuse espagnole Angelica Liddell traite les violences faites aux femmes, les tabous culturels, l'idéologie consumériste et néo-libérale, fait écho au travail de sape accompli par Jelinek³⁰. Les deux artistes partagent la même rage, associée à la lucidité sur l'envers sombre des civilisations « éclairées ». Chez Jelinek, c'est le langage qui est disséqué, chez Liddell, c'est le corps de l'artiste elle-même qui est rudement mis à l'épreuve sur scène, blessé, fouetté, maltraité. Comme d'autres artistes féministes, Liddell met la corporéité au centre de l'acte artistique. Elle plonge dans sa blessure intime, en la reliant aux mécanismes du pouvoir. Elle expose la figure monstrueuse qu'elle devient au regard des autres, si elle ne se situe pas dans la norme. Elle signifie aussi la solitude qui s'ensuit. Mais elle rebondit toujours après ses longues traversées dans la douleur. Par sa performance, elle rend visible la violence sociale et genrée. C'est dans ce travail sur Liddell que j'ai pour la première fois appliqué le concept de vulnérabilité de Butler. Car la philosophe américaine croit profondément en la possibilité de désamorcer les discours de haine et de transformer la vulnérabilité de l'humain en « puissance d'agir » (« agency »)³¹.

Discours amoureux

Les analyses du discours amoureux constituent un axe de recherche qui, lui aussi, s'applique à des corpus variés – genre lyrique, romanesque ou épistolaire, et genre

Solomon-Godeau (dir.), *Birgit Jürgenssen*, Ostfildern, Hatje Cantz/SAMMLUNG VERBUND, 2009. Tout récemment, plusieurs de ses créations furent exposées pour la première fois à Paris (*Women House. La maison selon elles*, Musée de la Monnaie, octobre 2017-janvier 2018), l'une d'entre elles figura comme page de couverture du catalogue d'exposition (« Ich möchte hier raus ! », 1976). Cf. Camille Morineau (dir.), *Women House*, Paris, Manuella Éditions, 2017.

28. Böhmisch, « Paris entre mythe, mode et réalité – l'expérience de Paula Modersohn-Becker et de Meret Oppenheim », dans Wolfgang Fink, Ingrid Haag, Katja Wimmer (dir.), *Frankreich-Deutschland: Transkulturelle Perspektiven / France-Allemagne : Perspectives transculturelles. Festschrift für Karl Heinz Götze / Mélanges en l'honneur de Karl Heinz Götze*, Frankfurt a.M. et al., Peter Lang, 2013, p. 211-233.

29. Ruth Florack, *Tiefsinnige Deutsche, frivole Franzosen. Nationale Stereotype in deutscher und französischer Literatur*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2001.

30. Böhmisch, « Angelica Liddell – le cri entre l'intime et le politique », dans Valérie Morisson (dir.), *Le cri dans les arts et la littérature*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2017, p. 197-210.

31. Butler, *Le pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004, p. 41.

chorégraphique –, et témoigne de la richesse de la catégorie du genre pour des recherches en études germaniques. Dans le cadre des travaux sur Jelinek et Czurda, la sémantique de l'amour a été analysée à travers une grille de lecture féministe inspirée des mythologies de Barthes et d'un matérialisme marxiste. Chez Czurda, c'est notamment tout le poids de la morale chrétienne, l'idéalisation de la mère sacrificielle, de même que la perversion de l'amour maternel en amour incestuel avec le fils, qui avaient retenu mon attention. Chez Jelinek, ce sont les mécanismes économiques qui vont jusqu'à contaminer le discours amoureux.

Le point de départ d'une réflexion collective de notre laboratoire ÉCHANGES à Aix-Marseille Université sur le rapport entre discours amoureux et sentiment amoureux, était une maxime célèbre de La Rochefoucauld : « Il y a des gens qui n'auraient jamais été amoureux s'ils n'avaient jamais entendu parler d'amour. »³² Dans ce cadre-là, je suis d'abord revenue sur l'œuvre de Bachmann, cette auteure si mal connue en France, longtemps si mal traduite aussi, et pourtant essentielle au XX^e siècle³³. Dans sa prose, ses récits, sa poésie et ses pièces radiophoniques, l'amour est le lieu par prédilection où s'effectuent les crimes invisibles du quotidien, ces mouvements interrelationnels à peine perceptibles, où un sujet féminin se trouve dépossédé, spolié de son être, de sa confiance en soi, de son rire. Pourtant, si la disparition de la femme en tant que sujet est dénoncée, le désir de l'autre persiste. La forte sensibilité à la porosité avec l'autre produit dans les textes de Bachmann ce que j'ai fini par appeler une dynamique entre altération heureuse du sujet (par le passage de l'autre en soi) et aliénation (par une emprise trop forte de l'autre sur soi). Une éthique de l'altérité est inscrite au cœur de son projet romanesque.

Grâce au prisme du genre, je suis revenue vers elle à plusieurs reprises. Sollicitée par Christiane Solte-Gresser, j'ai pu lui consacrer une entrée dans le *Dictionnaire des femmes créatrices*³⁴. C'est par le biais d'une comparaison du discours amoureux chez Bachmann et la chorégraphe allemande Pina Bausch qu'ont débuté mes travaux de recherche sur le « Tanztheater » sur lesquels je reviendrai plus loin. La publication des correspondances entre Bachmann et Paul Celan, sous le titre *Herzzeit*, m'a incitée à étudier leur dialogue amoureux, épistolaire et poétique. Un premier article révèle l'impact réciproque de leur relation amoureuse, marquée par une assignation différente de l'altérité, sur leur poétique³⁵. Nuançant la thèse de Hans Höller selon laquelle le langage poétique de Bachmann trouverait sa forme et son inspiration dans le dialogue avec Paul Celan – ces deux poètes qui « sondent l'obscur » –, l'article montre que l'inverse est vrai aussi, qu'un cheminement se produit dans la poétique de Celan en ce qui concerne la voix, l'écoute, l'approche de l'altérité. Je poursuis ici les réflexions engagées par Françoise Rétif sur la réciprocité du dialogue poétique et sa critique de la hiérarchisation entre les deux œuvres³⁶. Le cheminement dans leur

32. François de La Rochefoucauld, *Réflexions ou sentences et Maximes morales* (1664), dans *Œuvres complètes*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1957, p. 425.

33. Il faut ici rendre hommage aux nombreux travaux de Françoise Rétif depuis les années 1990 pour lutter contre la méconnaissance de l'œuvre de Bachmann en France, dont par exemple *Ingeborg Bachmann*, Paris, Belin, 2008.

34. Böhmisch, « Ingeborg Bachmann », dans *Le Dictionnaire universel des créatrices* en trois tomes, sous la direction de Béatrice Didier, Antoinette Fouque et Mireille Calle-Gruber, Paris, Édition des femmes, 2013, t. I, p. 347-348.

35. Böhmisch, « Quelle voix dans l'altérité ? Ingeborg Bachmann et Paul Celan », *Po&sie*, n° 130, 2010, p. 75-84.

36. Rétif, *Ingeborg Bachmann*, op. cit., p. 65.

correspondance, notamment autour de la période charnière de 1957, permet précisément de mesurer cette réciprocité.

Un second article élargit le corpus épistolaire et poétique à d'autres écrits de l'auteure³⁷. L'étude interroge les transferts entre une relation amoureuse vécue dans le réel, ses traces dans les correspondances (qui sont déjà une première forme de distanciation), et ses traces dans des écrits littéraires. Sous l'angle du féminisme, les textes d'Ingeborg Bachmann, de même que son échange épistolaire avec Celan, témoignent d'une asymétrie des sexes dans l'amour, mais aussi d'une lutte pour la différence qui fait repenser à l'éthique de l'altérité défendue par Cixous (« Nous nous tenons séparéunis »³⁸).

Mensonge, simulation, genre

Une autre thématique de notre laboratoire fut le mensonge ; son caractère flou mais incontournable ; l'impossible conciliation, dans l'histoire du mensonge, entre sa condamnation pour des raisons morales ou métaphysiques, et sa réhabilitation ; tous les avatars proches du mensonge comme la simulation, la dissimulation, la tromperie, les fausses vérités, le trucage ; les relations entre langage et mensonge. Toujours sensible à la question du genre dans la production de l'ordre symbolique, j'ai pris conscience de phénomènes d'asymétrie dans le recours au mensonge. Je me suis donc insérée dans ces réflexions en liant mensonge et genre. Mon premier article portait sur Arthur Schnitzler³⁹. La modernité viennoise est une période pleine de contradictions qui constitue un tournant important dans l'histoire du mensonge et du genre. On assiste à une véritable inflation d'une sémantique du mensonge, la plupart du temps relativisé et revalorisé au sens nietzschéen⁴⁰, mais toujours rejeté par ailleurs pour des raisons morales. C'est une période caractérisée par le trouble dans le genre, et en même temps par le retour en force de théories misogynes qui réaffirment le stéréotype de la nature mensongère, hypocrite et « hystérique » (au sens de simulatrice) de la femme (Nietzsche, Schopenhauer, Möbius, Weininger). Les textes du jeune Schnitzler font écho aux idées qui circulent à son époque et manifestent les mêmes contradictions et la même asymétrie. Nous y rencontrons la revalorisation nietzschéenne du mensonge côté masculin, mais aussi une inquiétude grandissante face au mensonge côté féminin. L'homme semblerait éprouver une certaine difficulté à accorder à la femme le même droit de simuler et dissimuler que celui qu'il s'octroie désormais.

Ce travail sur la période charnière autour de 1900 a permis d'apporter un éclairage important sur ce que Jacques Derrida a nommé le lien discursif complexe entre le mensonge et la différence sexuelle⁴¹. Il m'a poussée à explorer davantage ces liens

37. Böhmisch, « Tensions, ambivalences et transferts du discours amoureux dans les écrits d'Ingeborg Bachmann et dans sa correspondance avec Paul Celan », dans Karl-Heinz Götze, Katja Wimmer (dir.), *L'amour au présent. Histoires d'amour de 1945 à nos jours – Mélanges en l'honneur d'Ingrid Haag*, Frankfurt a.M. et al., Peter Lang, 2010, p. 105-124.

38. Cixous, Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 63.

39. Böhmisch, « "Eines ist mir klar: Daß die Weiber auch in der Hypnose lügen". Mensonge et genre chez Arthur Schnitzler », *Cahiers d'Études Germaniques [Quelques vérités à propos du mensonge ? Vol. I]*, sous la direction d'Hélène Barrière, de Karl Heinz Götze et d'Ingrid Haag, n° 67, 2014, p. 169-184.

40. Cf. Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873), dans *Werke in drei Bänden*, t. III, München, Hanser, 1960, p. 309-322.

41. « [i]l y aurait plus d'une conférence à consacrer à ce qui lie l'histoire du mensonge à l'histoire de la différence sexuelle, de son érotique et de ses interprétations », Jacques Derrida, *Histoire du mensonge. Prologomènes*, Paris, Galilée, 2012, p. 45.

discursifs en organisant deux journées d'études interdisciplinaires sur ce thème. Ma propre contribution illustra comment la sémantique du mensonge affecte l'évolution des discours normatifs sur le genre⁴². Ainsi la tolérance ou la sanction à l'égard de la menteuse est en lien étroit avec les représentations du féminin en vigueur (logique répressive du code bourgeois depuis la fin du XVIII^e siècle⁴³ ; fascination pour la grande hystérico-menteuse au cours du long XIX^e siècle ; fascination-rejet de la femme fatale autour de 1900). Par ailleurs, l'interprétation de la ruse féminine se modifie historiquement et influe sur la performativité du genre. La ruse d'Hérodiade, par exemple, initialement motivée par le pouvoir et l'ambition politique, se charge au XIX^e siècle d'un sens érotique et se déplace vers la figure de Salomé, sa fille. Ce n'est plus Hérodiade qui utilise sa fille comme instrument de sa ruse, mais la ruse se fait corps de femme et corps de danseuse.

Trois remarques par rapport à ce travail : tout d'abord l'importance incontournable de Simone de Beauvoir pour distinguer entre sexe et genre. Beauvoir ne dit pas que la femme n'est pas une menteuse. Elle dit que la femme n'est pas menteuse par nature. Tant que son horizon est barré, puisqu'on la confine dans le champ de l'immanence, elle trouvera des stratégies pour s'en affranchir⁴⁴. J'ai approfondi cette thèse en me référant à Jankélévitch pour qui, face au pouvoir, le mensonge et la ruse sont les seules armes des faibles⁴⁵. Mentir, ruser, pour « agrandir l'espace vital de son ego »⁴⁶, est d'autant plus nécessaire si cet espace vital est réduit à une petite sphère domestique. Ce sont précisément ces rapports entre mensonge et pouvoir qui rendent si intéressante l'analyse du mensonge sous l'angle du genre. Ensuite vient l'apport essentiel de Judith Butler, qui prolonge cette réflexion et montre la performativité du genre, ici de la menteuse. Selon Butler, je ne peux être sans faire. Mais mon faire dépend de ce qu'on me fait – des « manières dont je suis faite par les normes »⁴⁷, et de ma capacité à faire quelque chose avec ce qu'on me fait. La sémantique du mensonge, qui fait partie des normes discursives et culturelles suivant les époques, a donc un impact sur la construction du genre et la performativité du sujet. Enfin, c'est la première fois que j'ai inclus une réflexion sur la danse, ne serait-ce que sous sa forme représentée et médiatisée en littérature et peinture. Dans le cas de la danse de Salomé, j'ai aussitôt été confrontée à l'aspect non « naturel » du corps dansant, à la dimension fortement codifiée, érotisée, mythifiée. Ce n'est plus la mère, centrale dans le récit biblique et d'autres versions postérieures, mais le corps de la fille, danseuse juvénile et lascive, qui incarne autour de 1900 la ruse féminine, associée à la femme fatale.

De la littérature à la danse : histoires de corps

Au fil de ce parcours, ce sont clairement les mécanismes d'intériorisation des signifiants et des normes culturelles qui nous entourent et nous constituent, qui sont

42. Böhmisch, « Pour une approche genrée du mensonge », dans *Cahiers d'Études Germaniques [Quelques vérités à propos du mensonge ? Vol. II]*, sous la direction d'Hélène Barrière, de Susanne Böhmisch, de Karl Heinz Götte et d'Ingrid Haag, n° 68, 2015, p. 149-164. Une partie des contributions des journées d'études sont publiées dans le dossier « mensonge et genre » de ce volume des CEG 68, p. 149-250.

43. Voir à ce propos Ingrid Haag, « Über die "Wahrheit" der weiblichen Natur und wie diese auf der Bühne des bürgerlichen Trauerspiels Lügen gestraft wird », *Cahiers d'Études Germaniques*, n° 67, *op. cit.*, p. 123-136.

44. Beauvoir, *Le deuxième sexe*, t. II, *op. cit.*, p. 477.

45. Le menteur « simule et dissimule afin d'obtenir, en trichant, de petites rectifications de frontière ». Vladimir Jankélévitch, *Traité des vertus II*, t. 1, « Les vertus et l'amour », Paris, Flammarion, 1986, p. 198.

46. *Ibid.*, p. 196.

47. Butler, *Défaire le genre*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006, p. 15.

devenus les objets majeurs de ma recherche. Le corps est devenu central, d'abord la manière dont on nomme les corps en littérature, puis la manière dont les femmes artistes s'emparent de ce corps dans les arts plastiques, les performances, les pratiques scéniques, puis le corps dansant. Mais c'est tout d'abord un corps envisagé comme corps construit et corps affecté, lieu de pouvoir et lieu de mémoire. Chez Czurda déjà, le corps est décrit comme lieu d'une violence sexiste, mais aussi lieu de remémoration de ce trauma. L'écrivaine Anne Duden désigne, dans ses cours de poétologie, par « cryptesthésie » une perception qui consiste à déchiffrer la part oubliée et enterrée de l'histoire individuelle et collective à partir des traces dans son propre corps⁴⁸. J'ai pu consacrer une entrée dans le *Dictionnaire de femmes créatrices* à cette auteure allemande quasiment inconnue en France et dont le travail littéraire sur le corps-archive est remarquable⁴⁹.

Bien que la thématique du genre soit peu présente dans mon volume sur le « corps-frontière », co-dirigé avec Hélène Barrière, force est de constater que nos réflexions sur le statut ambivalent, hybride et liminal du corps sont largement nourries d'une vingtaine d'années en études sur le genre⁵⁰. Mais c'est aussi le fruit d'une réflexion sur ce qui résiste dans le corps, sur les dilemmes qui persistent, par exemple entre *Körper* et *Leib*, entre le corps analysé par plusieurs décennies de déconstructivisme et de féminisme, et le corps dans sa dimension sensible, charnelle, affective, énergétique. L'ouvrage part de l'hypothèse selon laquelle, après un changement décisif dans les discours sur le corps durant le XX^e siècle, mettant en avant sa part construite et sa double dimension intérieure et extérieure, nous assistons actuellement à un « second » retour du corps, qui ré-explore son entre-deux indécidable entre nature et culture, ses liens inextricables avec différentes formes d'altérités. Le corps est une frontière qui de prime abord pourrait sembler nette, mais se révèle sans cesse mouvante. Les paradoxes de ce « corps-frontière », entre évidence et mystère, affirmation et disparition, corps sensoriel et corps faisant sens, plus que jamais intrigant et fascinant. Le corps mis en mots dans le texte littéraire, notamment dans le texte fantastique, est ici confronté au corps mis en mouvements dans la performance et la danse. Au-delà de l'ambivalence et de la mobilité, c'est la portée dénonciatrice du « corps-frontière » qui est mise en lumière.

Ma première approche de la danse a eu lieu par le biais de la littérature, à savoir par l'étonnante parenté entre le langage chorégraphique de Pina Bausch et le langage littéraire d'Ingeborg Bachmann à propos de l'amour⁵¹. Si Pina Bausch puise une grande partie de son matériau chorégraphique dans la vie quotidienne et si elle s'intéresse à ce que Brigitte Gauthier nomme la « micro-gestuelle de la lutte des sexes »⁵², Bachmann se met à l'écoute de ce qui se dit et ne se dit pas entre hommes et femmes. Le corps devient lieu de perception et palimpseste à déchiffrer, lieu où se sont déposées les traces d'une histoire individuelle et collective. Bien qu'il

48. Ces cours sont publiés dans le recueil *Zungengewahrnsam (La langue en garde à vue)*, Köln, Kiepenhauer & Witsch, 1999.

49. Böhmisch, « Anne Duden », dans *Le Dictionnaire universel des créatrices*, t. I, p. 1332.

50. *Cahiers d'Études Germaniques [Corps-frontière. Perspectives littéraires, artistiques et anthropologiques]*, sous la direction d'Hélène Barrière et de Susanne Böhmisch, n° 78, 2020/1.

51. Böhmisch, « La bascule de l'amour – lire Pina Bausch avec Ingeborg Bachmann », dans Hélène Camarade, Marie-Lise Paoli (dir.), *Marges et territoires chorégraphiques chez Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2013, p. 91-117.

52. Brigitte Gauthier, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2008, p. 18.

s'agisse d'une part d'un corps dénommé, d'autre part d'un corps mis en scène, une démarche commune surgit, celle qui consiste à sonder une mémoire corporelle et à rendre visibles des liens entre l'intime et le social.

Un deuxième article traite des « femmes extrêmes » dans l'œuvre de Pina Bausch⁵³. Me référant aux théories du jeu et de l'agonalité⁵⁴, j'ai montré que les scènes d'affrontements physiques et verbaux questionnent les corps genrés en raison des multiples inversions, variations et permutations. Un troisième article comprend la déhiérarchisation entre danse et musique comme le résultat de deux actes iconoclastes que la chorégraphe accomplit entre 1973 et 1977⁵⁵ : tout d'abord l'élaboration progressive du collage musical et du montage scénique, ensuite le détournement des codes musicaux dans l'opéra dansé *Barbe-Bleue*. Il y émerge un nouveau dialogue entre musique et danse, qui se met au service d'une déstabilisation des normes du genre, ici de la virilité de *Barbe-Bleue*.

Mes premiers travaux sur Pina Bausch m'avaient permis de comprendre à quel point la théorie de Butler se prêtait bien à l'analyse de l'univers chorégraphique du « Tanztheater ». Le genre est pour Butler une norme incorporée par tout acteur social. À travers cette norme, le sujet devient socialement lisible, reconnaissable, reconnu. Mais le genre est aussi un acte performatif où le sujet s'approprie, réitère, rejoue les normes discursives et culturelles qui circulent à un moment donné dans la société. Le sujet a sa part de responsabilité, ainsi qu'une marge de subversion possible⁵⁶. Butler souligne l'interdépendance des sujets et plaide pour que le sujet s'approprie un certain potentiel de transformation⁵⁷. Pour résister, il faut « resignifier » les mots, changer leur sens, modifier leur usage. Avec Pina Bausch nous pouvons ajouter qu'il faut aussi « resignifier » les corps. C'est précisément l'idée butlerienne de l'itérativité des gestes et paroles qui rend cette théorie si productive pour les études en danse, particulièrement sur Pina Bausch, qui utilise la figure de la répétition à l'excès dans son langage chorégraphique. Les histoires de corps étant exposées dans leur itérativité, mais étant aussi déformées, on est face à des corps au fort potentiel performatif. Pina Bausch expose un corps genré en interaction avec autrui. Ce corps est sollicité pour nous raconter sa propre histoire, y compris son histoire genrée.

Dans l'inédit sur Pina Bausch que j'ai présenté dans le cadre de mon Habilitation à diriger des recherches, j'analyse ces « histoires de corps » selon deux axes majeurs : les performances de la vulnérabilité et la performativité du genre⁵⁸. Pour ce qui est de la performativité du genre, Jo Ann Endicott, Jan Minarik, Dominique Mercy et

53. Böhmisch, « De l'extrême à l'agonal dans l'univers chorégraphique de Pina Bausch », *Recherches féministes [Femmes extrêmes. Paroxysmes et expériences-limite du féminin]*, sous la direction de Sylvie Bérard et Andréa Zanin, vol. 27, 2014/1, p. 145-160.

54. Friedrich Nietzsche, « La joute chez Homère », dans « Cinq préfaces à cinq livres qui n'ont pas été écrits », *Écrits posthumes 1870-1873*, Paris, Gallimard, 1975, p. 192-200 ; Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967.

55. Böhmisch, « Déhiérarchiser pour mieux dialoguer : danse et musique dans le *Tanztheater Pina Bausch* », *Allemagne d'aujourd'hui [La danse contemporaine dans l'espace germanique]*, sous la direction de Guillaume Robin et Jean-Louis Georget, n° 220, avril 2017, p. 72-83.

56. Cf. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. La *drag queen* devient pour Butler l'emblème même de la performance du genre : une simulation qui rend visibles les apparences trompeuses liées au genre ainsi qu'une discontinuité fondamentale entre sexe, genre et sexualité.

57. Butler, « Changer de sujet : la resignification radicale » (2004), dans *Humain, Inhumain. Le travail critique des normes*. *Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2005, p. 93-145, ici p. 106.

58. Böhmisch, *Le Tanztheater de Pina Bausch. Histoires de corps, histoires de genres, op. cit. [Littérature, arts et genre aux XX^e et XXI^e siècles dans les pays de langue allemande]*, HDR, 2018, t. 1].

Mechthild Großmann figurent comme danseurs emblématiques. Jo Ann Endicott joue et transgresse sans cesse des clichés de femmes, en premier lieu celui de la femme « respectable », qu'elle fait voler en éclats par des rires excessifs, des comportements indécents, des cris de révolte. Jan Minarik alterne les rôles de l'homme viril, de l'athlète musclé et du travesti, ceux du magicien et du maître de cérémonie. Dans le rôle de Barbe-Bleue, de la pièce éponyme de 1977, il serait, selon Ramsay Burt, le premier représentant des « post men » en danse : une masculinité qui s'éloignerait de l'hypermasculinité héroïque et essentialiste donnée comme « naturelle »⁵⁹. Il exhibe tout en exagérant différentes formes de masculinité et de féminité. Il montre ainsi que tout genre est une performance. Ce sont autant de métamorphoses identitaires que cet artiste hors du commun expérimente avec beaucoup de liberté, brisant l'évidence du genre⁶⁰. Dominique Mercy incarne souvent l'univers de la danse classique. Ses performances parodient ses aspects tyranniques, sa discipline, mais elles constituent également une allégorie de toute performance corporelle dont l'objectif est de séduire. Mechthild Großmann, la seule comédienne professionnelle de la compagnie, brise avec beaucoup d'humour, de souveraineté et d'aplomb les codes de la bienséance et de la respectabilité. Elle excelle dans le rôle de la narratrice.

L'étude souligne une filiation encore peu étudiée : Pina Bausch ne fut pas seulement une étape importante pour le succès et l'institutionnalisation d'un nouveau genre en danse, le « Tanztheater », mais aussi pour l'art de la performance qui interroge les codes de représentations corporelles, genrées, qui multiplient les récits de soi, lesquels finissent par performer des identités mi-fictives, mi-biographiques sur scène. La démarche innovatrice de Pina Bausch, avec son recours aux souvenirs des danseurs et aux récits de soi, constitua un tremplin pour le développement d'une esthétique contemporaine que Nina Tecklenburg nomma les *performing stories*, où la narration de soi engendre des identités sur scène. La multiplication des mises en scène de soi sous forme de pratiques narratives tient compte du fait que la réalité sociale contemporaine est devenue un « quotidien entièrement médiatisé »⁶¹.

La chorégraphe allemande a saisi, voire anticipé un trait caractéristique de l'époque contemporaine, à savoir l'investissement massif du corps en tant que facteur identitaire. Elle a réussi à inventer un langage chorégraphique en écho à la poussée performative et « spectaculaire » de la société : logiques de compétition, mises en scène de soi, impératif de performances corporelles afin de gagner en « capital corporel »⁶² et reconnaissance sociale. La formidable dynamique de métamorphose, inhérente à la danse comme pratique artistique, est ici d'autant plus tangible que Pina Bausch travaille à partir des corps quotidiens, formatés. Elle délie les contraintes

59. Ramsay Burt, *The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities*, London/New York, Routledge, 1995, p. 159-199, ici p. 183. Voir aussi Olivia Gazelé, *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017.

60. Cf. David Le Breton : « Féminité et masculinité, loin d'être l'évidence du rapport au monde, sont l'objet d'une production permanente par un usage approprié des signes, d'une redéfinition de soi, conformément au *design* corporel, ils deviennent un vaste champ d'expérimentation. La catégorie sexuelle du masculin surtout est profondément remise en question. » *L'adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999, p. 34.

61. Nina Tecklenburg, *Performing Stories. Erzählen in Theater und Performance*, Bielefeld, transcript, 2014, par exemple p. 15, 16 et 34.

62. Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de minuit, 1979, p. 210, 227, 239. En dehors des trois types de capital (économique, culturel et social), qui établissent les distinctions de classes sociales, Bourdieu a recours à cette expression pour signifier la « valeur marchande » du corps, l'investissement du temps et du travail dans son corps pour augmenter son capital.

incorporées et les transforme en simples possibilités. Quand le corps danse, ce n'est pas seulement un corps qui bouge : ce sont des ordres symboliques, des organisations sociales, des mécanismes et idéologies qui se mettent à vaciller. La danse de Pina Bausch révèle ainsi ce que les théoriciens du corps comme Marcel Mauss, Norbert Elias, Pierre Bourdieu, Erving Goffman, Michel Foucault avaient conceptualisé. Elle rend visibles la force de l'habitus, ainsi que les techniques du corps mises au service d'une norme, d'une régulation du genre, d'une performance identitaire. Par ailleurs, son univers artistique reflète une représentation de l'être humain comme sujet vulnérable et une éthique proche de celle formulée par Judith Butler⁶³. Si la chorégraphe exhibe les efforts pour performer, séduire, rencontrer, aimer, ces efforts sont aussitôt exagérés, déformés, parodiés, mis en échec. Ce faisant, elle produit une autre performativité : celle du sujet blessé et vulnérable qui acquiert une réalité scénique, une puissance d'agir. La vulnérabilité devient une valeur positive, une ouverture à l'autre, une interdépendance désirée : se faire et se défaire dans la relation à l'autre. Son œuvre révèle la « vitalité de cette blessure »⁶⁴. Assumer la vulnérabilité fondamentale, œuvrer pour une éthique de la relationalité⁶⁵ correspond, autant pour la philosophe que pour la chorégraphe, à un devenir plus humain. Il y a donc dans cette danse une forte dimension anthropologique. Cette relationalité apparaît par ailleurs comme une résistance salutaire à l'individualisme excessif dans la société d'aujourd'hui et à ce que David Le Breton nomme l'extrême contemporain, à savoir un fantasme de toute-puissance et un soupçon profond à l'égard du corps imparfait, malade, mortel⁶⁶.

Depuis un certain temps déjà, le champ des études germaniques en France s'est ouvert, au-delà de la traditionnelle répartition en langue, littérature, civilisation et histoire des idées, à d'autres disciplines, comme la photographie, les arts plastiques, le cinéma. Or la danse est encore très peu explorée par les germanistes, bien qu'étant un élément constitutif de l'histoire culturelle et esthétique des pays allemands. Il y eut les travaux importants de Marie-Thérèse Mourey⁶⁷, puis quelques rares manifestations scientifiques dont une journée d'études « Le théâtre dansé ou *Tanztheater* : tendances et perspectives », organisée par Charlotte Bomy à Strasbourg en 2010 ; une journée d'études « Aspects de la modernité en danse dans l'espace germanique (1900-1950) », organisée par Marie-Thérèse Mourey à Paris en 2014 ; et, concernant Pina Bausch, un colloque international à Bordeaux en 2012, organisé par Hélène Camarade et Marie-Lise Paoli. Il s'agissait là de la première manifestation scientifique en France sur la chorégraphe allemande émanant d'une équipe de recherches

63. Butler place la vulnérabilité au cœur d'une éthique de la relationalité. Voir « Vulnérabilité corporelle, politique coalitionnelle » et « Peut-on mener une bonne vie dans une vie mauvaise ? », dans Butler, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, Paris, Fayard, 2016, p. 155-191 et p. 241-270.

64. Hervé Guibert, « La danse, sifflet léger d'une soupape de l'âme », dans Dominique Fréard (dir.), *Comme une épine dans l'œil*. La plainte de l'impératrice de Pina Bausch, Paris, L'Arche, 2012, p. 133.

65. Quant au néologisme dont il existe actuellement deux orthographes en parallèle (relationalité et relationnalité), nous avons adopté le choix des traducteurs : relationalité. Cf. Judith Butler, *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre 2001*, traduit par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Éditions Amsterdam, 2005.

66. Le Breton, *L'adieu au corps*, op. cit., p. 16.

67. Citons ici parmi ses nombreux travaux sur la danse : *Les corps en spectacle. Danser dans le Saint-Empire (XV^e-XVIII^e siècle)*, Berlin, Frank & Thimme, 2020 ; « Entre pratiques, techniques et esthétiques : politiques et imaginaires de la danse dans l'espace germanique », *Allemagne d'aujourd'hui*, n° 220, avril-juin 2017, p. 121-130 ; « Danse, pantomime et langage du corps dans le théâtre de Max Reinhardt : l'apport de Grete Wiesenthal (1885-1970) », dans Marielle Silhouette (dir.), en collaboration avec Jean-Louis Besson et al., *Max Reinhardt. L'art et la technique à la conquête de l'espace / Kunst und Technik zur Eroberung des Raumes*, Frankfurt a.M. et al., Peter Lang, 2017, p. 153-168.

en études germaniques⁶⁸. Quant aux publications scientifiques sur Pina Bausch en français, les deux ouvrages qui font encore référence aujourd'hui, sont de Norbert Servos et de Brigitte Gauthier. La monographie de Norbert Servos, avec une nouvelle édition augmentée de 2016, est une traduction de l'allemand. La problématique du genre n'intéressant pas Servos, elle est absente de l'étude. Quant à Brigitte Gauthier, elle est angliciste et spécialiste des arts de la scène. Il me semblait donc important que les études germaniques s'approprient ce champ de recherches et qu'elles apportent un éclairage différent, nourri à la fois des théories issues de la sociologie du corps et des études sur le genre.

Ce qui me fascine dans les pratiques littéraires et artistiques, c'est la façon dont l'artiste réussit à rendre visibles la part d'inhumain qui sommeille au cœur de l'humain et parfois au cœur de la normalité, mais aussi la part irréductible de l'autre dont l'art permet de sonder et tracer les bords, ne serait-ce que les bords à partir desquels je le fantasmé. Ce qui me fascine également, c'est la façon dont l'artiste y impulse une résistance, une volonté de transformation, et dont il donne à voir une vérité qui fait mal, une vulnérabilité qui ouvre sur d'autres horizons. La catégorie de genre est un outil particulièrement efficace pour l'analyse de ces pratiques littéraires et artistiques.

Deux autres aspects, essentiels pour l'enrichissement de notre discipline grâce au genre, ne pourront malheureusement être évoqués ici : le rapprochement entre recherche et enseignement, et les coopérations interdisciplinaires. Concernant les coopérations, il va de soi que le genre est un outil méthodologique qui permet aisément d'engager un dialogue entre les disciplines et de valoriser nos travaux au sein de l'université et auprès du grand public⁶⁹. Quant à la dimension pédagogique, force est de constater que les étudiantes et étudiants dans leur grande majorité se montrent sensibles à de telles problématiques que l'on aborde autant en Licence qu'en Master ou dans des cours optionnels. On peut appliquer la grille « genre » à des périodes ou des courants canonisés, effectuer à la fois une mise au point et un éclairage novateur qui met le savoir en mouvement. Par exemple, dans une relecture de l'histoire de l'art du XX^e et XXI^e siècle à travers le portrait de femmes artistes des pays germaniques, on peut rappeler la créativité et l'importance des femmes artistes, souvent oubliées ou écartées du canon artistique ; faire comprendre l'impact de chacune, qu'il soit d'ordre esthétique, de l'ordre de la médiation ou de la transmission ; et sensibiliser le public étudiant à l'outil méthodologique art et genre. On peut donc consolider les connaissances culturelles tout en transmettant le rôle majeur joué par la littérature et les arts pour ce qui est des normes de genre : en tant que reflet de normes existantes, ou en tant que nouveaux modèles qui vont à leur tour avoir un impact sur la société.

68. Cf. Camarade, Paoli (dir.), *Marges et territoires chorégraphiques chez Pina Bausch*, op. cit. Signalons aussi la notice « Pina Bausch » par Cécile Schenck dans le *Dictionnaire du monde germanique*, sous la direction d'Elisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider, Paris, Bayard, 2007, p. 110-111.

69. Personnellement, je suis correspondante du GIS Institut du genre pour mon laboratoire, membre du pilotage du réseau GenderMed à AMU et organisatrice, depuis février 2018, des « Jeudis du genre AMU », un séminaire de recherche mensuel interdisciplinaire qui propose un regard croisé sur le genre, associant pour chaque séance deux des dix-sept laboratoires AMU affiliés au GIS Institut du genre.