

Sens kinesthésique et sens de l'humour : aspects de l'humour dans la danse des femmes¹.

Hélène Marquié

Pour aborder les « humeurs de l'humour » dans la création chorégraphique des femmes, j'ai choisi d'interroger ses sens possibles tout en intégrant sa dimension génétique, c'est-à-dire les procédés par lesquels il est généré, au travers des corps en mouvements et/ou des mises en scène. Après avoir soulevé les questions de fond qui sous-tendront notre réflexion, quelques exemples spécifiques nous permettront – sans prétendre à l'exhaustivité – de saisir certains aspects de cet humour, puis de questionner la portée des processus mis en œuvre, dans une perspective esthétique et politique, selon les contextes de création et de réception.

1 Questions préliminaires: l'humour dans la danse et l'humour des danseuses

1.1 Qu'est-ce que l'humour en danse ?

La question est loin d'être simple, et sa complexité devra demeurer en arrière-plan de cette étude. La danse en elle-même, le corps en mouvement, débarrassé de toute connotation théâtrale, peut-il générer l'humour ? Quelles sont les formes d'humour les plus adaptées à la danse ? et à quels styles de danse ? La danse académique utilise par exemple très souvent la pantomime pour certains passages burlesques, tandis que la contemporaine est plus apte à explorer des distorsions formelles et rythmiques. Comme bien souvent, ce sont des questions de définitions et de limites qui surgissent : limites entre danse, théâtre, mime, limites entre humour, ironie, grotesque, etc. Pour ne pas entrer dans de longs débats théoriques, je considérerai ici l'humour dans une large acception. En danse, quelle que soit sa forme et son « humeur », il se tient toujours à une frontière, dans la rencontre du mouvement corporel et d'autre chose, qui fait rupture ou contraste, et qui fait sens : la maladresse par exemple, un geste qui provoque une réminiscence, un implicite qui s'insinue dans l'explicite ... L'humour suppose toujours un échange avec le public, des références convoquées, une complicité subtile ou une étincelle. C'est dire que le contexte de réception est déterminant.

Souvent, ce qui paraît humoristique dans un spectacle de danse est lié à une dimension théâtrale, la mise en scène des corps dansants provoquant davantage sourire ou rire que la danse elle-même ; mais l'humour chorégraphique devient spécifique lorsqu'il résulte des

¹ Hélène Marquié, « Sens kinesthésique et sens de l'humour : les sens de l'humour dans la danse des femmes », in *Création au féminin*, Volume 4, *Les Humeurs de l'humour*, Marianne CAMUS (dir.), Éditions Universitaires de Dijon, 2010, pp. 223-233.

motricités et des formes corporelles, des jeux avec les fondamentaux de la danse : poids, énergies, impulsions, rythmes, etc. L'humour peut alors donner une impulsion à la genèse de nouveaux corps dansants (comme parfois chez Carlotta Ikeda ou Marie Chouinard) ou à de nouveaux processus chorégraphiques. À l'extrême, l'humour peut même disparaître de l'œuvre finale, pour ne plus être qu'un support de création ; ainsi lorsque la chorégraphe Brigitte Dumez introduit la physiologie et la matière corporelle du rire dans la matière de la danse :

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas l'éventuelle dimension comique de la danse, mais la question suivante : comment rire dans (ou par) la danse ? Qu'est-ce que le rire peut apporter au danseur ? Dans mon travail, le sourire et le rire sont une des composantes de matière première ; ils constituent un des points de l'initiation du mouvement. Ils permettent de mettre en lien trois éléments corporels qui sont une véritable obsession chez moi : les obliques, les zygomatiques et le coccyx, chacun d'entre eux étant diaphragmes – le diaphragme thoracique, le diaphragme pharyngé et le diaphragme pelvien. (Dumez 23).

1. 2 Les femmes et l'humour en danse

Dans les ateliers chorégraphiques amateurs, j'ai remarqué que les femmes explorent volontiers l'humour et ont, davantage que les hommes, tendance à le faire surgir directement du corps, notamment au travers du monstrueux ou du grotesque : il y a comme une jubilation à expérimenter un territoire inédit, presque interdit, une étrangeté, parfois laideur, assumées, partagées ... et souvent très drôles. Pourtant, en parcourant l'histoire de la danse ainsi que la production contemporaine, on observe que, globalement, les femmes chorégraphes sont moins nombreuses que les hommes à avoir abordé un registre humoristique. Un constat implicite lorsque, par exemple, le critique et programmateur Jean-Marc Adolphe ne citait en 2005 que deux femmes pour six hommes parmi les chorégraphes l'ayant fait rire¹ ; ou encore lorsque les Hivernales d'Avignon 2007, intitulées « Et vous trouvez ça drôle », présentaient douze chorégraphes hommes pour six femmes (et un collectif mixte)².

Plusieurs explications, non exclusives, à cette observation : soit les femmes investissent moins le registre humoristique, pour diverses raisons, et sans doute en tout premier lieu par souci d'apparaître « sérieuses », donc légitimes ; soit celles qui l'ont investi n'ont pas été suffisamment reconnues dans leur travail artistique, peut-être précisément en raison de ce

¹ Mark Tomkins, Régis Huvier, Dominique Boivin, Philippe Decouflé, « à certains endroits, Pina Bausch », puis les spectacles *No Paraderan* de Marco Berettini, *Relations publiques* et *Heil Tanz* de Caterina Sagna (Adolphe, pp. 18-19).

² Pour les hommes : Cie Onstap, Dominique Boivin, Guilherme Botelho, Mourad Merzouki, Denis Plassard, Thomas Lebrun, Jean Gaudin, Jean Ribault, Bruno Sajous, Frédéric Werlé, Bruno Pradet, Andy de Groat ; Cie Subito Presto (collectif mixte) ; Karine Ponties, Andréa Sitter, Isabella Soupard, Maria Clara Villa-Lobos, Maguy Marin, Ina Christel Johannessen pour les femmes.

choix, dans un domaine où les hommes paraissent d'emblée plus compétents et légitimes ; soit encore, leur humour n'a pas été compris comme tel.

Dans un corpus relativement restreint, et ne voulant pas traiter de l'humour en danse, de façon générale, en prenant des exemples chez des chorégraphes femmes, j'ai cherché des formes d'humour qui, parce qu'elles venaient de femmes, procédaient d'intentions particulières ou prenaient une connotation particulière. Donc un humour qui fasse sens par rapport à la situation sociale, symbolique, au vécu des femmes. Si le sens de l'humour n'est pas lié au sexe biologique, il est lié à l'histoire sociale et culturelle, au contexte dans lequel vivent celles et ceux qui l'expriment. L'humour comme le corps ne sont pas considérés de façon équivalente chez une femme et chez un homme, en raison des catégorisations de sexe qui déterminent nos perceptions et nos interprétations. Les rapports sociaux de sexe induisent des vécus différents, des positions créatrices différentes, ils induisent aussi des réceptions différentes selon le sexe de l'humoriste. Certaines choses paraissent humoristiques, ou au contraire choquantes, lorsqu'elles sont pratiquées par des femmes, mais pas quand elles le sont par des hommes, et réciproquement. En outre, comme le genre masculin, l'humour masculin est non seulement celui des hommes, mais celui qui fait référence pour l'espèce humaine, l'humour « universel » ; l'humour au féminin est toujours perçu à l'aune du sexe de son autrice.

2 À la recherche des premières humoristes en danse

En 1833, dans *La Révolte des femmes*,¹ Pauline Duvernay remporta un immense succès en interprétant une pantomime qui parodiait les discussions animées d'un conseil de guerre d'officiers supérieurs, tenu par des femmes travesties :

Lorsque mademoiselle Duvernay fut chargée d'un des principaux rôles, elle imagina, par la pantomime la plus spirituelle, par les gestes les plus expressifs et les plus passionnés, de représenter tous les incidents d'une discussion des plus animée, et de donner une idée d'un conseil de guerre tenu par des femmes. Un rire général et des applaudissements accueillirent ces jeux de scène gais et comiques. La jeune danseuse avait ajouté au *scénario* un effet des plus heureux et des plus piquants. (Véron 211-212).

Au cours du ballet, lances et arquebuses en mains, les danseuses montaient au combat, conduites par Marie Taglioni en cheffe d'armée. Les témoignages concordent pour dire que le public de l'Opéra rit beaucoup à ce spectacle ; mais aussi que les danseuses s'amuserent peut-être encore davantage à manier des armes, même de théâtre, et surtout à parodier les manières militaires. Si la satisfaction était commune, ses ressorts étaient différents. Le public masculin

¹ Ballet-pantomime en 3 actes créé le 4 décembre 1833 à l'Opéra de Paris. Chorégraphie et livret : Filippo Taglioni ; musique : Théodore Labarre ; avec Marie Taglioni et Joseph Mazilier.

était particulièrement friand de travesties féminines, érotisées, et l'absurdité d'un conseil de guerre tenu par des femmes ne pouvait manquer de provoquer l'hilarité. Il n'y avait là rien de transgressif pour l'époque. Mais pour Pauline Duvernay, Marie Taglioni et les autres interprètes, ces rôles de composition offraient un exutoire jouissif, où elles pouvaient d'une part montrer et caricaturer en toute impunité les travers des généraux et autres militaires qui les fréquentaient assidûment au foyer de l'Opéra, et d'autre part s'approprier et travailler des comportements masculins, comme le maniement des armes. Nous avons là, en ce qui les concerne, un humour de résistance en quelque sorte, qui a pour vertu de soulager et peut servir de lien au sein d'une communauté, mais qui ne se veut et ne constitue aucunement une arme ou une menace pour le pouvoir. Le cas de figure est parallèle à ce qui se jouait lorsque les esclaves noirs parodiaient les danses des blancs, pour le plus grand plaisir des deux communautés.

J'ai évoqué dans la partie précédente le cas d'artistes dont l'humour n'aurait pas été perçu, parce que ne répondant pas aux critères masculins en vigueur. Faut-il en voir un exemple avec *La Volière* ou *Les Oiseaux*,¹ créé en 1838 par Thérèse Elssler ? Je ne saurais trancher, mais la question mérite d'être posée. Malgré la présence talentueuse des deux sœurs Elssler, ce curieux ballet, quasiment oublié aujourd'hui, fut un échec total, puisqu'il ne dépassa pas la quatrième représentation. Le livret, adapté par la chorégraphe d'un conte de Boccace était assez affligeant, comme n'ont pas manqué de railler les contemporains : il racontait l'histoire d'une jeune fille élevée exclusivement au milieu de femmes et passionnée par les oiseaux ; n'ayant jamais vu d'homme, elle prend le premier qu'elle rencontre pour un volatile, s'efforce de l'apprivoiser, tandis qu'il endosse le rôle afin de la séduire. La chorégraphe avait choisi de ne donner aucun pas de danse au protagoniste mâle, qui devait se contenter de mimer l'animal. Quelle était l'intention de Thérèse Elssler en montant ce ballet, à l'argument assez ridicule ? Faut-il y voir une simple maladresse, ou alors une intention ironique, un humour au second degré qui serait passé totalement inaperçu de ses contemporains (sauf peut-être de Théophile Gautier²) ? Thérèse Elssler n'était certes pas une femme inculte. Avec *La Volière*, elle fut une des premières femmes après Marie Sallé à écrire le livret et à chorégrapier intégralement un ballet, et elle sut habilement y mettre en valeur sa danse et celle de sa sœur. Il se peut qu'elle ait volontairement ridiculisé le « prince charmant » des féeries à la mode et

¹ Ballet-pantomime en 1 acte, créé le 5 mai 1838. Chorégraphie et livret (d'après Boccace) : Thérèse Elssler ; musique : Casimir Gide ; avec Fanny et Thérèse Elssler.

² Dont le compte-rendu n'est pas non plus sans humour. (*La Presse*, 7 mai 1838, Gautier 59).

retourné les stéréotypes qui font des femmes de parfaits oiseaux dans des cages dorées. Mais une telle démarche était-elle pensable aux yeux du public ?

3 De la parodie au grotesque : Valeska Gert

Danseuse et comédienne, Valeska Gert (1892-1978) fut une artiste atypique de cabaret sous la République de Weimar à Berlin jusqu'en 1933, puis exilée en raison du nazisme aux États-Unis, avant son retour en Europe et en Allemagne en 1947. Elle fut surtout créatrice de solos mettant en scène des personnages et des travers de la société, dans un style expressionniste, au-delà du réalisme, un registre de pantomimes satiriques et ouvrant sur le grotesque, parfois le burlesque et souvent simultanément sur le tragique. Les journaux la décrivaient comme « bizarre, grotesque, tragique, comique, vicieuse, classique, gothique, baroque, expressionniste, surréaliste. » (Gert 75). Son style s'élabore dans le contexte des années 1920 à Berlin, où, malgré une grave crise économique et politique, on assiste à un grand mouvement de libération des mœurs, un bouillonnement politique, intellectuel et artistique, où se multiplient les expérimentations de tous ordres, notamment dans certains cabarets fréquentés par une élite intellectuelle. Dans cette effervescence, les femmes occupaient une place importante, et des danseuses comme Lotte Goslar, Trudi Schoop, Julia Marcus ou Anita Berber développèrent tout comme Valeska Gert une expression critique satirique singulière.

Valeska Gert trouve dans la forme d'humour qu'elle développe, à la fois une puissance créatrice intérieure et un moyen de remettre en question l'art et la société de son temps. Elle découvre le pouvoir libérateur du rire lors de ses apprentissages en théâtre : « Ce rire, comme il m'a déliée, comme il m'a émue ! Jusqu'alors, j'avais été grave, presque rigide. À présent, je savais une chose : j'ai en moi une force réelle. » (Gert 57) Elle raconte comment, pour sa première apparition sur scène, elle se mit à déformer les mouvements gracieux qu'elle devait interpréter :

Je brûlais d'envie de faire voler en éclats cette suavité. Remplie d'exubérance, j'explosai comme une bombe venant des coulisses. Et ces mêmes mouvements que j'avais dansés à la répétition avec douceur et grâce, je les exagérais à présent avec sauvagerie. À pas de géants, je me suis précipitée de biais à travers le podium, les bras oscillaient comme un grand pendule, les mains écartaient les doigts, le visage se distordait en grimaces effrontées. [...]Le public explosait, hurlait, sifflait, jubilait. Je partis avec un ricanement effronté. La danse satirique moderne était née, sans que je l'eusse voulu et su. En faisant se succéder sans médiation le suave et l'insolent, le doux et le dur, je donnais forme pour la première fois à quelque chose de très caractéristique de cette époque, le déséquilibre. (Gert 58).

Les procédés formels utilisés par Valeska Gert sont ceux du burlesque et reposent sur l'exagération, les contrastes (aussi bien de registres que de temporalités), les tensions : tensions entre les significations possibles, tensions intracorporelles, tensions avec le public. Dans ses personnages, elle pousse la parodie à l'extrême jusqu'à la détacher de son modèle pour en faire un objet esthétique autonome. Elle amène la laideur et le ridicule jusqu'au point où comique et tragique se conjoignent, jusqu'à faire œuvre d'art. Ses danses étaient courtes, rythmées en trois temps pour atteindre une efficacité maximale (entrée, crescendo, acmé tragique ou comique, chute), et structurées par une épure dans l'exagération, qui ne laissait subsister que les contrastes. Ce n'est qu'en dépassant un certain seuil où le comique se transforme en autre chose, en tragique, en étrange ..., que le grotesque peut atteindre une visée artistique comme politique, et ne pas être récupéré ou vidé de sa substance.

Valeska Gert était une femme engagée, en révolte contre les contraintes morales et les injustices sociales. Elle n'était pas féministe ; toutefois, c'est bien parce qu'elle était une femme que son travail a si fortement marqué son époque. Le caractère monstrueux et grotesque de beaucoup de ses créations impliquait une transgression certaine des critères de féminité – surtout pour une danseuse. En outre, en investissant le registre du burlesque, elle pénétrait un domaine traditionnellement (au cirque, au théâtre ou au cinéma) masculin.¹ Il y a donc chez Valeska Gert une double transgression, esthétique et politique, qui, parce qu'elle va au bout de sa proposition en la condensant, lui permet d'entrer dans le champ de l'esthétique comme du politique.

4 L'humour multiforme de Marie Chouinard

L'un des meilleurs exemples pour montrer les différents processus susceptibles de générer l'humour en danse est sans doute celui de Marie Chouinard, chorégraphe contemporaine québécoise. Dès ses premiers solos, elle impose une image anticonformiste, provocatrice, et pleine d'humour. Elle transgresse de façon tout à fait jubilatoire les normes de la morale et de la féminité, en jouant sur la superposition d'images parfaitement conformes à la bienséance, féminité, costumes « frais », associées à des états de corps et des comportements transgressifs. Dans *Petite danse sans nom* (1980), elle traverse sagement la scène en robe printanière, un seau à la main ; arrivée au centre, elle s'accroupit au-dessus du seau tandis que le bruit d'un liquide y tombant retentit, avant de poursuivre son chemin. Humour, provocation, mais aussi, selon elle, une façon de montrer l'activité et le contrôle de muscles qui interviennent

¹ Il est frappant de constater la similitude entre les photographies de Gert en boxeuse et de Chaplin (*The Champion* 1915).

constamment dans la danse, sans jamais être évoqués. Dans cet exemple, la dimension théâtrale est première, mais le principal ressort de l'humour chez Marie Chouinard viendra de la danse même : une danse tout à fait singulière, extrêmement physique, qui crée des corps étranges, incongrus, des créatures hybrides, entre animal et végétal (version plantes carnivores), des monstresses et des monstres pleins d'humour. La façon dont elle relate le surgissement de l'incongru dans sa danse n'est pas sans rappeler ce qu'écrivait Valeska Gert :

J'avais abandonné les cours de classique et je continuais à m'entraîner quotidiennement à la barre. Et c'est en faisant les exercices les plus académiques que tout à coup, des gestes totalement incongrus ont commencé à m'échapper. J'ai bien tenté d'abord de revenir à la normale mais ça été plus fort que moi. (*Le Monde*, 5 novembre 1999).

Les corps génèrent un humour spécifique par des jeux de motricité intime, de dialogues intracorporels, où chaque élément est susceptible de danser, jusqu'à la grimace :

Dans *Chien Noir* un geste que j'étudie beaucoup fera son apparition de façon insistante : la grimace. J'utilise cette action non pas comme un signe objectif qu'on lance au monde, mais bien comme le signe d'un bien-être physique qui naît de l'intérieur ... (*Virus*, avril 1982).

Les corps se métamorphosent, se dotent d'appendices, de palpés, prolongements imaginaires ou accessoires. Les costumes constituent aussi de véritables dispositifs qui renforcent le travail corporel, sans pour autant s'y substituer. L'humour qui se dégage de ces êtres est généré par la bizarrerie des formes, et surtout des rythmes corporels, auxquels s'ajoute un travail sophistiqué de sonorités, voix, scansions, souffles, reniflements, ronflements ... Chez toutes ces monstresses, la référence humaine demeure cependant toujours à l'arrière-plan, provoquant des effets de distorsion, de superposition de niveaux, de rupture, générateurs d'humour. Dans *S.T.A.B. (Space, Time, and Beyond)*, 1986, par exemple, Marie Chouinard efface la féminité traditionnelle du corps nu en soulignant une musculature puissante par une peinture rouge ; ses « pieds » sont chaussés de cothurnes métalliques très lourds qui la clouent au sol, et elle se déplace, entre l'animal et le robot, avec une monstrueuse et inéluctable lenteur. Elle souffle, éructe, et un micro amplifie cette musique intracorporelle ... inhabituelle chez une danseuse. Une longue queue-corne part du sommet du crâne et se dirige vers l'arrière. Licorne-centauresse, guerrière ... Elle chuchote : « Je vais rencontrer le monstre »¹ (*Le Soleil*, Québec, 16 avril 1988).

Pour sa pièce la plus célèbre, *L'Après-midi d'un Faune* (1987), Marie Chouinard s'est inspirée des photos et de la chorégraphie de Nijinski, et s'est emparée d'un des plus grands mythes masculins de l'histoire de la danse. Elle incarne un faune-amazone androgyne, la cuisse gauche et le mollet rembourrés, le pied droit pris dans un sabot, l'épaule et le sein droit

¹ « I shall meet the Monster ».

ainsi que la cuisse gauche piqués de clous, le nez maquillé pour en faire un profil grec. La musique Debussy est remplacée par des souffles et des grognements. Citation, pastiche, intertextualité chorégraphique, appropriation ironique des stéréotypes et accessoires de la sexualité virile, invention d'une nouvelle corporéité, ... la chorégraphie est profondément novatrice. Elle est aussi, avec ironie, sexuellement très connotée. La danseuse, se déplaçant sur un trajet latéral de cour à jardin, s'emparera de l'une des deux cornes de bouc qu'elle porte sur la tête, pour la fixer sur son sexe. Avec ce phallus, elle s'efforcera de pénétrer les faisceaux lumineux verticaux disposés sur son parcours et figurant les nymphes.

La sexualité revient souvent dans les chorégraphies de groupes. « Enfant, j'ai été marquée par les danses de rut des animaux » dit-elle (*Danser* 182, novembre 1999), et encore « baiser, danser, ma vie est centrée autour de ces deux actes du corps » (*Vie des Arts* 125, décembre 1986). Les corps sont sexués, sexualisés, mais non genrés, c'est-à-dire qu'ils semblent ignorer les règles qui régissent – en principe – les comportements de chaque sexe et entre les sexes. C'est souvent l'humour qui balaye les stéréotypes, comme dans l'univers festif de *Chorale* (2003) : ici des couples de même sexe, là une grande danseuse et un petit danseur ; on se dévore littéralement de bisous ; un contre-jour laisse à voir une scène d'orgie en ombres chinoises, on défile en pratiquant des coïts stylisés et géométriques, formant une version inhabituelle des fresques égyptiennes, etc.

Autres modalités dans *Les 24 préludes de Chopin* (1999), où l'humour naît dans les interstices entre la musique et la danse, lorsqu'une fêlure intervient au sein de l'extrême précision rythmique et formelle de la chorégraphie et qu'un élément inattendu, surgissant d'un autre registre, se glisse brièvement.

L'humour, chez Marie Chouinard, est donc à la fois la perspective qui impulse la création de nouvelles corporéités ou thématiques, et celle qui permet de creuser des propos inhabituels, souvent transgressifs, même si elle n'affiche aucune volonté dans ce sens. Il y a toujours chez elle une façon de lézarder la représentation, d'utiliser l'esthétique ou la technique conventionnelles, de faire mine de s'y conformer en surface, tout en introduisant des failles et des ruptures, donc de faire circuler deux discours simultanément ; un processus bien souvent générateur d'humour.

5 Humour et subversion

Lorsque l'humour féminin met en cause les systèmes de valeurs qui régissent les rapports sociaux de sexe et les genres, différents processus entrent en jeu pour en limiter la portée esthétique (et reléguer l'œuvre dans le divertissement léger) et/ou les significations. Avant

qu'elle ne devienne une figure incontournable de la danse mondiale, dotée de nombreux prix internationaux, les critiques ont souvent minimisé la portée du travail de Marie Chouinard, parfois sous couvert de valoriser certains aspects féminins, comme son « évidente beauté »¹ ; « Marie Chouinard se fait pardonner ses 'enfantillages' avec son joli minois et son joli corps » a-t-on pu lire². Pour illustrer ce qui a été dit au début concernant les biais introduits par le sexe dans la réception de certaines formes d'humour, on peut comparer, en France, la reprise des solos de la chorégraphe au Théâtre de la Bastille en 1999, au nombre desquels figurait la *Petite danse sans nom* et *L'Après-midi d'un Faune* déjà évoqués, et celle de *Jérôme Bel*, œuvre du chorégraphe éponyme, créé dans le même théâtre en 1995. Dans cette dernière pièce, les danseurs urinaient aussi sur scène (mais sans seau), et on trouvait une référence à une autre œuvre mythique de Nijinski, *Le Sacre du printemps*, fredonné durant toute la durée du spectacle. Malgré la convergence des références – dans des registres radicalement différents – la réception critique fut bien différente. Elle mentionna la reprise des solos de Chouinard, sans en faire aucunement des œuvres transgressives majeures, et fit au contraire de *Jérôme Bel* une pièce culte, à l'humour particulièrement novateur et subversif.

Parfois, le processus humoristique utilisé se révèle en lui-même ambigu et à double tranchant, par rapport aux intentions transgressives réelles ou affichées de l'artiste. C'est notamment le cas de l'autodérision et la caricature identitaire. Lorsque l'humour porte sur des stéréotypes qui vous sont accolés, il participe souvent à les renforcer. Joséphine Baker a ainsi conquis son public en investissant tous les stéréotypes sur les danses et les danseuses noires, sans que personne n'y perçoive une quelconque critique. Toutefois, s'emparer avec humour des stéréotypes dont elles sont, de toute façon, victimes, permet aussi à certaines femmes de s'imposer et, par leur visibilité même, de modifier malgré tout quelques préjugés ; ce fut certainement le cas de Joséphine Baker. La question se pose dans un contexte différent de nos jours, lorsqu'une chorégraphe comme La Ribot met en scène des stéréotypes féminins dans de courtes pièces, souvent drôles, mais dont la portée dénonciatrice est quasi nulle au XXI^e siècle, sur les grandes scènes européennes (Marquié).

La question du contexte de réception est tout à fait centrale à la fois pour la perception de l'humour et pour celle d'une valeur subversive qui lui serait liée. Elle se pose tout particulièrement pour les pièces de la chorégraphe sud-africaine blanche Robyn Orlin, installée depuis plusieurs années en Europe. Ses spectacles très théâtralisés, provocants, exubérants, introduisent des questions sociales comme celle des conséquences de l'apartheid

¹ Jean-Marc ADOLPHE, *Pour la Danse* 125, mai 1986, p. 22.

² Angèle DAGENAI, « Printemps et danse à Montréal », *Le Devoir*, 24 mars 1980, (Tembeck 239).

ou du sida, des références à des éléments de la culture zouloue, dans une esthétique kitsch, *queer*, où travestissements et sexualité sont très présents. Un porte-à-faux apparaît nettement entre le projet politique affiché, le type d'humour mis sur scène, et les publics, aussi bien le public avant-gardiste de la danse contemporaine européenne, au fait des codes de cette esthétique, mais très éloigné des réalités de l'Afrique du Sud, que le public noir sud-africain pris dans d'autres réalités et sans doute peu familiarisé avec les codes humoristiques des performances *queer*.

Précisément, le travestissement est très présent ces dernières années sur les scènes avant-gardistes, et je voudrais souligner les ambiguïtés du processus. Le danseur travesti en parodie de femme est une figure récurrente de la danse contemporaine ; l'inverse est très rare, et suscite moins le rire. Le phénomène n'est pas propre à la danse : la mise en scène des comportements grotesques féminins par les hommes provoque le rire, tandis que lorsque les femmes se travestissent, le caractère satirique s'amointrit (parfois disparaît au profit d'une certaine érotisation, comme on l'a vu pour *La Révolte des femmes*). On voit par contre actuellement beaucoup de femmes travesties en parodie ... de femme, avec une visée humoristique et de subversion des genres. Humour ? peut-être ; mais pour ce qui est de la subversion, il faut reconnaître que cette complaisance à se réjouir des clichés finit par faire douter qu'il y ait derrière la moindre intention critique. Dans le contexte des années 2000, dans un milieu plutôt élitiste, non seulement l'effet subversif est nul, mais l'humour semble davantage banaliser, voire légitimer la construction de la féminité.

Le fait qu'il y ait, parmi les chorégraphes reconnu-e-s, moins de femmes que d'hommes dans le registre de l'humour, indique que ce dernier n'est pas neutre, une simple affaire de style, mais met en jeu des valeurs dépendantes des rapports sociaux de sexe, qui interfèrent dans les choix stylistiques, la réception et la reconnaissance des créations. On trouve davantage de liberté chorégraphique par rapport à l'humour dans les marges, l'expérimentation, ou lorsque la consécration ne peut plus être remise en question. La danse, en France, est à cet égard en retard sur le théâtre, où l'humour féminin réussit mieux à s'imposer. Il faut noter cependant que ce sont des femmes surtout qui ont créé des styles originaux de danse, grâce à la mise « en corps » et en mouvement d'un humour singulier, et non pas exclusivement à la théâtralisation. Et c'est sans doute lorsque l'humour repose sur le corps et sa motricité, sur ce qui compose donc la matière fondamentale de la danse, qu'il prend une véritable dimension esthétique, et fait aussi sens, dépassant son propre registre ; il devient alors processus de création artistique original.

Bibliographie

ADOLPHE Jean-Marc, « La danse ne m'a jamais fait rire », *Repères – Adage 16*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne (novembre 2005).

DUMEZ Brigitte, « Le rire comme matière de danse », *Repères – Adage 16*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne (novembre 2005).

GAUTIER Théophile, *Écrits sur la danse*, présentés par Ivor GUEST, Actes Sud (Arles, 1995).

GERT Valeska, *Je suis une sorcière – Kaléidoscope d'une vie dansée (Ich bin eine Hexe. Kaleidoskop meines Lebens*, Schneekluth Verlag, Munich, 1968), traduit et annoté par Philippe Ivernel, Centre National de la Danse / Éditions Complexe (Bruxelles, 2004).

MARQUIÉ Hélène, « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », in *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, MARQUIÉ Hélène, BURCH Noël (Dir.), l'Harmattan (Paris, 2006), pp. 47-68.

TEMBECK Iro, *Danser à Montréal (germination d'une histoire chorégraphique)*, Presses de l'Université du Québec (Montréal, 1991).

VÉRON Louis, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, tome 3, Librairie Nouvelles (Paris, 1857).

<http://www.mariechouinard.com>