

Twerking et pantalonnade : (contre)performance de genre en institution privative de liberté pour garçons

Par Chloé Branders
e-legal, Volume 10

Pour citer l'article :

Chloé Branders, « Twerking et pantalonnade : (contre)performance de genre en institution privative de liberté pour garçons », in *e-legal, Revue de droit et de criminologie de l'ULB*, Volume 10, mars 2026.

Adresse de l'article :

<https://e-legal.ulb.be/volume-10/dossier-e-aux-troubles-de-l-humeur/twerking-et-pantalonnade-contre-performance-de-genre-en-institution-privative-de-liberte-pour-garcons>

La reproduction, la communication au public en ce compris la mise à la disposition du public, la distribution, la location et le prêt de cet article, de manière directe ou indirecte, provisoire ou permanente, par quelque moyen et sous quelque forme que ce soit, en tout ou en partie, ainsi que toute autre utilisation qui pourrait être réservée à l'auteur ou à ses ayants droits par une législation future, sont interdits, sauf accord préalable et écrit de l'Université libre de Bruxelles, en dehors des cas prévus par la législation sur le droit d'auteur et les droits voisins applicable en Belgique.

© Université libre de Bruxelles - mars 2026 - Tous droits réservés pour tous pays - ISSN 2593-8010



Introduction

« (...) L'humour repose sur une expérience du contraste et se définit par rapport à une norme ; comment peut-on maintenir du comique quand la norme est brouillée, voire inversée ? »¹

Ayant fait son entrée dans l'Oxford English Dictionary en 2013, le mot *twerk* ou *twerking* désigne le fait de « danser sur de la musique populaire de manière sexuellement provocante, en effectuant des mouvements de va-et-vient avec les fesses et les hanches, tout en étant accroupi ou en position basse »². Le *twerk* renvoie à une contraction de « twist » et « jerk », deux danses américaines nées dans les années 1960 auxquelles on associe aussi d'autres danses d'origine africaine (Côte d'Ivoire, Congo) ou antillaise. La pratique du *twerk* est controversée. Elle s'appuie sur la provocation qui, selon ses protagonistes, en fait justement un outil d'émancipation³. Né dans un contexte de domination raciale, le *twerk* est l'objet d'une réappropriation culturelle particulièrement décrite⁴. Dans sa version popularisée, il semble être au cœur d'un paradoxe assumé : il contraint les femmes (noires ou racisées, particulièrement), renforçant les mythes portant sur leur hypersexualisation, et en même temps, il permet une résistance précisément à ces représentations et stéréotypes de genre, racistes, en promouvant l'agentivité des femmes noires et en faisant exploser les codes, notamment sexuels. Ce paradoxe fait du *twerk* l'objet de malaises que je souhaite interroger dans cette contribution, par l'analyse d'une situation empirique présentant une courte performance de *twerking* d'un jeune garçon détenu en Institution publique de protection de la jeunesse⁵ (IPPJ). Ce *twerk* s'inscrit dans un spectacle de théâtre créé par les jeunes d'IPPJ au départ d'ateliers et présenté aux autres jeunes garçons et aux membres du personnel de l'institution.

En IPPJ, la performance crée le malaise chez les jeunes et chez les éducateurs présents dans le public. Elle bouscule les conventions sociales tacites qui organisent les interactions sociales usuelles en institution. Notamment, ce sont les codes de la masculinité qui sont directement touchés. Particulièrement prégnants à l'adolescence, ces codes correspondent à l'hétéronormativité⁶ qui enjoint les jeunes garçons à se comporter de la manière la moins *ambiguë* possible comme des garçons. Et, « qu'est-ce qu'un garçon ? Tout sauf une fille »⁷. Or, le *twerking*, comme performance artistique ou comme moyen d'expression, fait explicitement référence à la féminité. Dans ce contexte, la performance crée l'ambiguïté dans un espace de socialisation où tout tend à s'en éloigner. Les espaces de collectivité en détention favorisent des situations où les jeunes « déploient des manifestations exacerbées de genre »⁸ désignées comme « constitutives de l'expérience carcérale

du mineur détenu »⁹. Il s'agit d'un *surcodage sexué*¹⁰ que l'on retrouve dans les pratiques sociales des jeunes détenus, caractérisées par l'expression de la force et de la virilité. Dans la scène analysée dans cet article, ces pratiques ou ces manifestations sont précisément renversées, tournées en dérision. De ce fait, la scène twerkée est assimilable à une pantalonnade, c'est-à-dire une forme de comédie qui utilise l'absurde et le ridicule. Ce théâtre populaire est souvent critiqué, présenté comme manquant de sérieux, de retenue et de goût. C'est un spectacle où les personnages sont caricaturaux, souvent grotesques, voire vulgaires, à l'image de *Pantolon*, ce personnage de la Commedia dell'arte. L'extrait empirique mobilisé sera ainsi appelé « scène pantalonne » afin de mettre en évidence le maillage observé entre le twerking et l'(auto)dérision. On est au bord de la moquerie. Mais qui est moqué et qu'est-ce que cela dénonce ? C'est ce que nous allons étudier ici.

La présente contribution est issue d'une recherche entamée dans le cadre d'un mandat de chargée de recherches FNRS consacré à l'étude de l'enfermement des jeunes en conflit avec la loi, au prisme du genre et de l'intersectionnalité, menée au Centre de recherches pénalité sécurité et déviances de l'Université libre de Bruxelles (CRPSD-ULB). L'analyse proposée dans cette contribution s'inscrit dans la continuité des recherches menées depuis 2014 sur l'action culturelle en réclusion en IPPJ et en prison, enrichie d'une approche féministe, mobilisant le genre comme « grille de lecture analytique »¹¹. L'analyse part d'une situation empirique, ici étudiée comme un « cas limite », permettant de mettre en exergue – et en creux – une « socialisation en train de se faire »¹². Comme c'est le cas en prison, les jeunes en IPPJ évoluent dans des espaces de socialisation caractérisés par des jeux d'équilibrage entre les contraintes (omniprésentes) et les marges de liberté (restreintes)¹³. Dans ce contexte, l'expression artistique offre une échappée aux logiques de la détention¹⁴. Dans une perspective similaire, l'humour agit comme une protection sociale pour les jeunes en IPPJ. Puisque « c'est pour rire », ce n'est certainement pas vrai, c'est inoffensif pour l'ordre social institué¹⁵. Profitant de cette relative protection, l'expression artistique et humoristique, ici, vient élargir les possibilités d'une expression subjective, repoussant un peu les limites des contraintes qui sont dans le cas présent de deux ordres : institutionnelles (sécuritaires voire carcérales) et genrées (viriles et hétéronormées). Dans ce cadre, l'objectif de cet article est d'analyser comment la performance de twerk vient bousculer ou subvertir les rationalités de genre qui traversent et structurent l'IPPJ. Il s'organisera en trois parties. La première sera consacrée à l'extrait empirique faisant le récit de cette scène pantalonne, ainsi qu'à une présentation de la démarche scientifique qui soutient la construction de cet article. Dans une deuxième partie, je proposerai une synthèse des apports de la littérature, d'une part, sur les modes d'expression des jeunes en détention à travers l'humour et les pratiques artistiques, et d'autre part, sur les formes d'expression du genre au sein des IPPJ. La troisième partie sera dédiée à l'analyse de l'usage du twerk en IPPJ comme (contre)performance de genre en soulignant

son caractère *subversif*.

1. Récit de terrain et point de vue situé

Juin 2024. Nous sommes tous et toutes assis.es dans une salle habituellement dédiée aux réunions d'équipe de cette IPPJ pour garçons.

Aujourd'hui, la salle est travestie pour cette activité, un peu hors cadre. Il s'agit de la présentation d'une pièce de théâtre qui a été coconstruite par des jeunes de l'IPPJ, des étudiantes en criminologie, deux éducateurs et deux éducatrices, dans le cadre du projet *Inside-Out*. Thomas, le conseiller Laïque, coordonne l'activité. Dans cette salle de réunion devenue salle de spectacle, une partie de l'espace est maintenant dédié à la scène. Il y a une coulisse bricolée, une image est projetée sur le mur du fond pour donner un peu de contenu, un baffle diffuse parfois du son. Devant la scène, une trentaine de chaises en plastique sont mises en rang pour accueillir le public. Rien de plus. L'aménagement est minimaliste. Tout est fait avec les moyens du bord, comme souvent dans ces institutions publiques. Et c'est bien là que tout se joue : sur les bords.

Le spectacle a commencé depuis une vingtaine de minutes. Je me trouve au fond, debout, dos au mur. Devant moi, une dizaine de jeunes garçons sont assis, plus ou moins silencieux ou silencés par leurs éducateurs et leurs éducatrices de section qui les encadrent, au sens propre comme au sens figuré. Les éducatrices font office de police du rire. Les jeunes observent. Ils échangent des regards. Certains rigolent discrètement, s'ils y sont autorisés. Certains pouffent ou ricanent entre leurs dents.

La performance est fragile, elle se déploie en équilibriste. La démarche artistique fait irruption dans l'ordre institutionnel et de facto, le bouscule. Nous sommes dans un de ces interstices du placement. On le voit, on l'habite, on le sent. Tout le monde est un peu nerveux et joyeux en même temps.

Le spectacle aborde des questions d'actualité : la stigmatisation des jeunes, le harcèlement, le sexisme, les violences conjugales, l'homosexualité. Le propos est disruptif, on touche à des tabous.

Vient la scène dite du *coming out*. Sur scène, trois actrices interprètent des ami·es qui semblent faire une soirée pyjama et jouent à gage ou vérité. Vous savez, c'est ce jeu particulièrement malaisant auquel on s'adonne à l'adolescence et qui consiste à demander à un joueur ou une joueuse de choisir entre deux options : faire un gage qu'on ne connaît pas à l'avance ou répondre par la vérité à une question, qu'on ne connaît pas non plus à l'avance. Fausse impression de libre arbitre, un gage ou une vérité, pour provoquer le dévoilement, de toute façon. Une mise au défi qui n'a pas d'échappatoire, qui défie en lui-même le principe de consentement.

Dans la scène jouée, le malaise est palpable. Les défis et les révélations intimes des actrices se succèdent. Les frontières se brouillent. À quoi sommes-nous en train d'assister, au juste ?

« Allez à toi ! Gims gage ou vérité ? » Les noms sont non normatifs, non genrés. Celui qui joue Gims, dans la vraie vie, s'appelle Dylan¹⁶. « Ok gage ! ». Après déjà plusieurs situations très limites, les jeunes montent d'un cran et demandent au dénommé Gims, de leur faire « son plus beau twerk ». Ha, le voilà, le twerk !

« Ho nan, répond Gims, vous abusez là ! J'ai pas envie ! ». Les autres insistent. « Allez c'est bien parce que c'est vous ». Il se lève.

Élancé, fin, le dénommé Gims a de longs cheveux noirs lâchés qui recouvrent en partie son visage, lui donnant un air mystérieux. Les jeunes garçons dans le public rigolent, certains se cachent les yeux, d'autres s'enfoncent dans leur siège. « Je veux pas voir ça », dit un jeune à côté de moi. On se prépare à la « *génance* ».

Gims plie les jambes, pose les paumes de ses mains sur ses genoux et fait ressortir son postérieur. Les rires, bien qu'étouffés, augmentent. Les règles du jeu deviennent imperceptibles. Même les éducatrices ne savent plus si les jeunes ont ou non le droit de rire.

Gims twerke timidement, maladroitement. On ne sait pas si c'est son personnage qui n'assume pas le geste ou si c'est Dylan, l'acteur, qui s'autocensure.

Le gage terminé, la pression retombe.

Finalement, c'était quand même bien marrant.

(Récit de terrain, IPPJ, 2024)

Ce récit de terrain est tiré d'une observation réalisée en juin 2024, alors que j'étais invitée comme spectatrice à la représentation d'un spectacle coconstruit par quatre jeunes garçons hébergés en IPPJ, quatre éducateurs et éducatrices des jeunes et quatre étudiantes en criminologie. L'atelier, animé par le conseiller laïque de l'institution, prenait place dans le cadre du projet *Inside-Out*¹⁷. Initié en 2015 en partenariat avec l'Université catholique de Louvain (UCLouvain), ce projet vise à faire dialoguer différents mondes par l'action théâtrale, à travers une cocréation artistique réunissant des personnes détenues et des étudiant·es en criminologie. Au sein de ce projet, j'étais impliquée comme coordinatrice, en y assumant également une place de participante et d'observatrice¹⁸ dans le cadre de mes recherches en criminologie. L'extrait empirique est ici inscrit dans la continuité d'un terrain de longue durée, investi initialement par le prisme de l'action culturelle dans le cadre de ma recherche doctorale (2014-2020) pour

ensuite se poursuivre dans le cadre du mandat postdoctoral de chargée de Recherches FNRS portant sur l'enfermement des jeunes au prisme du genre et de l'intersectionnalité (2024-2025).

Lors de l'observation dont est issu l'extrait retenu, j'adopte une posture de spectatrice. Contrairement à mes expériences antérieures, ma démarche s'est donc ici davantage appuyée sur l'observation directe que sur l'observation participante. En effet, « la spectatrice demeure immobile à sa place, passive », écrit Rancière, « être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir »¹⁹. En étant spectatrice, j'ai limité mon observation à cette parenthèse du spectacle sans connaître ni tous les détails de la construction des scènes qui étaient jouées devant moi, ni tous les retours en coulisse après représentation.

L'extrait du spectacle sélectionné peut être saisi comme un « cas limite »²⁰ permettant par sa singularité de révéler ce qui norme les rapports sociaux réguliers. Cette méthode recoupe ce que Burawoy nomme « l'étude de cas élargie » qui permet « d'extraire le général du particulier, de se déplacer entre les dimensions micro et macro »²¹. Alvaro Pires souligne également que, « dans une étude de cas, on ne s'intéresse pas seulement aux spécificités du cas en question (bien qu'elles puissent être valorisées et importantes), mais à sa capacité de servir de voie d'accès à d'autres phénomènes ou à d'autres aspects de la réalité »²². Le caractère exceptionnel ou remarquable de l'extrait choisi est à comprendre au regard de l'*anomie* telle que conceptualisée par Duvignaud, c'est-à-dire comme une « manifestation incasable » qui caractérise la transformation sociale²³. Nous le verrons, deux rationalités institutionnelles de l'IPPJ seront approchées à travers l'analyse du cas sélectionné : la rationalité sécuritaire et la rationalité de genre.

2. Modes d'expression et ordres institués en IPPJ

L'expression recouvre ici un champ large allant de l'expression artistique à l'expression identitaire, notamment de genre, en passant par l'expression humoristique. Si cette expression est contrainte par le contexte sécuritaire de l'IPPJ, elle trouve à s'émanciper par des ruses qui échappent au contrôle : l'art en est une, l'humour en est une autre. L'expression de genre, quant à elle, est nécessairement inscrite dans une dynamique de contrainte et d'émancipation que je reprendrai à travers la notion de performance.

Rire sous contraintes

L'institution investie est une IPPJ à régime fermé (intra-muros), principalement organisée autour de l'éducation. Les jeunes y sont pris en charge selon le « continuum éducatif » pour plusieurs mois et, pour certains, plusieurs années²⁴. Dans ce type d'institution, l'expression libre des jeunes est restreinte par les contraintes d'ordre sécuritaire²⁵. En évaluation continue, les jeunes font l'objet d'une surveillance permanente, assurée par un dispositif mixte combinant des outils techniques (vidéosurveillance, vitres teintées) aux regards portés par les adultes sur leurs comportements²⁶. À l'image d'autres dispositifs disciplinaires bien documentés, notamment par les travaux de Michel Foucault²⁷, ce dispositif mixte favorise moins une expression libre et spontanée des jeunes, qu'une expression formatée et conforme à ce que l'institution et le système protectionnel attendent d'eux. Or « un comportement *conforme* peut toujours être interprété comme un comportement seulement *conformiste* »²⁸.

Tenant compte de ce contexte et afin de permettre l'émergence d'un discours moins conformiste de la part des jeunes, l'atelier théâtral s'organise dans un cadre sécuritaire assoupli. Les répétitions se font en dehors des sections de vie des jeunes, dans une salle sans caméra de surveillance, où seul·es les éducateurs et éducatrices participant au projet restent garants du contrôle des jeunes. Par ailleurs, une certaine discrétion est attendue de la part des participant·es (éducatrices compris·es) : « ce qui se dit au théâtre doit rester au théâtre ». Ce principe invite à une interprétation souple du secret professionnel partagé²⁹, adaptée au contexte particulier de l'atelier. Ainsi, un premier filtre est posé, favorisant un cadre d'expression plus libre aux jeunes.

On peut considérer le théâtre comme étant un filtre supplémentaire. En effet, l'art, par son caractère fictionnel, illusoire, décalé, est un outil d'expression forte qui échappe en partie au cadre sécuritaire. Cette échappée peut être comprise à travers ce que j'ai appelé le *jouer-déjouer* :

« *Jouer-déjouer s'observe aux bords de l'atelier de théâtre. Sur les frontières, se*

joue une parade qui se maintient en équilibre entre le cadre institutionnel (et ses logiques disciplinaires, sécuritaires, figées) et le cadre théâtral (avec ses modes de fonctionnement démocratique, participatif, créatif). Sur les bords, les acteurs expérimentent le jouer-déjouer : agir dans la continuité de ce qui est attendu d'eux en termes de rôle social, tout en expérimentant des comportements qui s'éloignent de ce rôle institué sans risquer d'être sanctionnés »³⁰.

Il en va de même de l'humour qui peut s'inscrire dans un mécanisme similaire, offrant une certaine mise à distance des préceptes sociaux établis et déterminant dans l'enfermement. Selon Alice Jaspard, rire en IPPJ permet au moins trois choses : « souffler », « tenir ensemble » et « contester l'ordre établi »³¹. Premièrement, le rire est un refuge où les jeunes en IPPJ peuvent « souffler » et « tenir bon ». C'est la fonction cathartique du rire. Cela explique pourquoi l'on rit énormément en institution fermée. Il s'agit de prendre distance, de relâcher la pression, « face à la peine, rien n'est plus salvateur que de rire un bon coup »³². Deuxièmement, le rire remplit aussi une fonction de socialisation. Rire est un acte fondamentalement social, « le propre de l'homme »³³, le propre de l'humain. Il permet de « tenir ensemble », de créer du « nous », essentiel en détention. Pour le dire avec les mots de Goffman, ces moments de connivence co créent un « cadre d'expérience commun »³⁴. On entre dans le registre de l'intimité du rire qui renforce la connivence entre les membres d'un groupe initiés. Mais dans un mouvement parallèle, l'humour peut aussi exclure les personnes précisément non initiées, voire les humilier. Dans cette continuité, et troisièmement, l'humour en détention est aussi contestataire. Jean Duvignaud écrit à propos du rire qu'il « suggère un moment de rupture dans l'exercice régulier des activités instituées, un « trou » dans la trame continue de la vie commune... »³⁵. En IPPJ, l'humour vient trouser la trame continue, cette routine institutionnelle. C'est un « moyen de défense et de distanciation, [l'] instrument d'une contestation ou d'une opposition qui ne peut toujours s'exprimer [en IPPJ] »³⁶. C'est le principe de l'ironie, cet « art de l'esquive »³⁷. En contexte sécuritaire, « l'humour est une stratégie de résistance intermédiaire, ni confrontante, ni déférente »³⁸. Taquiner, provoquer, tourner en dérision, faire rire, c'est façonner un « moi en résistance »³⁹. En IPPJ, les jeunes font rire pour résister à l'uniformisation imposée, aux contraintes sécuritaires, à l'humiliation. Ils font rire pour se donner l'espoir de maintenir une singularité, une identité, une humanité propre.

Mais provoquer le rire reste un art complexe, un jeu *périlleux*⁴⁰ qui nécessite de jouer sur des fils ténus. Mêlant le théâtre et l'humour, la comédie serait une version sophistiquée du « faire rire ». Dans le cadre de l'atelier de théâtre organisé en IPPJ, la comédie permet d'organiser tout un « petit théâtre de l'opprimé », faisant émerger un « infrapolitique du pouvoir »⁴¹. La comédie prend, dans notre cas, une forme *pantalonne*, absurde, grotesque et parodique. Elle permettrait dans ce sens de dépasser la « simple » résistance pour avancer vers la *subversion*,

comprise comme le bouleversement d'une rationalité imposée.

« Il s'agit de contester l'institution, dévoiler ses incohérences, se garantir des marges de manœuvre, troubler l'ordre établi ou encore proposer un nouveau paradigme d'interaction. Tous ces effets ne sont pas spécialement désirés, mais ils reflètent une volonté des sujets - enfermés et agissants - de s'échapper, exerçant une fonction de survie en institution »⁴².

La subversion s'inscrit donc dans un mécanisme d'*illégitimation* des normes instituées. L'art y participe en détention, le rire également.

Performer son genre

Dans le même ordre d'idée, l'exemple que j'évoque ici, à travers la performance de *twerk* du jeune détenu en IPPJ, permettrait de saisir le caractère subversif de l'humour vis-à-vis d'un ordre de genre institutionnalisé. En effet, comme toutes les institutions sociales, les IPPJ sont traversées par des normativités de genre⁴³. L'expression du genre est par ailleurs renforcée par le caractère mono sexué ou non mixte des institutions. En Belgique, les institutions fermées sont notamment organisées selon la division des sexes poursuivant une logique binaire favorisant l'hétéronormativité. Pour rappel, en Fédération Wallonie-Bruxelles, il y a six IPPJ pour garçons et une IPPJ pour filles. Comme le système pénal, la justice des mineurs est genrée et opère un traitement différencié en fonction du sexe des jeunes⁴⁴. La majorité des jeunes pris en charge en IPPJ sont des garçons (on dénombre 643 jeunes garçons pris en charge en IPPJ pour 98 jeunes filles⁴⁵).

Laurent Solini, Gérard Neyrand et Jean-Charles Basson, soutiennent qu'en établissement fermé pour mineurs délinquants, en France, les pratiques sont caractérisées par un *surcodage sexué* entraînant « des mises en scène exacerbées de genre »⁴⁶.

« La forme disciplinaire de socialisation incarnée dans l'obligation pour le jeune prisonnier de subir une hyperactivité forcée et de partager, de fait, de très nombreux temps collectifs avec d'autres détenus, voit l'émergence de moments de détention particuliers pendant lesquels se déploient des manifestations exacerbées de genre. Ainsi, dans ces espaces spécifiques de détention, les détenus semblent instrumentaliser leur corps dans l'objectif de mettre leur identité sexuée en spectacle »⁴⁷.

En IPPJ pour garçons en Belgique, l'hétéronormativité et la virilité constituent également les standards d'une masculinité valorisée. L'hétéronormativité renvoie à la valorisation de l'hétérosexualité comme norme. Natacha Chetcuti-Osorovitz précise : « Le terme normatif fait référence à la violence ordinaire qu'exercent

[perform] certains idéaux de genre. La notion d'hétéronormativité désigne alors pour Butler (2006), ce qui relève des normes qui gouvernent le genre. Cette gouvernance du genre peut être une façon de maintenir l'ordre hétérosexuel »⁴⁸. Dans le même ordre d'idée, la virilité repose sur des valeurs érigées comme dominantes telles que « la force, le combat, la puissance »⁴⁹. Cette masculinité dominante est appelée *masculinité hégémonique*⁵⁰ et rend compte d'un système d'imposition du genre qui pèse sur les femmes, bien sûr, mais aussi sur les hommes qui se voient contraints de s'y conformer. Analyser les IPPJ destinées aux garçons à travers le prisme de la masculinité hégémonique revient à inscrire la question du genre au cœur de la réflexion, en rappelant que les hommes ne sauraient en être exclus. Ceci est déjà en soi une avancée, mais nous pouvons aller plus loin.

Considérant le genre comme une construction sociale, il s'agit de bien saisir qu'il s'agit d'une rationalité dominante qui structure les interactions sociales. Mais une rationalité, toute dominante soit-elle, ne se limite pas à imposer des contraintes façonnant les comportements individuels, elle est toujours aussi structurée et légitimée par les interactions sociales qui la constituent. Dans ce sens, on peut reprendre la définition du genre de Judith Butler qui suggère de saisir le genre comme étant une performance.

*« Si le genre est une sorte de faire, une activité incessante performée, en partie, sans en avoir conscience et sans le vouloir, il n'est pas pour autant automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte. Qui plus est, on ne fait pas son genre tout seul. On le fait toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire »*⁵¹.

Cette définition met en lumière un double mouvement essentiel : d'un côté, le genre est appréhendé comme un système de domination qui encadre et limite les comportements ; de l'autre, les individus disposent d'une certaine capacité d'action leur permettant de résister à ces normes imposées. Car, si le genre est une rationalité basée sur l'agrégat de conventions socialement construites, celles-ci peuvent aussi être déconstruites. En effet, le genre est basé sur la « répétition » de certains comportements qui correspondent à des comportements attendus pour bien performer « son genre ». Les comportements qui performant le genre légitiment le genre, mais les comportements qui travestissent la performance socialement attendue, délégitiment le genre. Judith Butler propose précisément de s'autoriser à ne pas performer le genre pour aller à l'encontre de ce qui est attendu socialement, pour subvertir les normes genrées, précisément. Elle analyse certains comportements subversifs qui auront pour effet de *troubler le genre* ou de le *défaire* autrement dit, de troubler les rapports de domination basés sur le genre. À travers cela, il s'agit non seulement de penser la résistance à la domination du genre, mais également la subversion de cette rationalité.

3. L'usage subversif du *twerking* en IPPJ

Avec ce bagage théorique, revenons à notre scène pantalonne. En IPPJ, ce jour-là, face à Dylan (le jeune acteur) ou à Gims (le personnage) qui twerk, le public éducateur dans la salle hésite. Peut-on vraiment rire ? Peut-on cautionner ou faut-il s'offusquer ? Faut-il applaudir le courage de l'autodérision ou faut-il s'inquiéter des effets d'une telle performance ?

Protéger Dylan. Penser la domination

« Dylan n'est pas très bien vu en section », il dérange, il dérouté, me confie une éducatrice après la performance. Son twerk est une manifestation troublante, une de plus, qui s'ajoute à son physique androgyne, à son air détaché, à la manière qu'il a déjà au jour le jour de démontrer aux autres adolescents et aux éducateurs qu'il assume sa marginalité. Une marginalité qui, parce qu'elle est qualifiée comme telle, révèle un ordre de genre dominant en IPPJ pour garçons, marqué par l'hétéronormativité et le virilisme. Certain·es s'inquiètent pour Dylan. Comment va-t-il être reçu après le spectacle, en section ? En s'inquiétant pour Dylan, les éducatrices dessinent les contours de cet ordre de genre et en dénoncent les dérives. Que risque Dylan ? Des moqueries, des humiliations, de la violence... ?

En juillet 2024, une analyse portant sur « la question de l'identité de genre chez les jeunes privés de liberté » est publiée sur le site de l'Aide à la jeunesse. Il s'agit d'une note uniquement « centrée sur la transidentité en IPPJ et au CCMD⁵² » ne traitant donc pas, contrairement à ce que laisse entendre le titre, de l'identité de genre dans son ensemble. Notamment, la notion de genre n'y est pas définie et rien n'est dit non plus sur la construction et l'expression des masculinités au cœur du propos dans cet article. Mais cette note rend compte néanmoins de l'attention que porte l'Administration Générale de l'Aide à la Jeunesse au genre, fut-ce-t-elle résumée à la prise en charge des jeunes transgenres. La note répond à des questions pratiques. En effet, la prise en charge des jeunes transgenres pose question aux magistrats et aux équipes éducatives depuis plusieurs années, puisque les IPPJ sont divisées selon un ordre binaire et hétérosexuel (filles d'un côté et garçons de l'autre). La note fait l'analyse du cadre légal international et national, afin de reprendre quelques balises, rappelant l'importance de faire respecter les droits des personnes transgenres et de les accompagner à travers leurs besoins spécifiques (accompagnement différencié). Il y est notamment mis en lumière que les jeunes transgenres risquent de se faire humilier ou harceler en IPPJ et au CCMD : « une attention accrue doit être portée par les membres du personnel aux besoins et demandes spécifiques des jeunes transgenres lors de l'accueil et dans la suite de la détention (risque accru d'automutilation et de tentative de suicide, risques pour l'intégrité physique de la personne transgenre en raison des réactions d'autres jeunes) »⁵³; « Il convient plus particulièrement de

prévenir ou réprimer le harcèlement à l'égard du groupe des personnes transgenres »⁵⁴. La note conclut par la nécessité de proposer des formations aux équipes éducatives « sur la question transgenre » en accord avec l'avis 256 de La Commission de déontologie de la prévention, de l'aide à la jeunesse et de la protection de la jeunesse du 17 janvier 2024.

Si l'on peut relever l'attention récemment portée aux problématiques de prise en charge des jeunes transgenres, cette courte analyse se limite à poser quelques balises juridiques et met par ailleurs en exergue le retard du modèle protectionnel face aux questions de genre. D'abord, parce que la problématique de la domination par le genre dépasse largement la situation des jeunes transgenres abordée dans ce rapport. Ensuite, et dans cette continuité, parce que la note utilise le terme de « dysphorie de genre » pour désigner les jeunes qui « en souffrent », s'alignant sur la psychiatrisation et la pathologisation de la transidentité, laissant de côté l'appréhension du genre comme système social plus complexe⁵⁵. Finalement, parce que si y sont promises et suggérées des formations pour pallier les difficultés d'accompagnement des jeunes transgenres par les actrices de terrain, le rapport révèle du même coup la pauvreté des outils actuellement mis à leur disposition pour s'informer, se former et en retour, sensibiliser largement les jeunes hébergés en IPPJ et au CCMD à ces questions. La note suggère surtout de « protéger » les jeunes qui « se marginalisent », sans donner d'autres balises concernant la prévention et le traitement des violences et discriminations de genre pourtant clairement identifiées dans la note. À n'en pas douter, d'autres analyses viendront compléter celle-ci, mais, en attendant, le malaise persiste.

Dans l'exemple empirique mobilisé, la protection de Dylan, sous prétexte qu'il performe une fluidité dans le genre, rend compte des difficultés de l'IPPJ à travailler et déconstruire les stéréotypes de genre. Le fait de vouloir à tout prix protéger un garçon dont l'expression de genre est perçue comme féminine traduit-il un climat transphobe ou homophobe ? Olivia Gazalé écrit à propos du comique homophobe et transphobe qu'« en vertu du *continuum* sexiste, se moquer des homosexuels, c'est encore se moquer des femmes, auxquelles le rire homophobe les assimile depuis toujours [...] La féminisation est tellement infamante qu'elle est une arme redoutable pour discréditer les hommes »⁵⁶. On peut alors se demander légitimement dans ce cas, si Dylan a véritablement besoin d'être protégé, de qui et surtout pourquoi ? On touche ici à l'une des plus grandes difficultés du modèle protectionnel qui consiste à protéger les mineurs d'âge - en grande partie par la contrainte - tout en essayant de respecter leurs droits à la participation et à l'autodétermination. Tout l'enjeu est de faire de cette protection, non pas une camisole, mais un espace d'émancipation laissant la part belle à l'enfant d'agir dans le monde. Or, en prétendant le protéger, ne participe-t-on pas à reproduire les mécanismes de domination ? Est-ce qu'on protège Dylan ou est-ce que c'est l'ordre hétéronormé qui est de ce fait protégé ?

Se moquer. Penser la subversion

Dylan s'était présenté à moi, quelques mois plus tôt, comme étant un jeune qui « n'en a rien à foutre du regard des gens ». Ce que pensent les autres ? Il s'en moque, selon ses dires. Et, ici aussi, il se moque. Mais de qui ou de quoi se moque-t-il, au juste ? On pourrait éventuellement se demander s'il ne se moquerait pas des femmes, voire des femmes noires qui pratiquent justement le twerking. Car il y a quelque chose de parodique dans sa performance. Une parodie qu'on retrouve aussi, par exemple, dans la pratique du Drag Queen, analysée dans *Gender trouble*, par Butler et qui crée d'une manière similaire la controverse. Surjouer de manière parfois incongrue ou vulgaire la féminité pour des hommes a été beaucoup critiqué, aussi par des féministes qui soutiennent que ce spectacle renforce les stéréotypes sans les dénoncer ou les déforcer. Judith Butler soutient, quant à elle, l'intérêt de la parodie dans le drag. Elle écrit que la parodie nous fait « perdre le sens de ce qui est *normal* » ou normalisé. « Ça peut devenir l'occasion rêvée de rire, surtout lorsque le « normal », l'"original", se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne peut incarner. C'est pourquoi on éclate de rire en réalisant que l'original était de tout temps une imitation »⁵⁷.

Le twerking est, en lui-même, une provocation par l'exagération de la sexualisation du corps qui en fait justement le lieu d'une émancipation, selon ses protagonistes. Nous pouvons dire que ce que fait Dylan serait alors une *contreperformance* de genre. Il utilise un comportement qui, habituellement, ne fait pas partie des comportements à adopter lorsque l'on performe la masculinité, précisément la masculinité hégémonique, et ça a pour effet de déforcer le genre comme système de domination. Il joue sur une ambiguïté, car lui-même, dans la « vraie vie », en dehors du théâtre et de son rôle, ne performe que peu cette masculinité hégémonique, il s'en éloigne même. Et le résultat est incongru.

Cette incongruité recouvre alors quelque chose d'ironique. Alain Vaillant, dans « la Civilisation du rire », précise que : « l'ironiste [...] ne représente que lui et n'imité personne à strictement parler ; mais il parvient à faire entendre sa propre opinion à travers celle de l'autre »⁵⁸. Le malaise provoqué dans la salle, lors de cette contreperformance, les réactions des jeunes et des éducateurs dans le public, tout cela révèle cette opinion. Si un autre jeune avait fait du twerking, peut-être aurions-nous pu penser à une performance carrément misogyne, voire raciste. Peut-être que le public aurait pu s'accorder sur l'expression d'un outrage ou sur un rire de domination franc et collectif. Mais ici, non. On n'est pas sûr de pouvoir rire ni même de la vouloir, au risque de révéler trop clairement ses opinions. Les rires, s'il y en a eu, ont d'ailleurs été discrets, retenus. Et on ne s'offusque pas non plus, non ! On ne censure pas l'expression du jeune. Mais le malaise est là, entier.

En IPPJ, l'expérience qui est donnée à voir, c'est une expérience menée par un jeune marginalisé sur le plan du genre, dans une institution qui peine à avancer

franchement sur ces questions et, dès lors, la performance prend un autre sens. Il y a dans le rôle de Gims une volonté propre à Dylan, mais également au groupe d'actrices derrière lui, de tourner en dérision l'ordre de genre. Dylan sexualise son corps qui, dans le contexte de l'IPPJ, est nécessairement considéré comme un corps de garçon. Et se faisant, il déjoue les règles du jeu social. Il brouille justement les pistes, en instiguant de la fluidité dans l'expression du genre, rappelant que ce qui est à protéger ici devrait peut-être moins être l'ordre hétéronormé que l'inclusivité.

Conclusion

À travers l'analyse de cette situation, j'ai souhaité questionner l'humour par cette « expérience du contraste » dont parle Andréa Lauterwein, dans la présentation du livre qu'elle coordonne, intitulé *Rire, mémoire, Shoah*. Peut-on rire de l'indicible ? Si l'indicible dont il est question dans cet ouvrage est l'horreur, celui dont je parle dans cet article est l'invisible. Comment nommer ce qu'on ne voit pas, ce qu'on ne connaît pas, ce vis-à-vis de quoi on n'est pas même sensibilisé ? Dans cet article, je l'ai identifié, cet indicible, avec des mots complexes, des concepts. J'ai nommé la domination de genre par l'hétéronormativité et l'imposition d'un modèle de masculinité hégémonique aux jeunes garçons hébergés en IPPJ, mais il faudrait certainement s'accorder pour nommer cela autrement, plus simplement pour que cela soit plus lisible. Par-là, débute la reconnaissance.

Pour finir, si la pantalonnade, comme le twerking, peuvent être vues comme vulgaires et grotesques, retenons que comme toute performance artistique, ces pratiques sont néanmoins loin d'être sans goût et sans utilité sociale. Avec ces quelques secondes de Twerk, Dylan aura été plus pédagogue que moi en plusieurs pages d'analyse. Et, il aura réussi le pari de « maintenir du comique quand la norme est brouillée, voire inversée »⁵⁹. Dans la situation analysée, la performance artistique prend le relais d'une critique sociale qui ne peut être formulée autrement. C'est une « une manifestation spectaculaire » dirait Jean Duvignaud qui écrit : « Ni détresse ni nihilisme : on demande à l'art ce que la société n'a pas su donner. Mettre en scène une perception dérisoire du monde qui, par la littéralité de ses moyens, place l'homme en tête à tête avec l'être qu'il dissimule »⁶⁰.

-
1. Lauterwein A. et al., *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris, Éditions de l'Éclat, « Bibliothèque des fondations », 2009, p. 7. ↵
 2. Oxford University Press. (n.d.). « Twerk, v. », in *Oxford English dictionary*, en ligne, consulté le 12 août 2025, <https://doi.org/10.1093/OED/9420903143>. Ma traduction. ↵
 3. Halliday A. S., « Twerk sumn!: theorizing Black girl epistemology in the body », in *Cultural Studies*, Vol. 34(6), 2020, pp. 874-891; Johnson, « M. This Ass is Magic: The Black Feminist Power of Twerking », *Dance Chronicle*, 47(1), 2024, pp. 33-54. <https://doi.org/10.1080/01472526.2023.2297542> ↵
 4. Kitata M., « Sexualising the performance, objectifying the performer: The twerk dance in Kenya », in *Agenda*, Vol. 34(3), 2020, pp. 11-21; Pérez E., « The ontology of twerk: from 'sexy' Black movement style to Afro-Diasporic sacred dance », in *African and Black Diaspora: An International Journal*, Vol. 9(1), 2015, pp. 16-31. ↵
 5. Les Institutions publiques de protection de la jeunesse désignent les centres éducatifs privés de liberté destinés aux adolescents en conflit avec la loi, en Fédération Wallonie-Bruxelles de Belgique. ↵

6. « Ce terme désigne le système, asymétrique et binaire, de genre, qui tolère deux et seulement deux sexes, où le genre concorde parfaitement avec le sexe (au genre masculin le sexe mâle, au genre féminin le sexe femelle) et où l'hétérosexualité (reproductive) est obligatoire, en tout cas désirable et convenable » ; Butler J., *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, La Découverte, Paris, 2006, p. 24. ↵
7. Clair I., « Le pédé, la pute et l'ordre hétérosexuel », *Agora débats/jeunesses*, pp. 60(1), (2012). 67-78. <https://doi.org/10.3917/agora.060.0067>. ↵
8. Solini L., Neyrand G., Basson J. C., « Le surcodage sexué en établissement pénitentiaire pour mineurs : une socialisation en train de se faire », in *Déviance et société*, Vol. 35(2), 2011, pp.195-215. p. 197. (L'étude porte sur les établissements pénitentiaires pour mineurs (EPM), en France). ↵
9. *Ibid.* ↵
10. Solini, Neyrand, 2009. ↵
11. Vuattoux A., *Adolescences sous contrôle. Genre, race, classe et âge au tribunal pour enfants*, Paris, Presses de Sciences Po, 2021 ; Dorlin E., *Épistémologies féministes*, in Dorlin E. (dir.), *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2021, pp. 9-31. ↵
12. Solini et al., *Ibid.* ↵
13. Chantraine G., *Par-delà les murs*, Paris, PUF, 2004. ↵
14. Branders C., *Théâtre en réclusion. Du jeu à la subversion*, Bruxelles, Larcier-Intersentia, 2023. ↵
15. *Ibid.*, pp. 328-329. ↵
16. Les noms sont des noms d'emprunt afin de garantir l'anonymat des actrices de terrain. ↵
17. À ce propos voir : Branders C., « Le je(u) théâtral comme expérience intersubjective de la réclusion », in Cifali M., Giust-Desprairies F., Périlleux T. (dir.), *Faire image : Approche clinique en recherche et formation*, Paris, L'Harmattan, 2024, pp. 45-68. ↵
18. Beaud S. et Weber F., *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*, Paris, La Découverte, 2010. ↵
19. Rancière J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique édition, 2008, p. 8. ↵
20. Englebert J., Cormann G., *Le cas Jonas : Essai de phénoménologie clinique et criminologique. Phénoménologie Clinique*, Paris, Éditions Hermann, 2021. ↵
21. Burawoy M., « L'étude de cas élargie. Une approche réflexive, historique et comparée de l'enquête de terrain », in Céfaï D. (dir.) *L'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2003, pp. 425-462, p. 426. ↵
22. Pires A., « Échantillonnage et recherche qualitative : essai théorique et méthodologique », in Poupard J. (Ed.), *La recherche qualitative : enjeux épistémologiques et méthodologiques*, Montréal, Gaëtan Morin, 1997, pp. 113-169, p. 140. ↵
23. Traditionnellement associée aux travaux de Durkheim (1911) et Merton (1938), l'anomie est généralement perçue comme un désordre social menaçant la stabilité des institutions et conduisant à des formes de désorganisation sociale. Jean Duvignaud rompt en partie avec cette lecture et insiste sur le caractère innovant de l'anomie. Duvignaud J., *L'anomie : Hérésie et subversion*, Paris, La Découverte, 1986, (1er éd.1973), p. 9. ↵
24. Mathys C., « Le trajet éducatif du mineur poursuivi d'un fait qualifié infraction en Communauté Française : enjeux autour de l'évaluation et de l'intervention », in *Journal du Droit des jeunes*, 2021, n°409, pp. 6-13. ↵
25. Branders C., *Théâtre et expression en creux : la parole des jeunes mise en jeu dans l'enfermement*, *Journal droit des jeunes*, n°368, 2017, pp. 3-13. ↵
26. Jaspard A., *Aux rythmes de l'enfermement. Enquête ethnographique en institution pour jeunes délinquants*, Bruxelles, Bruylant, 2015. ↵

27. Foucault M., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975. ←
28. Jaspard A., 2015, *op. cit.* p. 219. ←
29. Le secret professionnel est partagé avec l'équipe éducative, notamment lors des différentes réunions d'évaluation des jeunes et à travers les rapports rédigés à l'attention du juge. ←
30. Branders C., 2023, *op. cit.*, p. 215. ←
31. Jaspard A., 2015, *op. cit.* ←
32. Branders C., 2023, *op. cit.*, p. 328. ←
33. Duvignaud J., *Le propre de l'homme. Histoires du rire et de la dérision*, Paris, Hachette, 1985. ←
34. Goffman E., *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1991 (éd. Org. 1974). ←
35. Duvignaud J., 1985, *op. cit.*, p. 28. ←
36. Jaspard A., 2015, *op. cit.*, p. 227. ←
37. Vaillant A., *La civilisation du rire*, Paris, CNRS éditions, 2016, p. 144. ←
38. Branders C., « « Je suis détenu ». Les expressions subversives des comédiens incarcérés », in *Revue interdisciplinaire d'études juridiques*, 2018/1 (Volume 80), pp. 93-116, p. 112. ←
39. Goffman E., *Asiles. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris, Minuit, 1968. ←
40. Cappi R., *Motifs du contrôle et figures du danger : l'abaissement de l'âge de la majorité pénale dans le débat parlementaire brésilien*, Bruxelles, Larcier, 2015. ←
41. Scott J.C., *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Amstredam. 2008 (ed. orig. 1992). ←
42. Branders C., 2023, *op. cit.*, p. 214. ←
43. Vuattoux A., 2021, *op. cit.* ←
44. *Ibid.* ←
45. Administration générale de l'aide à la jeunesse et du centre pour mineurs dessaisis, Service général des IPPJ et des EMA, Rapport statistique relatif à l'activité des Institutions Publiques de Protection de la Jeunesse, année 2022, [en ligne] sur IPPJ - Portail de l'aide à la jeunesse en Fédération Wallonie-Bruxelles ←
46. Solini L., Neyrand G., Basson J. C., 2011, *op. cit.*, p. 195. ←
47. *Ibid.*, p. 197. ←
48. Chetcuti N., « Hétéronormativité et hétérosexualité », in *Raison présente*, Vol. 183, 2012, pp. 69-77, p.72. ←
49. Gazalé O., *Le mythe de la virilité. Un piège pour les deux sexes*, Paris, Robert Laffont, 2017, p.19. ←
50. Connell R., *Masculinités. Enjeux sociaux de l'hégémonie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2015. ←
51. Butler J., *Défaire le genre*, Editions Amsterdam, Paris, 2023, pp. 13-14. ←
52. Le CCMD est le Centre communautaire pour Mineurs faisant l'objet d'un dessaisissement. ←
53. Administration centrale de l'Aide à la jeunesse, « La question de l'identité de genre chez les jeunes privés de liberté », mis en ligne le 24 juillet 2024, consulté le 15 septembre 2025, pp. 1-31, p.21. <https://www.aidealajeunesse.cfwb.be/ressources/etudes-et-recherches/> ←
54. *Ibid.*, p. 22. ←
55. À ce propos, voir notamment : Alessandrin A., « Du « transsexualisme » à la « dysphorie de genre » : ce que le DSM fait des variances de genre », in *Socio-logos* [En ligne], 9, 2014, mis en ligne le 29 avril 2014, consulté le 19 septembre 2025. URL: <http://journals.openedition.org/socio-logos/2837>; DOI : <https://doi.org/10.4000/socio-logos.2837> ←

56. Gazalé O., *Le paradoxe du rire : et si ce n'était pas toujours drôle ?*, Seghers, 2024, p. 193. ↵
57. Butler J., *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, Paris, La Découverte, 2006, p. 262. ↵
58. Vaillant A., *La civilisation du rire*, Paris, CNRS Édition, 2016, p. 145. ↵
59. Lauterwein A., 2009, *op. cit.*, p. 7. ↵
60. Duvignaud J., 1985, *op. cit.*, p. 228. ↵