

Introduction

JOUER ET DÉJOUER LE GENRE EN ARTS

Marie Buscatto, Anne Monjaret

Presses Universitaires de France | « *Ethnologie française* »

2016/1 N° 161 | pages 13 à 20

ISSN 0046-2616

ISBN 9782130733850

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2016-1-page-13.htm>

Pour citer cet article :

Marie Buscatto, Anne Monjaret « Jouer et déjouer le genre en arts », *Ethnologie française* 2016/1 (N° 161), p. 13-20.
DOI 10.3917/ethn.161.0013

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.



Jouer et déjouer le genre en arts

Marie Buscatto

Institutions et dynamiques historiques de l'économie et de la société

Anne Monjaret

Institut interdisciplinaire d'anthropologie du contemporain

Marie Buscatto

IDHES

Université Paris 1 Panthéon Sorbonne - CNRS

16, boulevard Carnot

92340 Bourg-la-Reine

marie.buscatto@univ-paris1.fr

Anne Monjaret

EHESS - CNRS

IIAC / LAHIC

105, boulevard Raspail

75006 Paris

anne.monjaret@ehess.fr

Observer la façon de pratiquer les arts peut indifféremment se faire à partir des manières dont les artistes, professionnels ou amateurs, créent des œuvres – en lien avec le marché, les lieux et les publics qui les accueillent – ou à partir de la constitution d'une renommée et de la réception des œuvres par les publics et les intermédiaires des arts. Nous avons choisi dans ce numéro « Arts et jeux de genre » de la revue *Ethnologie française* d'interroger ces « mondes de l'art » [Becker, 1982] en nous attachant aux pratiques artistiques – musicales, circassiennes, littéraires, dansées ou graphiques – aux prises avec le genre et ses frontières.

Qu'elles soient passées¹ ou contemporaines, les pratiques artistiques sont le fait d'artistes et d'acteurs proches de la création – producteurs, critiques, publics ou techniciens – qui opèrent sous l'influence de leur origine sociale, de leur âge, de leur appartenance socio-professionnelle ou de leur sexe [notamment Buscatto, 2014 ; Monjaret, 2012, 2015 ; Monjaret et Niccolai, 2012]. Pourtant ces pratiques sont souvent vécues sur le mode de la liberté, de l'autonomie, de l'expression de soi, comme absoutes des pressions et des déterminations sociales généralement associées aux mondes professionnels, familiaux ou scolaires. Censées permettre aux individus de s'exprimer de manière toute personnelle, elles peuvent apparaître à première vue éloignées des contingences sociales et empreintes des désirs et des aspirations uniques et originales des individus : des hommes qui font du théâtre, des femmes qui jouent du jazz, des garçons qui dansent, des filles qui font de la trompette. Ces comportements restent cependant minoritaires. Mais, le sens et la forme qu'elles prennent permettent d'observer concrètement les façons dont se joue et se déjoue le genre dans nos sociétés, entre reproduction d'un ordre contraignant et production de nouveaux espaces d'expression opposés à cet ordre. Les articles présentés dans ce numéro, qui s'appuient tous sur un travail ethnographique, éclairent ces questionnements.

Il apparaît ainsi que l'emprise du genre sur les pratiques artistiques se réalise de manière toute « naturelle », en se fondant sur la construction de pratiques « féminines »

1. Voir notamment ce bel exemple développé par Michela Niccolai à propos des ouvrières parisiennes fréquentant le conservatoire populaire Mimi Pinson, créé par Gustave Charpentier. Si cet « espace » leur ouvrait de nouveaux horizons culturels, elles ne devaient en rien franchir les frontières sociales, professionnelles et genrées [Niccolai, 2011].

et « masculines » et assurant *a priori* la légitimation d'un ordre genré hétéronormatif. Cette prégnance du genre n'empêche cependant en rien les stratégies de transgression portées par celles et par ceux qui désirent faire autrement. Elles aboutissent parfois à un brouillage de l'ordre genré, voire à sa ponctuelle subversion, à travers la production d'hybridations et de renversements portés par ces femmes et ces hommes, ces filles et ces garçons disposés à faire autrement.

■ L'emprise du genre sur les pratiques artistiques

Les articles proposés ici démontrent l'emprise du genre sur le choix et la mise en œuvre des pratiques artistiques aux différents âges de la vie. Sont ainsi confirmées et enrichies les (rares) recherches ayant révélé et explicité ce phénomène – qu'il s'agisse d'enquêtes quantitatives relatives aux pratiques culturelles des Français [Coulangeon et Lemel, 2009 ; Donnat, 2005], de travaux plus qualitatifs portant par exemple sur la pratique de la danse classique [Valentin, 2000] ou la danse hip hop [Faure, 2004], sur le chant jazz adulte amateur et professionnel [Buscatto, 2007] ou encore sur l'apprentissage d'un instrument de musique par des enfants et des adolescents [Monnot, 2012]. L'emprise du genre sur les pratiques artistiques s'exprime de deux manières.

D'une part, elle participe à en qualifier certaines de « féminines » et d'autres, de « masculines ». Ainsi, les imaginaires tout comme les modes concrets de réalisation qui leur sont associés en font des pratiques qui attirent principalement les membres de leur « sexe », et ce dès la petite enfance. La définition des qualités de ces pratiques, l'organisation de leur espace d'accueil, contribuent à ce que les individus leur attribuent un caractère sexué. Quand certaines d'entre elles comme le chant, la danse classique ou la lecture de romans d'amour [Péquignot, 1991] relèvent plutôt du registre « féminin », renvoyant à des qualités féminines – élégance, écoute, grâce, émotion, fragilité ou affectivité –, d'autres pratiques, comme les films d'action, la photographie ou la danse hip hop relèvent plutôt du registre « masculin », renvoyant à des qualités masculines – virtuosité, technique, affirmation de soi, rationalité ou force [Buscatto, 2014].

L'article de Clara Lévy sur la dimension genrée de la lecture des « livres de chevet » – autrement nommés « ouvrages préférés » – incarne particulièrement bien cette emprise du genre sur les pratiques : hommes et femmes manifestent des goûts différenciés pour tel ou tel type d'ouvrages, et ces goûts différenciés peuvent être mis en relation avec les dispositions « féminines » ou « masculines » socialement valorisées. Quand une grande majorité de femmes préfèrent les romans d'amour, les lecteurs hommes ne s'y intéressent guère même si, par ailleurs, ils n'orientent pas leurs goûts vers un genre particulier. De plus, les émotions suscitées par le livre de chevet obéissent également à une logique de genre, puisqu'être bouleversées ou émues, est revendiquée par les lectrices quand l'expression d'émotions est tenue à distance par les lecteurs. Et enfin, si hommes et femmes considèrent l'identification au personnage principal comme un ressort majeur de leur attrait pour un ouvrage, seules les femmes s'identifient parfois à un personnage de l'autre sexe, la plupart des hommes et des femmes privilégiant le plus souvent un héros ou une héroïne de leur sexe...

D'autre part, il semble bien que les transgressions soient rares et minoritaires. Si une fille ou un garçon imagine pratiquer un art « contraire » à son sexe, les résistances mises sur son chemin peuvent l'en dissuader au fil du temps : dénigrement, stigmatisations, pratiques d'exclusion accompagnent encore ces pratiques vécues comme transgressives – et donc opposées à l'ordre genré « naturel » – par une majorité de la population.

Et pour les garçons et les hommes, la stigmatisation s'avère particulièrement sévère, la pratique d'un art « féminin » étant associée au soupçon d'être efféminé, homosexuel, voire pervers – comme pour les hommes exerçant dans les métiers « féminins » [Buscatto et Fusulier, 2013] – dans la mesure où elles fragilisent leur identité sexuée [Connell, 1995].

L'article que Joël Laillier consacre aux petits rats de l'Opéra de Paris en donne ici une illustration saisissante. Parce qu'elle est socialement définie comme une pratique esthétique, valorisant élégance et grâce, la danse classique est encore construite comme une activité « féminine ». Les tenues, les postures, les salles de répétition, les guides d'enseignement ou les documents littéraires appartiennent à ces éléments qui renforcent cette définition « féminine » de la danse, qui pourtant requiert de grandes qualités physiques. Or, la décision de jeunes garçons de faire de la danse ne va pas sans résistances parentales et sociales. Non seulement ceux-ci sont très souvent découragés par leur environnement familial et amical de débiter une pratique jugée trop « féminine », mais une fois engagés dans un devenir de danseur à l'École de l'Opéra de Paris, ils sont également confrontés à une interrogation récurrente sur leur identité sexuée et leur orientation sexuelle. Pour autant, ayant, de fait, franchi les obstacles mis sur leur chemin, les jeunes garçons interrogés ne sont pas sans ressources pour se maintenir dans la pratique dansée : notamment, ils peuvent dès l'adolescence s'identifier à une orientation homosexuelle perçue comme « naturelle » pour un danseur, ou encore renforcer leur engagement en raison du caractère exceptionnel et valorisant de la pratique d'un art qui connaît un haut niveau d'exigence. Cela suppose dans tous les cas la construction d'une identité sexuée et sexuelle qui leur semble compatible avec l'identité professionnelle de danseur.

Ainsi, l'influence jouée par le genre sur les pratiques artistiques se réalise-t-elle sous un double processus social. D'un côté, comme l'a démontré Sylvie Octobre [2010] dans l'enquête quantitative sur les pratiques de loisirs des 6-14 ans (dont les pratiques artistiques d'amateur), les socialisations familiales jouent un rôle majeur dans la production de pratiques culturelles et artistiques sexuées dès le plus jeune âge. Sans être d'effet mécanique et nécessaire, cette influence n'en est pas moins première dans l'identification des pratiques des plus jeunes : enfants et adolescents s'orientent au gré des goûts et des pratiques développés initialement par leurs familles. D'un autre côté, les dispositifs de socialisation à l'œuvre à l'école [Monnot, 2012], au sein des espaces de loisirs [Faure, 2004 ; Roselli, 2011], dans les revues, les médias et les ouvrages [Brugeilles, Cromer et Cromer, 2002 ; Legouge, 2010] ou entre pairs [Baker, 2010] guident également les pratiques des jeunes. Ils organisent les pratiques artistiques et tendent à en faire des activités socialement définies comme « féminines » ou « masculines » par les unes et les autres de manière toute « naturelle ».

Si l'aspiration à la différence, à l'épanouissement personnel libéré des contraintes sociales fait l'objet de nombreux discours, sa mise en œuvre effective reste plutôt timide et ne renverse guère l'ordre genré.

■ Des transgressions minoritaires aux visages multiples

Les transgressions de genre, bien que le fait de certains individus, n'en restent pas moins très secondaires au regard des normes sociales genrées à l'œuvre, et les mondes de l'art ne font pas ici exception. La forte prégnance du genre rend ainsi la transgression rare, à la fois parce qu'elle est difficile à imaginer par des femmes et des hommes

qui tendent à se comporter de manière conforme à leur sexe et parce qu'elle demande des efforts répétés et souvent usants dans des mondes sociaux qui les rejettent.

Il reste que la mise en œuvre minoritaire de multiples stratégies de transgression peuvent s'observer. Sans transformer l'ordre genré, ces dernières n'en amènent pas moins certains à pratiquer un art non conforme à leur « sexe ». Confrontés aux dénigrements, moqueries, stigmatisations ou exclusions qui accompagnent l'acte transgressif, les individus, hommes et femmes, ne sont pas sans ressources et multiplient les tentatives de dépassement.

Quatre stratégies principales de transgression ressortent ainsi des articles de ce numéro. Elles renvoient à quatre manières de transgresser l'ordre genré qui permettent à certains d'évoluer dans un monde de l'art plutôt hostile à leurs efforts. Elles sont parfois consciemment mises en place, le plus souvent fruit d'expériences et de choix tactiques pris dans l'action, en lien avec l'organisation genrée du monde de l'art qui accueille la pratique. Elles se complètent ou s'opposent, selon les circonstances et les choix individuels. Leur application varie donc d'un monde de l'art à l'autre, d'un individu à l'autre, d'une trajectoire sociale à l'autre, d'un moment à l'autre.

Une première stratégie fréquemment rencontrée se caractérise par le « renversement du stigmate » [Goffman, 1963]. Il en est ainsi des rares rappeuses gabonaises étudiées par Alice Aterianus-Owanga. Confrontées à de nombreux obstacles mis sur leur chemin de musiciennes, elles inventent et redéfinissent plusieurs catégories d'identifications féminines – celles de la « garçonne », de la « femme émancipée » ou de la femme « africaine » – pour négocier leur incorporation dans le milieu rap. Les deux premières figures – la « garçonne » et la « femme émancipée » – renvoient pour la première, à une « masculinisation » de l'apparence, et pour la seconde, à une tentative d'émancipation. La troisième figure – la « femme africaine » – porte l'idée du « renversement du stigmate », celui-là même attaché aux femmes africaines qui sont *a priori* renvoyées aux rôles traditionnels « féminins » et, par le jeu de son inversion, permet à ces rappeuses de construire une relative autonomie économique, sociale et musicale. Grâce à leur réussite musicale et leur notoriété, ces musiciennes s'émancipent en partie et vont parfois même jusqu'à faire de leurs chansons des lieux de discussion des inégalités de genre. Dans leurs pratiques artistiques, les femmes qui développent ces stratégies de transgression, de manière parfois involontaire, mobilisent, voire jouent avec les stéréotypes du « féminin » (séduction, maternité, dépendance, fragilité, souci d'autrui, émotion) et leur contraire pour valoriser et faire reconnaître leurs créations.

Une deuxième stratégie de transgression apparaît dans la « masculinisation » des pratiques, de l'apparence, des modes de vie, à l'image des rappeuses « garçons » gabonaises. Les femmes qui adoptent ces pratiques dans des milieux « masculins » parviennent ainsi à neutraliser, au moins en partie, les dénigrements et dévalorisations attachés habituellement aux stéréotypes féminins (passivité, proie sexuelle, faiblesse, dépendance, faible capacité créative), à l'image des écrivaines tunisiennes choisissant de créer des narrateurs masculins dans leurs œuvres pour faire oublier leur identité féminine d'auteure [Kréfa, 2014]. Certaines écuyères de haute école du XIX^e siècle étudiées par Catherine Tourre-Malen ont opté pour un travestissement au « masculin », à la fois de leur apparence (pantalon, voire uniforme) et de leur monte (à califourchon et non en amazone). Cette attitude provoquait parfois de vives réactions, et ces écuyères étaient alors l'objet de dénigrement. Mais en même temps, elles gagnaient largement en réputation du fait de l'amélioration de leur technique et parce qu'elle renouvelaient ainsi les arts du cirque. Ces femmes furent plutôt l'exception, car généralement les écuyères présentes sur les scènes du cirque préféraient jouer sur le « renversement du stigmate », en faisant de leur féminité l'atout du spectacle : la monte en amazone, le

choix de tenues seyantes et la création de numéros « féminins » furent alors autant de manières pour une majorité de femmes écuyères de s’immiscer dans ce monde viril. On retrouve un processus similaire chez les petits rats de l’Opéra de Paris qu’a rencontrés Joël Laillier. Ces jeunes garçons redéfinissent la danse comme une pratique « masculine », en mettant en avant leurs capacités physiques exceptionnelles, leur virtuosité et leur accès à l’excellence. Ils espèrent ainsi en retour renforcer leur identité masculine, loin des stigmates attachés à la pratique de la danse par des hommes.

Une troisième stratégie consiste cette fois pour les femmes à s’appuyer sur la présence d’hommes dans des mondes masculins afin d’accéder aux ressources par ailleurs difficilement accessibles du fait d’un entre-soi masculin excluant. Marc Perrenoud et Jérôme Chapuis montrent bien comment les femmes suisses qui pratiquent des musiques dites actuelles, à l’image des musiciennes de jazz françaises, créent des projets musicaux en couple, pour se mettre à distance des rapports de domination, notamment de séduction. Leur insertion dans le réseau du conjoint musicien leur permet de développer des projets plus porteurs que seuls la fin de la vie en couple ou le choix du conjoint de se retirer du projet viendront fragiliser. Dans ce contexte, cinq autres modes de transgression s’observent également : la masculinisation du jeu et de l’apparence, la mise en scène hypersexualisée des musiciennes, le leadership gestionnaire, la carrière en solo ou la revendication militante. Si les trois premiers modes relèvent de stratégies déjà abordées (masculinisation pour la première, « renversement du stigmate » pour la deuxième et la troisième), en revanche les deux derniers relèvent d’une quatrième stratégie qui implique la construction d’une position autonome, voire militante, en dehors des rapports sociaux de domination à l’œuvre dans le monde de l’art expérimentés par ces artistes, amateurs ou professionnels.

Cette quatrième et dernière stratégie de transgression conduit en effet à construire une « carrière en solo », selon l’expression de Marc Perrenoud et Jérôme Chapuis, à s’identifier à la figure de la « femme émancipée », à la manière des rappeuses gabonaises décrites par Alice Aterianus-Owanga ou à produire une action collective militante féministe situant la production artistique en dehors des normes et des cadres conventionnels masculins, comme le font les plasticiennes canadiennes autochtones [Goyon, 2011]. Cette stratégie apparaît première pour saisir les façons dont les femmes graphistes de rue israéliennes qu’a rencontrées Graciela Trajtenberg opèrent pour créer. Ces femmes pratiquent en effet leur art en refusant certains codes graphiques « masculins » qui tendent à envahir l’espace public et à affirmer des hiérarchies favorables aux hommes. Elles produisent en retour des œuvres aux sujets, graphismes et thématiques qui se distinguent de celles de leurs collègues hommes. Cherchant à préserver les conditions de leur autonomie, elles s’efforcent, dans le cadre d’interventions isolées dans les espaces publics, soit de privilégier les plus protégés – près de chez elles par exemple –, soit d’user des perceptions complaisantes des femmes qu’ont les forces de l’ordre pour échapper aux verbalisations lorsqu’elles sont arrêtées dans l’exercice illégal de leur art.

Entre « renversement du stigmate » – par la valorisation de créations et de pratiques « féminines » – et affirmation d’une démarche autonome et militante – par l’expression d’une critique implicite de codes « masculins » et l’affirmation de pratiques autonomes de leur art –, toutes ces femmes artistes, dont les musiciennes suisses ou les rappeuses gabonaises tentent ainsi de produire les conditions de leur autonomie créatrice au sein d’un monde hostile à leur présence. Les fans de musique *metal* étudiées par Sophie Turbé, les écrivaines françaises [Naudier, 2001], les femmes plasticiennes des années 1970 [Dumont, 2008] ou encore les humoristes de talk-shows [Quemener, 2011] ne dérogent pas non plus à la règle.

■ Brouiller le genre « ici et maintenant »

Ces transgressions ne réussissent pourtant guère à transformer significativement l'ordre genré à l'œuvre dans les mondes de l'art étudiés. Elles peuvent toutefois par moments brouiller certaines pratiques genrées, participer à l'élaboration de lieux ou de temps qui rendent possible le travail des frontières entre masculin et féminin, voire aident à produire de nouvelles formes genrées androgynes, hybrides ou mixtes. Le genre est bien ici « troublé » [Butler, 1990], même si ce trouble reste ponctuel et situé.

C'est le cas des femmes écuyères de haute école du XIX^e siècle qu'étudie Catherine Tourre-Malen, qui, comme nous l'avons vu précédemment, en « masculinisant » leur apparence et leur technique de monte à cheval, parviennent non seulement à pratiquer une activité jusque-là réservée aux hommes, mais le font en adoptant publiquement des codes et des normes masculins. Si leur exemple ne s'est pas alors étendu en dehors des scènes de cirque et a finalement disparu au fil du temps, il n'en reste pas moins qu'au moment de leurs spectacles, elles proposaient une forme d'interrogation de la pertinence des frontières fixées entre masculin et féminin, entre femmes et hommes, et qui, comme on l'a vu, a suscité force réactions publiques négatives.

Les jeunes femmes fans de musique *metal* qu'a rencontrées Sophie Turbé illustre encore cette dynamique et cette volonté d'acquiescer et de tenir sa place dans un univers masculin. Si ces dernières s'approprient les codes de la masculinité avec détermination (puissance, énergie, violence, liberté, action), elles n'en revendiquent pas moins une part de féminité. Souhaitant sortir de l'image dépréciée de la « groupie » et de la « copine de », elles préfèrent se rapprocher de la figure de la « femme forte ». C'est en reproduisant, en réinterprétant, voire en faisant leurs les codes *metal* de la « masculinité » qu'elles trouvent, dans ces scènes musicales, des éléments d'émancipation et de libération des contraintes genrées...

Dans le même ordre d'idées, Moshe Morad montre avec finesse comment la transgression et la subversion des normes de genre dans cinq types de danses latino populaires à l'œuvre sur les scènes dansées ou musicales homosexuelles de La Havane, de Buenos Aires ou de Londres, aboutissent à la création d'un espace *queer* spécifique. Les manières de danser, de chanter ou de se mouvoir ne respectent plus un ordre genré immuable, mais font, à l'inverse, l'objet de nombreux jeux de genre qui participent à brouiller les définitions du féminin et du masculin, selon différentes configurations au gré des choix des individus qui les portent. Femmes et hommes jouent ainsi à requalifier les pratiques de danse et musicales en fonction des façons dont ils ou elles se définissent comme hommes ou comme femmes homosexuels. Ils ou elles rompent avec les normes de genre existantes qui attribuent certains gestes, certains rôles ou certaines pratiques distinctement aux femmes ou aux hommes.

À travers les articles de ce numéro, sont donc données à voir et à comprendre les manières dont les frontières du genre se dessinent et se redessinent *in situ*, comment elles se font et se défont au fil du temps. Reproduction, transgression ou brouillage du genre appartiennent à ces jeux qui façonnent le faire, le dire et l'être en arts, et permet de réinterroger la question de la domination, des inégalités de genre. Les normes genrées influencent largement les manières dont se mettent en place et se maintiennent les pratiques artistiques, amateurs et professionnelles, selon une distinction hiérarchisée entre pratiques féminines et masculines respectant le primat hétéronormatif. Mais ces mêmes normes font l'objet de jeux contraires et quelques artistes, certes minoritaires, démontrent leur désir de s'en affranchir, ouvrant la voie à de possibles changements de l'ordre genré dans les temps futurs... ■

I Références bibliographiques

- BAKER Sarah, 2010, « Musique pop et séduction. “It’s not about candy, it’s about s.e.x.” », *Ethnologie française*, XL, 1 : 31-38.
- BECKER Howard S., 1988 [1982], *Les Mondes de l’art*, Paris, Flammarion.
- BRUGELLES Carole, Isabelle CROMER et Sylvie CROMER, 2002, « Les représentations du masculin et du féminin dans les albums illustrés. Ou comment la littérature enfantine contribue à élaborer le genre », *Population*, 2, 57 : 261-292.
- BUSCATTO Marie, 2007, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, Paris, Cnrs Éditions.
- BUSCATTO Marie, 2014, “Artistic Practices as Gendered Practices. Ways and Reasons”, in Tasos Zembylas (ed.), *Artistic Practices*, London, Routledge : 44-55.
- BUSCATTO Marie et Bernard FUSULIER, 2013, “Masculinities challenged in light of ‘feminine’ occupations”, *Recherches sociologiques et anthropologiques*, 2, 44 : 1-19.
- BUTLER Judith, 2006 [1990], *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London, Routledge.
- CONNELL Raewyn W., 2012 [1995], *Masculinities: Knowledge, power and social change*, Berkeley, University of California Press.
- COULANGEON Philippe et Yannick LEMEL, 2009, « Les pratiques culturelles et sportives des Français : arbitrage, diversité et cumul », *Économie et Statistique*, 423 : 3-30.
- DONNAT Olivier, 2005 « La féminisation des pratiques culturelles », *Développement culturel*, 147, <http://www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-devc/dc147.pdf> [consulté le 14 juillet 2012].
- DUMONT Fabienne, 2008, « Les limites d’une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs. Exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France », *Histoire & mesure*, XXIII, 2 : 219-250.
- FAURE Sylvia, 2004, « Filles et garçons en danse hip-hop. La production institutionnelle de pratiques sexuées », *Sociétés contemporaines*, 55 : 5-20.
- GOFFMAN Erving, 2001 [1963], *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Paris, Éditions de Minuit.
- GOYON Marie, 2011, « Comment être artiste, femme et autochtone au Canada ? Du stigmate à son renversement dans l’art contemporain », in Marie Buscatto et Mary Leontsini (dir.), « La reconnaissance artistique à l’épreuve des stéréotypes de genre », *Sociologie de l’art*, 18 : 35-52.
- KRÉFA Abir, 2014, « Entre injonctions à dire et à taire le corps. Les voies étroites de la reconnaissance littéraire pour les écrivaines tunisiennes », *Ethnologie française*, XLIV, 4 : 631-642.
- LEGOUGE Patricia, 2010, « Jeune & Jolie : une presse pour les adolescentes » in Véronique Blanchard (dir.), *Les jeunes et la sexualité. Initiations, interdits, identités (XIX^e-XX^e siècle)*, Paris, Autrement : 144-151.
- MONJARET Anne, 2012, « À l’ombre des jeunes filles en pierre : des ouvrières dans les jardins parisiens », in Anne Monjaret (dir.), « Le Paris des ethnologues, des lieux, des hommes », *Ethnologie française*, XLII, 3 : 503-515.
- MONJARET Anne, 2015, « Hommage aux ouvrières italiennes de Nogent-sur-Marne ou les enjeux d’une création. “C’est devenu un mythe, les plumassières” », in Anne Monjaret (coord.), « Fashion Mix », *Hommes & Migrations*, avril-juin, 1310 : 15-22.
- MONJARET Anne et Michela NICCOLAI, 2012, « La midinette en chansons : représentations masculines d’un idéal féminin populaire (1830-1939) », in Melody Jan-Ré (pseudo. de Marie Buscatto, Mary Leontsini, Margaret Maruani, Bruno Péquignot et Hyacinthe Ravet) (dir.), *Le Genre à l’œuvre*, Représentations, 3, Paris, L’Harmattan : 101-116.
- MONNOT Catherine, 2012, *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- NAUDIER Delphine, 2001, « L’écriture-femme, une innovation esthétique emblématique », *Sociétés contemporaines*, 44 : 57-73.
- NICCOLAI Michela, 2011, *La Dramaturgie de Gustave Charpentier*, Turnhout, Brepols, « *Speculum musicae* » 17.
- OCTOBRE Sylvie, 2010, « La socialisation culturelle sexuée des enfants au sein de la famille », *Cahiers du genre*, 49 : 55-76.
- PÉQUIGNOT Bruno, 1991, *La relation amoureuse. Analyse sociologique du roman sentimental moderne*, Paris, L’Harmattan.
- QUEMENER Nelly, 2011, « Ces femmes qui font rire. Du stéréotype féminin aux « nouvelles féminités » dans les *talk shows* en France », in Marie Buscatto et Mary Leontsini (dir.) « Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre », *Sociologie de l’art*, 17 : 17-30.
- ROSELLI Mariangela, 2011, « La bibliothèque, un monde de femmes. Déterminations et conséquences sur la segmentation des publics jeunes dans les bibliothèques », *Réseaux*, 168-169 : 133-164.
- VALENTIN Virginie, 2000, « L’acte blanc ou le passage impossible. Les paradoxes de la danse classique », *Terrain*, 35 : 95-108.

