

D'une sorcière à l'autre: stéréotypes et normes de genre dans «Valeska and you» (solo performatif) d'Annabel Guérédrat.

Dans son solo performatif « Valeska and you » proposé sur la scène nationale Tropiques Atrium le 17 novembre 2015, Annabel Guérédrat¹ se propose de nouer un dialogue avec Valeska Gert, danseuse berlinoise des années 30². Convoquant un certain nombre de stéréotypes genrés, elle travaille sur la figure de la sorcière (c'est ainsi que se nommait elle-même Valeska Gert) en actualisant le propos, relié ici à la fois à la thématique du carnaval et à l'évocation du « quimboiseur³ » : « *Valeska and you* est donc une interrogation sur la figure de la sorcière des temps actuels bouleversés », écrit-elle dans le texte de présentation du solo. Le public est introduit directement sur le plateau, où il est disposé en cercle autour de la performeuse, qui est accompagnée d'un batteur (Franck Martin) et se trouve assise devant une coiffeuse pendant que les spectateurs vont s'installer. L'envoi de bulles de savon, la présence de la coiffeuse, les talons hauts et la jupe sexy de la performeuse constituent autant d'indices du jeu avec les stéréotypes de genre, porte d'entrée dans un univers d'enfant et de femme-fatale à la fois. La question se pose donc de savoir quels sont les ressorts majeurs qui vont dans le sens de la reproduction d'un ordre genré ou qui, au contraire, vont vers la transgression.

Les stéréotypes de genre invoqués ne semblent pas travailler ou remettre en cause les relations entre hommes et femmes comprises en tant que rapport de domination et un certain nombre de stéréotypes attendus font retour, associés à des « personnages » qui sont parfois repris intentionnellement par Annabel Guérédrat à la suite de Valeska Gert (tels celui de la prostituée, celui du boxeur ou celui de la danseuse) dans la mesure où, selon ses propos, elle cherche à « questionner les corps conditionnés par leur profession et à créer la distanciation par la caricature et l'autodérision⁴ ». L'une des intentions de la performance est bien

¹ Chorégraphe, danseuse, performeuse de la Martinique. www.artincidence.com.

² « Les cabarets, fréquentés par toute une intelligentsia s'y développent, diffusent de petites formes mêlant les genres, souvent expérimentales, héritières de l'expressionnisme, anticapitalistes et hostiles au nazisme montant. Les femmes occupent une position centrale dans ce milieu : elles dirigent des établissements, militent activement, et créent de nouvelles esthétiques entre autres, une nouvelle danse d'expression satirique et grotesque – un registre traditionnellement réservé aux hommes – avec des danseuses comme Lotte Goslar, Julia Marcus et surtout Valeska Gert.

'La danse satirique moderne était née, sans que je l'eusse jamais voulu ou 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 à cette époque, le déséquilibre » (Gert, 2004, p. 58). » « Engagements chorégraphiques : danse, féminisme et politique », à paraître dans *Femmes, création, politique*, dir. Brigitte Challende, Martine Delvaux, Jacinte Dupuy, Frontières, Montréal, Aug 2008/ Cerisy-La-Salle, France. <ujm-00607658>, https://hal-ujm.archives-ouvertes.fr/ujm-00607658/file/Engagements_chorA_graphiques.pdf.

³ Guérisseur, voire sorcier aux Antilles.

⁴ Propos tenus lors d'un entretien à Fort-de-France en septembre 2016.

« l'éclatement des stéréotypes genrés » par le biais de la sorcière, « figure subversive de cette société dominée par le monde patriarcal normé⁵ ». Ainsi s'organise un travail de mise à distance de la norme et des stéréotypes genrés, un jeu avec les identités sexuées, notamment dans le recours à des figures « carnavalesques » et/ou « hermaphrodites ». Parfois cependant, la contemption de la norme paraît ambivalente et risque de réintroduire les stéréotypes à l'insu de la performeuse, y compris dans son propre discours théorique. Un décalage paraît finalement s'amorcer/créer une ligne de tension entre les propos tenus par la chorégraphe sur son travail et notamment sur les identités genrées qu'elle interroge, et son travail performatif lui-même qui paraît finalement plus transgressif que les propos théoriques ou intentions de la performeuse.

De plus, l'analyse de deux séquences de travestissement, le boxeur et l'agent de la circulation, séquences visionnées par des étudiants aussi bien au théâtre qu'en cours⁶, sera l'occasion de s'interroger sur les difficultés rencontrées par les étudiants pour réfléchir sur la performance. Une réception très mitigée des deux séquences par les étudiants met en évidence notamment une certaine incompréhension, voire un rejet des éléments qui concourent à une mise en scène parodique des stéréotypes de genre et aux rôles sociaux de genre : ce rejet a constitué un obstacle majeur à la mise en place d'une réflexion commune sur la portée subversive du solo performatif dans les deux cours évoqués.

1) Le « réinvestissement créatif des stéréotypes⁷ » en décalage avec le discours théorique ?

- Le jeu avec la norme.

L'un des premiers effets de décalage avec la norme vient, dans la première séquence, du jeu vocal, qui amène Annabel Guérédrat à évoluer d'une voix standard d'hôtesse pour nous souhaiter la bienvenue, jusqu'à une voix de rockeuse déchaînée, en passant par une voix de petite fille appliquée, d'actrice porno ou de rappeuse. Des graves au suraigu, la phrase répétée « Merci d'être venu à Valeska and you » perd peu à peu toute structure syntaxique, tout sens, voire toute forme et toute référence à une langue pour devenir vocifération, cris et

⁵ *Id.*

⁶ Faculté des lettres et sciences humaines de Schoelcher, UA, Martinique. Cours de L2 intitulé « Spectacle vivant caribéen », et cours de M2 intitulé « Didactique des littératures par la pratique théâtrale ».

⁷ « Sur le plan artistique, et indépendamment de tout projet politique, les références *gender* ont sans aucun doute constitué un réservoir d'inspiration et de renouvellement depuis la fin des années 1990, tout particulièrement au travers d'un réinvestissement créatif des stéréotypes. Sans doute la parodie est-elle, à un moment donné, un moyen de dénoncer, de rendre visibles certaines constructions. » Hélène Marquié, *Non, la danse n'est pas un truc de filles*, Toulouse, Editions de l'Attribut, collection « culture danse », 2016, p. 145.

chuchotement, et nous introduire ainsi dans un univers qui s'annonce comme déceptif par rapport à l'horizon d'attente créé initialement par la « voix d'hôtesse ». L'insistance sur le pronom « you », qui se fait souvent attendre, concourt également à créer une participation, même inconsciente, du spectateur, qui peut sentir ici en lui un vague sentiment d'inquiétude monter dans l'incompréhension de ce qui est attendu de lui et de son statut (invité ? voyeur ?). Ainsi se trouve créé un effet de distanciation entre le personnage de la femme-objet, et celui d'une créature qui, alternant paroles, cris, chant, se roulant par terre, n'est plus ni séductrice, ni enfant, ni femme-objet, ni rock-star mais tout ceci à la fois.

Un autre mode de participation du spectateur vient de ce que la performeuse répète à plusieurs moments du solo des injonctions relevant du coaching, insistant notamment sur la nécessité de bien respirer et destinées à améliorer le bien-être physique (et émotionnel) du spectateur. Lors de la séquence de boxe, dont il sera question plus loin, la performeuse reprend ce bref cours de coaching alors même qu'elle est au sol, totalement essoufflée et contorsionnée sous l'effet de la fatigue et des coups. L'humour naît ici de ce décalage grotesque entre ce que suggère le texte et ce que montre le corps, pour venir miner les stéréotypes assignant les femmes aux diverses techniques de soins (care).

En outre, un jeu avec la norme se construit dans la deuxième séquence : la performeuse, qui se livre à un strip-tease, se couvre finalement la tête avec sa jupe, jouant, selon ses mots, à suggérer la burka. On passe ainsi d'un corps semi-dénudé (les seins nus) à un corps aux seins nus privé de visage et de tête, dont l'érotisme est brutalement remis en question, voire évacué par la violence métonymique de l'image scénique constituée.

- Stéréotypes et travestissements : la masculinité rendue bouffonne.

L'une des lignes de force de ce travail performatif vient peut-être de sa réflexion sur ce dont Hélène Marquié souligne le manque sur les scènes, à savoir « la masculinité comme mascarade⁸ ». Dans une séquence, elle endosse le rôle du boxeur, véritable rôle de genre dans la mesure où la boxe reste par excellence un sport dominé par les figures masculines⁹. Lors d'un entretien¹⁰ Annabel Guérédrat affirme s'être dans ce rôle identifiée à Mohammed Ali : elle déclare ainsi « Je suis enragée, j'ai la tête d'un mec et je travaille la puissance du muscle.

⁸ « La question demeure : les débats autour de la notion de 'féminité en tant que mascarade' ont amorcé une déconstruction de la féminité, mais ils ont été aussi l'occasion de réduire les femmes à cette mascarade, de les y enfermer, tandis que les hommes pouvaient se l'approprier, devenant ainsi les seuls aptes à la déconstruire et donc à exercer un rôle subversif actif. La question de la masculinité comme mascarade a bien peu été envisagée, en tout cas sur les scènes françaises. » Hélène Marquié, *Non, la danse n'est pas un truc de filles*, op. cit. p. 140.

⁹ La boxe féminine est entrée aux Jo en 2012.

¹⁰ Mené en septembre 2016 à Fort-de-France.

Je ne me sens pas femme. Je cours comme Mohammed Ali. Je me masturbe. » Une telle déclaration minimise en réalité la portée transgressive du travail scénique. La performeuse ici s'identifie dans son interprétation à une figure masculine et contribue à faire perdurer les stéréotypes genrés¹¹.

Pourtant, sur le plateau, la figure de l'hermaphrodisme et l'humour contribuent à ébranler les identités sexuées et les représentations figées. Ainsi la performeuse se livre au combat habillée d'un short rouge, de gants, d'un masque et les seins nus. De fait, en ne mettant pas la protection dont usent les boxeuses pour préserver leur poitrine, l'interprète « fait comme si » elle était véritablement un homme, se créant visuellement une identité sexuelle masculine confinant au grotesque par le sautillerment des seins. Sur un rythme extrêmement rapide, elle se livre à de petits sauts rapides et répétés en traversant le plateau. La mise à distance humoristique du sport et de la représentation du boxeur comme parangon de la « virilité » est efficace, dans la mesure d'une part où l'interprète boxe dans le vide et où les seins nus tressautant et attirant le regard ôtent au rôle sa charge « virile » : la boxe suppose au contraire en effet une musculature et une tension musculaire excluant tout ce qui est mou, mobile, ou *a fortiori* ce qui pourrait « pendre ». Le comique intervient également avec le pastiche de danse classique qui, à l'intérieur de cette parodie de boxe, renvoie dos-à-dos les assignations associées à la danse classique et à la boxe. Le corps se charge d'un hermaphrodisme latent qui fait éclater les identités sexuées, ou peut-être *a contrario* d'un androgynisme paradoxal, construit, puisque les seins ne constituent pas, nous l'avons suggéré plus haut, une marque d'érotisme mais accompagnent le mouvement par leur tressautement. Selon Annabel Guérédrat, les seins nus, de fait, « ne sont pas ici un signe d'érotisation du corps. Je sens mes seins bouger mais ce sont comme de faux seins¹². » Interrogée sur l'impact de ces seins nus, elle répond qu'ils indiquent « une vulnérabilité dans la puissance¹³ », soit une interpénétration des qualités traditionnellement associées à la féminité et à la masculinité. La contradiction entre travaille ainsi à la fois le propos de la chorégraphe et le travail scénique et physique sur les identités sexuées, contribuant à brouiller les cartes.

Sur un autre plan, la rencontre du féminin et du masculin dans le personnage du boxeur n'est pas sans évoquer au spectateur averti le croisement, dans les matches de boxes, entre les combats proprement dits et le moment où l'hôtesse, vêtue de façon ultra sexy, entre pour indiquer les points marqués avec un petit panneau. Les combats de boxe entre femmes sont

¹¹ La boxe supposant forcément une énergie et des déplacements virils. D'ailleurs la boxe féminine n'a été admise aux JO qu'en 2011. De plus le propos amalgame ici virilité et masturbation.

¹² Entretien à Fort-de-France.

¹³ *Id.*

d'ailleurs également animés par des hôtesse. Ainsi les combats de boxe se construisent-ils comme des spectacles faits pour les hommes, spectacles dans lesquels les femmes sont avant tout objets de désir, ou bien si elles sont également boxeuses, sont rappelées indirectement par la présence de l'hôtesse à leur « nature » latente de femme-objet. Dans cette séquence de boxe, non seulement Annabel Guérédrat, par la mise en scène d'un corps suggérant l'hermaphrodisme, convoque les stéréotypes associés à la fois à l'extrême virilité du boxeur et à l'extrême féminité de l'hôtesse, ce qui les tourne en dérision, mais en outre en boxant dans le vide et en feignant d'écraser longuement in fine un adversaire imaginaire, elle suggère par des images scéniques humoristiques le caractère ostentatoire de la monstration des muscles et de la force au sein du combat, ainsi que le caractère réifiant de la monstration du corps érotisé par les hôtesse lors des combats. Pour autant le questionnement ne s'arrête pas là, dans une séquence où les réseaux de signification se superposent. Cette « vulnérabilité » du masculin, mise en scène dans l'opposition visuelle entre les éléments de virilité (casque, gants) et la forte présence visuelle des soubresauts des seins, mais également dans le geste parodique d'écraser un adversaire inexistant, pourrait bien avoir pour effet secondaire de tourner en ridicule également non seulement l'aspect outrancièrement viril des matches de boxe, mais aussi bien les prétentions féminines à exercer un sport de combat « du bout des gants »... Ce qui finalement contribuerait à faire de ce solo performatif aussi bien un mode de réflexion sur les représentations sociales des rôles de genre, tournées en dérision, qu'un lieu de subversion à proprement parler des stéréotypes genrés et des rapports de genre.

Ainsi, l'importance du travestissement, du jeu avec un rôle « masculin » supposant une gestuelle « virile » (rapidité des gestes, saut, déplacements amples), la charge humoristique et transgressive pointent du doigt la « masculinité comme mascarade » et font échapper le corps à l'enfermement dans une identité sexuée, ce qui va dans le sens de l'analyse proposée par Pascal Roland¹⁴ du travail sur l'hermaphrodisme ou l'androgynie en danse contemporaine :

L'androgynie des corps et leur hypersexualisation, que ce soit à travers le travestissement, les corporités effectivement mises en jeu ou l'adoption de rôles répondant à une dénotation sociale sexuelle déterminée, correspond en fait à la mise en place contradictoire d'un principe similaire, celui d'une prise en compte de l'ambivalence des représentations sexuées de l'individu, de l'existence commune de l'une et de l'autre. [...] Les images des genres présentes en danse contemporaine s'inscrivent dès lors davantage dans la relativisation réciproque des sexes que dans l'affirmation d'une identité sexuelle. »

¹⁴ « Les images de la différenciation des genres : l'exemple de la danse contemporaine », *Sociétés* n°69, 2000/3, p. 43-50.

Si le travail d'Annabel Guérédrat interroge davantage les identités sexuées que les rapports entre les sexes conçus comme système de domination, et donc les genres et non pas le genre, cette insistance sur « la masculinité comme mascarade » apporte malgré tout un regard transgressif sur les rôles sociaux de sexe, ici tournés en dérision. La contradiction entre discours théorique et pratique performative pourrait bien pointer du doigt l'hermaphrodisme latent dans tout le travail de la performeuse, lequel met en évidence la pluralité des identités sexuées et les différentes identifications possibles.

Une autre forme de transgression consiste à amalgamer le personnage de l'agent de la circulation avec celui de Vaval¹⁵. Le passage de l'un à l'autre se fait grâce au sifflet, à la fois instrument de répression et d'exultation, et par une gestuelle qui de anguleuse et répétitive se fait ample, souple, arrondie. Habillée d'une simple jupe, les seins nus, son sifflet à la bouche, la performeuse suggère un rôle là encore très « masculin », renvoyant donc à l'agent de la circulation et plus largement au policier. Le lien entre l'univers policier, gardien de l'ordre, à celui du carnaval, générateur de désordre, se fait donc d'une manière inattendue qui concourt à doter chacun des qualités de l'autre. Ce jeu de rôle paraît contenir une vraie force transgressive, en ce sens que la figure du « flic » devient véritablement carnavalesque et source de comique, vidée de sa légitimité. En effet, le « flic », censé diriger la foule, incarne lui-même, par les seins nus, une force transgressive. Au lieu d'être au service de l'ordre, il symbolise avec humour le désordre et l'inversion de la formule rituelle, laquelle pourrait se résumer ainsi « Circulez il y a tout à voir ». Parallèlement la figure de « Vaval », dont la danse est codifiée, apparaît par contrecoup normative : elle constitue en somme « la norme » des sociétés antillaises, le passage attendu par l'inversion des rôles et des identités genrées.

Transgression et subversion, en ce sens, concerneraient davantage là encore les rôles et représentations sociales que les relations de domination hommes/femmes.

Cependant, l'exhibition des seins, qui contribue à confondre le sexe biologique et la fonction, fait parallèlement émerger dans l'imaginaire des spectateurs la figure raillée de l'auxiliaire féminine de police¹⁶, la « pervenche », celle qui, dans l'imaginaire collectif, est responsable des contraventions. De ce fait, la figure transgressive du flic fauteur de trouble se double d'une image scénique stéréotypée, celle de la femme de pouvoir au fort potentiel érotique et objet du désir masculin, celle de la femme-dominatrice dans les rapports SM etc. Il

¹⁵ Nom du personnage qui symbolise le carnaval.

¹⁶ Dans la première version du solo performatif, visible sur le net, la performeuse portait un short et un tee-shirt dans cette séquence. https://www.youtube.com/watch?v=7DY_ryH7H6Y.

semble en somme que ce soit le point de vue masculin qui domine finalement ici. Hélène Marquié souligne combien le cas est fréquent dans la danse contemporaine française : « Chez les chorégraphes femmes, le point de vue est très généralement andocentré. Dès lors qu'il est question de sexualité ou d'érotisme, les femmes se placent dans la situation du regard masculin, et se mettent en scène comme objet du désir des hommes¹⁷. » Cependant, l'association des imaginaires de la police et du carnaval, de l'ordre et du désordre, créée à partir du travail sur les gestes et le son du sifflet, fait naître un autre personnage, échappant à ces deux imaginaires, ou à une opposition sociale, un personnage composite, insolite, né du renversement sexuel et social imposé par le carnaval mais l'excédant, un personnage burlesque croisant les rituels, sorte d'automate dérégulé, aux frontières de la machine, du « cyborg¹⁸ » évoqué par Dona Harraway et dépassant peut-être ici les catégories binaires. Ici la pratique paraît davantage rejoindre la théorie, puisque Annabel Guérédrat définit en ces termes son travail : « Mais c'est récemment, depuis mars 2010, en créant quatre pièces successivement que je peux dire que ma création contribue à ma propre construction identitaire, hybride, sans frontière et sans catégorisation de genres, de sexes ou de races¹⁹ ».

2) Un solo transgressif ?

Une douzaine d'étudiants (sur un public constitué de 90 personnes) étaient présents lors du spectacle. Neuf ont rempli un questionnaire à l'issue de la soirée et six autres étudiants ont rempli le questionnaire après avoir visionné une captation du spectacle. Quinze questionnaires remplis par les étudiants ont donc été dépouillés.

D'après ce dépouillement, il semble que les étudiants considèrent de façon majoritaire que les figures du « flic » et du « boxeur » font exploser les stéréotypes genrés et les rôles sociaux de genre.

¹⁷ « Sexualité et transgression : images de chorégraphes femmes en France », *Emancipation sexuelle ou contrainte des corps ?*, Hélène Marquié, Noël Burch dir., L'Harmattan, 2006, p. 50.

¹⁸ « Un corps cyborg n'a rien d'innocent, il n'est pas né dans un jardin, il ne recherche pas l'identité unitaire et donc ne génère pas de dualismes antagonistes sans fin (ou qui ne prennent fin qu'avec le monde lui-même), il considère que l'ironie est acquise. Etre un c'est trop peu, et deux n'est qu'une possibilité parmi d'autres. [...] Nous avons besoin de régénération, pas de renaissance, et le rêve utopique de l'espoir d'un monde monstrueux sans distinction de genre fait partie de ce qui pourrait nous reconstituer. L'imagerie cyborgienne ouvre une porte de sortie au labyrinthe des dualismes dans lesquels nous avons puisé l'explication de nos corps et de nos outils. C'est le rêve, non pas d'une langue commune, mais d'une puissante et infidèle hétéroglose. » *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exil Essais, 2007, p. 79-82.

¹⁹ Annabel Guérédrat, « Mouvements, genre et révolte – un point de vue situé », *W(h)ither identity : positioning the self and transforming the social*, Johanna Fernandez, Danae Gallo Gonzalez, Veronika Zink dir., 2015, p. 187-210.

A la question « Dans quelle mesure peut-on dire que la performance cherche à faire éclater ces stéréotypes », six étudiants ont mis en avant la séquence sur « l'agent de circulation », évoquée plus haut dans notre analyse. Parmi les six, un remarque que « le côté strict, carré de l'armée est cassé par le rythme carnavalesque avec la danse qui change des pas guidés » ; un autre écrit qu' « elle alterne masculin et féminin pour montrer qu'elle peut faire aussi bien comme un homme que comme une femme. Par exemple elle passe de la marche militaire à la danse. Elle s'habille de façon féminine puis se change en boxeur. » ; un troisième va dans le même sens : « la partie du défilé militaire montre qu'elle veut rendre aux femmes la possibilité de faire des choses réservées classiquement aux hommes. Elle essaye de brouiller la frontière entre féminité et masculinité ».

A la question « Comment sont travaillés le masculin/le féminin dans le corps, l'espace, le rythme », les réponses sont allées essentiellement dans deux directions. La première a recoupé les réponses à la question déjà citée, « Dans quelle mesure peut-on dire que la performeuse cherche à faire éclater ces stéréotypes ». En effet, cinq étudiants ont analysé la séquence « flic/carnaval » et/ou « boxeur », en soulignant l'imbrication d'éléments appartenant habituellement à deux univers séparés. Au total, ces deux séquences ont donc été évoquées par 9 étudiants sur 15 comme les moments clés de distanciation par rapport aux identités de genre.

La question de la transgression s'est posée, dans ce contexte universitaire martiniquais, du fait du rejet de la semi-nudité par des étudiants de L2 particulièrement. De manière globale, la critique de la nudité revient de façon très récurrente dans les commentaires, et elle est souvent perçue comme quelque chose de gênant, de problématique. Dans ce cas, la transgression apparaît comme une ligne de force implicite d'un travail qui est reçu comme dérangeant.

A la question « En tant que femme, quelles identifications ou rejets avez-vous ressentis face à la performeuse, à son corps, à son travail », sept étudiants sur quinze (soit 45 %) ont noté un choc et un rejet de la nudité et de l' « obscénité » mise en scène. Deux se sont identifiées à « sa combativité et sa force », deux à « sa coquetterie, le fait qu'elle prenne soin d'elle » et une seule a souligné qu'elle « s'identifie à la cause défendue : montrer aux femmes qu'il ne faut pas avoir de complexes et faire valoir leurs droits d'égalité face aux hommes ».

Surtout, suite à la projection de la vidéo durant le cours destiné aux L2 « Spectacle vivant caribéen », trois étudiantes sur six présentes ont refusé de remplir le questionnaire (ou ne l'ont rempli qu'allusivement), ont ensuite quitté le cours puis décidé de changer d'option, car le cours allait « contre leurs opinions », en particulier religieuses. La semi-nudité et le recours au

stéréotype de la catin (« la performeuse gémit, marche à quatre pattes » etc.) ont été invoqués comme raison de ne plus assister au cours, sans prise en considération aucune de la démarche artistique et politique de la performeuse. L'une des trois étudiantes a qualifié le spectacle de « pornographique ».

Pour conclure, l'ensemble des réponses indique que la réception des seins nus sur scène n'est pas allée de soi, et que le public étudiant, majoritairement choqué et dérangé par la semi-nudité de la performeuse perçoit avant tout, dans un corps féminin, son potentiel érotique, comme le souligne Hélène Marquié dans une conférence : « Comment un corps féminin nu qui se donne à voir peut-il échapper à l'histoire genrée de la représentation des corps féminins? Le corps féminin est davantage perçu comme sexué, et surtout sexuel, plus sexuel que celui des hommes. Toujours plus ou moins lié à la sphère de l'érotisme, ce qui n'est pas vrai pour le corps masculin²⁰. » De fait, les trois même étudiants qui ont quitté le cours suite au visionnage du solo n'avaient pas émis de commentaires négatifs lors du visionnage d'une pièce chorégraphique lors de laquelle les deux interprètes, des hommes, étaient en slip. C'est à la fois la mise en scène des seins nus et celle des stéréotypes telles que femme-pute, femme-objet et séductrice qui ont déclenché leur refus et leur départ. Ceci nous paraît indiquer a contrario la force transgressive dont la nudité (ici partielle) de l'interprète sur scène continue à être chargée, en tout cas devant un public étudiant antillais.

Par ailleurs, le travail sur la transgression a été également analysé par les étudiants, cette fois avec beaucoup d'intérêt, dans la réponse à la question « Quel travail sur l'identité féminine martiniquaise vous paraît être engagé ici ? », cinq font référence à la déconstruction du stéréotype de la femme métis sensuelle ; trois soulignent que la performeuse cherche à décomplexer les femmes, à leur rendre le droit à disposer de leur corps et de leur désir ; un suggère qu'elle « tente de rompre avec l'image de la femme objet sexuel » ; un autre suggère un travail autour de la thématique de la femme poto-mitan²¹, lors de la séquence de boxe,

²⁰ Hélène Marquié, « Dialogue entre danse et féminisme : monologues entre moi et moi », Intervention pour le colloque franco-italien *Littérature, art et comparatisme de genre*, 22-23 mai 2009, Université de Paris 8, <http://www.compagniehelenemarquie.com/biographie.html>.

²¹ Expression qui désigne aux Antilles le poteau central de la case et, par extension, la position des femmes comme piliers de la famille. Voir sur cette question Nadine Lefaucheur, « La femme poto-mitan : réalités et représentations sociales à la Martinique », Actes de la Conférence internationale sur le genre, Haïti, avril 2016, à paraître. Sur le net : Nadine Lefaucheur, « Modes de constitution et dynamiques des configurations familiales à la Martinique », <https://colloque.aidelf.org/documents/1569/docx>. Sur la question des femmes poto-mitan en Haïti, voir la conférence de Sabine Lamour, « Poto-mitan et idéal sacrificiel en Haïti », Journée d'études « Le genre dans la Caraïbe : représentations, pratiques, déconstructions », responsabilité scientifique Karine Bénac-Giroux, Christine Bénavidès, Joëlle Kabile, 14 novembre 2016, www.manioc.org.

« femme forcée de se battre malgré elle » ; un dernier insiste sur la « nudité d'un corps n'entrant pas dans les standards occidentaux et assumant sa différence ».

Ainsi, dans le contexte universitaire martiniquais, on peut considérer, à dépouiller les questionnaires et à observer l'attitude des étudiantes en cours, qu'une dimension véritablement transgressive traverse le travail d'Annabel Guérédrat, à la fois dans la mise en question des rôles et identités sexués, dans le jeu sur l'hermaphrodisme et dans la semi-nudité, laquelle a renvoyé en L2 les étudiantes vers une composante érotique du corps féminin apparemment insoutenable pour la majorité d'entre elles.

Si la nudité demeure donc le point d'achoppement du regard des spectateurs convoqués, dans la mesure où elle est d'abord perçue comme « trop érotique », on peut malgré tout conclure sur le fait que la majorité des étudiants a apprécié et pris en compte le travail de déconstruction des stéréotypes de genre et sa mise en relation avec l'univers antillais. La majorité des étudiants également ont été sensibles aux séquences du boxeur et du flic et y ont noté une intrication du masculin et du féminin visant à repenser les identités sexuelles et les stéréotypes de genre. La visée transgressive a donc été majoritairement perçue et appréciée.

Notons que cette question de la transgression dépend énormément du contexte dans lequel le solo performatif est reçu. Ainsi, la séquence du « flic » projetée aux Pays-Bas dans le cadre d'un cours dispensé en mars 2015²² n'a pas donné lieu du tout aux mêmes types de commentaires. Le professeur de littérature française a proposé une analogie avec les « dancing traffic cops » de New York (avec lesquels la performeuse, interrogée, dit ne pas avoir pensé de lien). Les étudiants de leur côté ont pensé à une analogie avec le film « Le gendarme et les gendarmettes ». Aucune mise en question des stéréotypes de genre n'a donc été notée de la part des étudiants et enseignants de ce cours ni, en conséquence aucune dimension véritablement transgressive, preuve semble-t-il du caractère finalement relatif de cette vision des choses.

Karine Bénac-Giroux

Université des Antilles (Martinique)

²² Université de Radboud, Nimègue, cours dispensés en deuxième année de bachelor et master, et intitulé : « Stéréotypes raciaux/genrés et écriture scénique de l'hybridité dans les pièces chorégraphiques d'Annabel Guérédrat (Cie ArtIncidence) et de Jean-Hugues Miredin (Cie Art&fact). »