

Extension de la *Queer Theory* à l'activité théâtrale :

Vers un théâtre d'émancipation et d'expérimentation
des possibles identitaires ?

Mémoire réalisé par
Anaïs Moray

Promoteur(s)
Jonathan Châtel

Année académique 2016-2017
Master en Arts du spectacle à finalité spécialisée

REMERCIEMENTS

L'achèvement de ce travail constitue l'aboutissement d'un long voyage de cinq ans. Alors qu'une page se tourne aujourd'hui, je souhaiterais remercier tous ceux qui, de près ou de loin, m'ont aidée à réaliser ce mémoire :

Merci à mon promoteur, Jonathan Châtel, pour son temps, ses encouragements et ses conseils avisés.

Merci à ma famille. Vous êtes mes piliers. Merci pour tous ce que vous m'avez apporté : Papa, ton soutien quotidien et sans limite ; Maman, ton goût de la réussite ; Inès, ta sérénité légendaire et ton aide somme toute singulière ; Mamy, ta confiance en toute circonstance ; Tati, tes conseils, ton aide et ta disponibilité à chaque instant.

Merci à tous ceux que cette aventure universitaire m'a permis de rencontrer. Vous m'avez construite et amusée.

Merci à La Faculté de Philosophie, Arts et Lettres pour la richesse de ses enseignements ; au département ARKE pour m'avoir appris à « porter un regard » sur l'art, que le Centre d'Etudes Théâtrales m'aura permis d'ouvrir sur le monde, à travers des enseignements de qualité et une expérience d'échange Erasmus. Merci également à l'INCAL d'avoir offert aux mémorants la chance de présenter un poster scientifique sur leur recherche. Cet exercice fut une étape essentielle dans la réalisation de mon mémoire. A ce sujet, je remercie à nouveau toutes les personnes qui m'ont permis de remporter le premier prix de ce concours.

Merci à ma classe du CET, et en particulier à Ève, Aurélie et Julie de m'avoir accordé votre temps, votre soutien et vos précieux conseils. Je n'y serais pas arrivée sans vous.

Enfin, un merci infini à Laetitia. Ce mémoire est aussi un peu le tien. Il me faudrait d'ailleurs en rédiger un nouveau pour pouvoir t'exprimer toute ma reconnaissance.

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION	7
PREMIERE PARTIE : APPROCHE HISTORIQUE ET THEORIQUE DES CONCEPTS	
IDENTITAIRES.....	11
CHAPITRE 1 : AVANT LE <i>QUEER</i> : DE L'ANTIQUITE AU XX ^e SIECLE	13
CHAPITRE 2 : « QUEER » - DEFINITION ET THEORISATION	32
CHAPITRE 3 : DANS LE TROUBLE DE LA THEATRALITE.....	44
DEUXIEME PARTIE : « ORLANDO » : UNE ETUDE DE CAS, DE LA LITTERATURE DE VIRGINIA WOOLF AU THEATRE DE GUY CASSIERS.....	
CHAPITRE 1 : DU POINT DE VUE LITTERAIRE	60
CHAPITRE 2 : DU POINT DE VUE THEATRAL	70
TROISIEME PARTIE : LA SCENE COMME LIEU PARADIGMATIQUE DE QUESTIONNEMENTS IDENTITAIRES – ANALYSE DE DEUX PHENOMENES CONTEMPORAINS.....	
CHAPITRE 1 : <i>LA THEORIE DU Y</i> DE CAROLINE TAILLET	88
CHAPITRE 2 : <i>MDLSX</i> DE LA COMPAGNIE MOTUS.....	100
CHAPITRE 3 : APPROCHE COMPARATIVE DES TROIS PHENOMENES CONTEMPORAINS ANALYSES	113
CONCLUSION	117
TABLE DES MATIERES	119
BIBLIOGRAPHIE.....	121
ANNEXE	133
RESUME	139

INTRODUCTION

Quand j'étais petite, ma professeure de théâtre m'avait demandé quel rôle je rêverais jouer sur scène.

Je lui avais répondu : Un garçon.

Cette réponse l'avait quelque peu décontenancée...

Aujourd'hui, je m'interroge :

Pourquoi n'y avait-il aucun rôle *féminin* qui me faisait rêver ?

Est-ce normal de préférer « être » un garçon ?

Que signifie la normalité finalement ?

Cette réflexion est, par la suite, entrée en résonnance avec une citation d'Anne-Françoise Benhamou : « Si les personnages féminins ont changé, qu'est-ce que cela change pour le théâtre ? Et s'ils n'ont pas changé, qu'est-ce que cela dit du monde dans lequel nous vivons ? »¹. D'abord d'ordre personnel, la problématique qui nous concerne s'avère donc également propice à faire advenir des questionnements relatifs au monde et à la société dans laquelle nous vivons. Dès lors, pourquoi ne pas étendre cette problématique aux domaines culturel et sociétal par le biais d'un mémoire en études théâtrales ?

Si l'on se réfère à son étymologie *theatron*, avant de désigner une activité artistique, le théâtre était d'abord un lieu, celui d'où l'on voit. Tel un miroir, le théâtre offre la possibilité d'adopter un point de vue sur le monde et sur la société de son temps qu'il n'a de cesse d'interroger. Comme le dit Guy Cassiers, « le théâtre reste l'un des seuls moyens qui nous permet de prendre le temps de quitter la cité pour entrer dans un univers qui, par le biais du mensonge, nous fait voir plus clairement la réalité dans laquelle nous évoluons »². A l'ère du capitalisme et du numérique, dans une société hyperconnectée, le théâtre se fait à la fois art et média, une machine capable de véhiculer des idées tout en interrogeant celles que l'on se fait du monde ou de soi. Par essence et grâce à ses outils, le théâtre joue à brouiller la frontière entre le vrai et le

¹ BÄRFUSS L. (et coll.), *Contemporaines? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*, « Revue Outre

² CANAC É., « Entretien avec Katelijne Damen et Guy Cassiers », 19 mars 2013 dans *Théâtre de la Bastille*, [<http://theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/orlando>], (11/04/2017).

faux, et s’amuse à troubler notre perception des identités et des rôles qui nous sont donnés à voir sur scène. Le théâtre nous semble donc un lieu privilégié de questionnements identitaires, susceptible d’apporter une certaine visibilité aux questions de sexe, de genre et de norme.

Ce qui distingue le théâtre des autres arts, c’est le fait qu’il met en scène le vivant. Il interroge de manière paradigmatique la question du regard, le rapport entre regardant et regardé qui, par conséquent, joue sur la notion de *mimesis* et d’identification. Il convient de distinguer cette notion de celle d’identité, que nous mobiliserons davantage dans ce mémoire. L’identité est une notion vaste, complexe et signifiante dans de nombreux domaines disciplinaires. Bien qu’elle évoque l’idée de permanence, l’identité sociale, en tant que construction, est à la fois multiple et plurielle, mouvante et en constante évolution. Dès lors, nous nous interrogeons sur la pertinence de la fixation d’une norme identitaire au sein de la société.

Lorsque l’on fait se rencontrer la notion d’identité avec celle de norme, il en résulte un signifiant que nous ne cesserons d’interroger au cours de ce mémoire : l’hétéronormativité. Ce terme désigne la contrainte à l’hétérosexualité lorsque celle-ci est considérée comme une norme naturelle, innée et, par conséquent, plus respectable qu’une autre sexualité. Par définition, le concept d’hétéronormativité s’oppose à la *Queer Theory* qui cherche, quant à elle, à remettre en cause la constitution de l’hétérosexualité comme norme ainsi que la binarité des genres. Il s’agit, pour se faire, de différencier le sexe biologique d’un individu, son orientation sexuelle et son genre social, considéré comme une construction de la société. S’appuyant sur l’idée de la féministe Simone de Beauvoir qu’ « on ne naît pas femme, on le devient »³, Judith Butler a été l’une des premières théoriciennes du *queer* à aborder cette séparation entre sexe et genre. Par l’exemple du *Drag Queen*, elle montre que le genre relève d’une « structure imitative »⁴ car il imite les codes de la féminité. Néanmoins, le *queer* est une notion complexe et difficile à définir. Anti-hégémonique et anti-normatif, il n’a jamais rien de définitif et se caractérise essentiellement par sa fluidité.

³ DE BEAUVOIR S., *Le deuxième sexe*, vol. 1, Ed. Gallimard, Paris, 1949, p. 285.

⁴ BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*, coll. Poche, La Découverte, Paris, (1990), rééd. 2006, p. 16.

L'objectif de notre recherche s'apparente, dans sa forme, à une quête vers l'idée d'un possible théâtre *queer*, pensé comme un espace d'émancipation et de remise en question des conventions hétéronormatives établies dans notre société. Dès lors, nous souhaiterions étendre la *Queer Theory* au domaine théâtral, afin d'utiliser celle-ci comme une grille de lecture qui permettrait d'approcher et de « lire » autrement les spectacles. Dans le cadre de cette problématique, nous avons sélectionné intuitivement trois œuvres théâtrales contemporaines. Il s'agira d'interroger ces phénomènes contemporains à travers le prisme de la question identitaire, sexuelle et politique du *queer*, afin de faire émerger, autant que faire se peut, des caractéristiques d'une théâtralité *queer*.

L'objet de cette étude relève d'un champ de recherche pluridisciplinaire immense. De fait, la *Queer Theory* touche à des domaines aussi vastes que la philosophie, la sociologie, la psychanalyse, la politique et l'ensemble des sciences humaines et sociales. Par conséquent, nous avons choisi de limiter l'étendue de notre problématique théâtrale au champ de la représentation, bien que nous reconnaissons la possibilité d'étendre le *queer* au répertoire dramatique, qu'il ait précédé ou non l'apparition de ce mouvement.

L'approche de ces différentes ressources nous a permis de développer trois grands axes d'analyse. La première partie de notre mémoire, exclusivement théorique, permettra de définir les différents concepts que nous mobiliserons au cours de cette recherche. Il s'agira également de les replacer dans leur contexte historique afin d'analyser si une prégnance normative de ces notions peut être, ou non, observée. La seconde partie de ce mémoire sera consacrée à une première étude de cas : *Orlando* de Virginia Woolf, adapté à la scène en 2013 par Guy Cassiers. Cette œuvre nous permettra d'établir un lien entre le passé et le présent en matière de questionnements identitaires. Enfin, la dernière partie sera essentiellement axée sur l'analyse de deux phénomènes théâtraux contemporains que nous mettrons en perspective de la *Queer Theory* afin de faire émerger des pistes de réflexion et de réponses liées à notre problématique de recherche.

Aujourd'hui, à l'heure où la liberté d'expression est une valeur menacée, la théorie du genre et le mariage pour tous suscitent encore des polémiques chargées

d'amalgames et l'égalité n'est finalement qu'un principe théorique qui reste relativement abstrait. Par conséquent, l'art, et plus particulièrement le théâtre, peut-il encore être un espace de réflexion dans lequel évolue notre perception du monde et de la réalité, un espace d'émancipation et d'abolition des normes ? Toutes ces interrogations nous amènent à repenser « l'hétéronormativité » établie par notre société, en matière de genre, d'identité et d'orientation sexuelle, à la lumière de la *Queer Theory*.

PREMIERE PARTIE : APPROCHE HISTORIQUE ET THEORIQUE DES CONCEPTS IDENTITAIRES

Depuis quelques mois, une publicité danoise fait beaucoup parler d'elle sur internet. Produite par la chaîne de télévision TV2 et intitulée *All That We Share*⁵, cette vidéo est devenue virale en quelques jours. Montrant ce qu'il se passe lorsqu'on arrête de mettre les gens dans des boîtes, cette publicité est un appel à la liberté, à la tolérance et à la diversité. « *It's easy to put people in boxes: there's us and there's them [...] Maybe there's more that brings us together than we think* »⁶. Les étiquettes que nous pouvons attribuer aux autres (ou à nous-mêmes) dans le but de les définir (ou de nous définir) sont réductrices et obscurcissent le fait que nous avons tous des choses en commun si nous prenons le temps de regarder au-delà des apparences.

Cette volonté d'empêcher toute catégorisation des individus dans des boîtes ou cases identitaires est le propre de la *Queer Theory*. Comme le dit si bien Lee Edelman, l'un des fondateurs de cette théorie : « La queerité ne peut jamais définir une identité, elle ne peut que l'inquiéter »⁷. En cherchant à semer le trouble et à brouiller les concepts identitaires, le *Queer* tente d'accéder à une forme de fluidité et de liberté, pour aller au-delà des étiquettes normatives.

La première partie de notre recherche se présente alors comme une approche historique et théorique de ces concepts identitaires. L'objectif est de comprendre l'évolution historique de la norme et du « hors norme » en matière de sexe, de genre et de sexualité jusqu'à l'apparition de la *Queer Theory*. Une fois le concept assimilé, nous pourrions alors l'explicitier et l'exploiter comme grille de lecture dans les prochaines parties de cette recherche.

⁵ « All That We Share », dans TV2, 27 janvier 2017, Danemark, [<https://www.youtube.com/watch?v=jD8tjhVO1Tc>], (8/04/2017).

⁶ Nous pouvons traduire ce passage par : « Il est facile de mettre les gens dans des cases. Il y a nous et il y a eux [...] Peut-être y a-t-il plus qui nous rassemble que ce que nous pensons ».

⁷ EDELMAN L., *L'impossible homosexuel, Huit essais de théories queer*, trad. de l'anglais par Guy Le Gaufey, coll. « Grands classiques de l'érotologie », Ed. Epel, Paris, p. 306.

Le premier chapitre se présente comme un panorama historique, passant par l'Antiquité et le XX^e siècle. Ce dernier représente un tournant majeur dans ce que nous pourrions appeler la révolution ou la libération sexuelle. Lors de nos recherches, nous avons pu constater que la majorité des termes modernes utilisés au XX^e siècle dans la sexologie, les études féministes et de genre et les *Queer studies* trouvaient leurs origines dans les mythes de l'Antiquité grecque et romaine. Comme le confirme Sandra Boehringer avec son étude sur *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, nous ne pouvons tracer ne serait-ce que les grandes lignes de l'histoire de la sexualité, des représentations du féminin et du masculin et de la construction des rapports sociaux car ce travail constituerait « à lui seul la matière d'un essai historiographique immense »⁸. Consciente de réaliser une enquête historique à partir de concepts modernes et à travers un regard contemporain, nous chercherons à rester vigilante face aux anachronismes, tout en restant fidèle aux valeurs *Queer* et évitant une approche binaire. C'est donc à travers l'étude de différents mythes que nous tenterons de comprendre l'origine des concepts identitaires et leur signification, en regard avec les mœurs sociales et sexuelles de leur époque. Ensuite, nous aborderons plus en détails les grands mouvements du XX^e siècle ayant contribué à la libération sexuelle, jusqu'à la naissance de la *Queer Theory*.

Le second chapitre étudiera le concept *queer* en tant qu'outil politique, de transgression et de subversion. Nous analyserons, dans un premier temps, l'évolution polysémique de ce signifiant particulièrement trouble, ainsi que sa portée politique. Il s'agira ensuite d'étudier la *Queer Theory* en tant que telle, en s'intéressant aux points de vue de ses fondateurs. Pour ce faire, nous nous tournerons d'abord vers les États-Unis avec la philosophe Judith Butler, qui fut l'une des premières théoriciennes *queer* à aborder la séparation entre sexe et genre, considérant ce dernier comme relevant d'une « structure imitative »⁹.

⁸ BOEHRINGER S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, coll. « Études anciennes », Les Belles Lettres, Paris, 2007, p. 21.

⁹ BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, coll. Poche, La Découverte, Paris, (1990), rééd. 2006, p. 16.

Le troisième et dernier chapitre sera consacré à la mise en regard du théâtre avec la *Queer Theory*. De par son essence et ses outils, pourrions-nous considérer le théâtre comme l'art *queer* par excellence ? Nous analyserons la puissance *queer* du théâtre en tant qu'art jouant à brouiller la frontière entre le vrai et le faux et s'amusant à troubler notre perception des identités et des rôles qui nous sont donnés à voir sur scène. Enfin, nous tenterons de définir des caractéristiques *queer* de la théâtralité, dans le but d'analyser de manière rigoureuse les œuvres théâtrales sélectionnées intuitivement dans les deux dernières parties de notre recherche.

Chapitre 1 : Avant le *Queer* : De l'Antiquité au XX^e siècle

Les termes « femmes », « hommes » et l'orientation sexuelle recouvrent des réalités tellement relatives dans le temps et dans la diversité des sociétés qu'ils n'ont pas de sens sur le long terme :

La différence de sexe n'est pas en soi et en toutes circonstances une différence qui a du sens ou qui fait sens [...] En ce qui concerne nos sociétés occidentales, « le genre » est l'ensemble des caractéristiques sociales et culturelles attachées à l'un et à l'autre sexe. C'est un système complexe qui conduit à créer des « femmes sociales » et des « hommes sociaux ». L'individu que l'on considère comme « normal » selon les normes explicites ou tacites est celui pour lequel il y a adéquation du genre et du sexe. Ce qu'on appelle l'« orientation sexuelle » vient jouer un rôle important dans ce système de genre : l'hétérosexualité renforce cette adéquation tandis que l'homosexualité la perturbe. Cette binarité de genre fonctionne dans des sociétés où l'opposition homme/femme est très marquée ; elle fonctionne également dans des sociétés qui ont inventé l'hétérosexualité et l'homosexualité [...] Dans d'autres civilisations, dans d'autres lieux, à d'autres époques, la différence des sexes peut être perçue comme moins importante que celle qui existe entre les personnes de différentes castes¹⁰.

En faisant appel à l'Histoire, nous allons tenter de démontrer que la différence des sexes, la binarité de genre et l'hétérosexualité n'ont pas toujours été la norme et ne peuvent être appliqués sans distinction à toutes les sociétés. Si aujourd'hui, notre société

¹⁰ BOEHRINGER S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, op. cit., p. 358-359.

fonctionne selon un système hétéronormatif, dans lequel la sexualité est constitutive de l'identité des individus, il n'en a pourtant pas toujours été de la sorte.

1. Antiquité : Des mythes fondateurs aux mœurs sociales et sexuelles

1.1. Le mythe de Zeus et Ganymède : Une institutionnalisation de la pédérastie ?

Les mythes sont fondateurs de nos sociétés occidentales et de l'inconscient collectif. En effet, ils nous ont fait parvenir de nombreux textes porteurs de principes qui, aujourd'hui encore, nous influencent et nous permettent de faire émerger de nouvelles perspectives sur le monde. Comme l'explique Mircea Eliade dans son ouvrage *Aspects du mythe*, « la fonction du mythe est de donner une signification au monde et à l'existence humaine. Grâce au mythe, le monde se laisse saisir en tant que cosmos parfaitement intelligible »¹¹. D'après ceux-ci, les dieux comme les humains avaient pour habitude d'entretenir des relations sexuelles avec des êtres des deux sexes. Intéressons nous à l'histoire de Zeus et Ganymède :

Ganymède est un jeune berger troyen d'une grande beauté ; Jupiter, séduit, prend la forme d'un aigle et l'enlève pour en faire son échanson. Ganymède remplace alors Hébé qui auparavant tenait ce rôle [...] Dans les allégories de la Renaissance, l'enlèvement de Ganymède évoque l'ascension de l'âme vers Dieu. D'autres exploitent, de façon plus ou moins explicite, en variant la posture de l'aigle, les connotations homosexuelles du motif (dessin de Michel-Ange, v. 1533, Cambridge, Fogg Art Museum)¹².

Ce couple est considéré comme étant un couple « pédérastique » archétypal. De par la différence de statuts des deux amants, la relation entre Zeus et Ganymède respecte également la règle d'asymétrie propre à la sexualité antique et plus particulièrement à la sexualité entre hommes.

¹¹ ELIADE M., *Aspects du mythe*, Collection « Folio essais », (n° 100), Gallimard, Paris, 1988.

¹² AGHION I., BARBILLON C. et LISSARRAGUE F., *Héros et Dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*, coll. « Tout l'art Encyclopédie », Flammarion, Paris, 2012, p.132.

De nombreux spécialistes de l'Antiquité ont étudié les catégories sexuelles antiques et relevé le caractère inadapté de l'opposition entre hétérosexualité et homosexualité. Eva Canterella explique :

Les Grecs et les Romains, en effet, ne connaissaient pas et n'auraient jamais compris l'opposition moderne entre comportement homosexuel et hétérosexuel (à travers laquelle l'idée d'un comportement bisexuel prend un sens). L'opposition fondamentale dans le domaine des comportements sexuels, pour eux, est celle qui marque la différence entre activité et passivité. L'homme était actif, la femme passive. Être un homme, par conséquent, signifiait tenir un rôle sexuellement actif, mais pas nécessairement ni uniquement avec les femmes : la virilité s'exprimait également dans la soumission d'un autre homme. Au cours de leur vie, les hommes, généralement, en Grèce comme à Rome, soumettaient sexuellement aussi bien des femmes que des hommes. Le sexe du partenaire, autrement dit, n'avait aucune incidence particulière sur le respect ou non de la règle de l'activité. Celui qui soumettait un autre homme restait un homme. Seul le partenaire passif contrevenait à la règle et perdait sa virilité, entraînant des conséquences diverses selon qu'il était un Grec ou un Romain »¹³.

La norme sexuelle antique n'était donc pas, comme aujourd'hui, l'hétérosexualité mais plutôt une forme de « bisexualité » régulée par la distinction entre activité et passivité. A travers la toute puissance du phallus, cette règle corrobore la domination masculine en accordant à l'homme actif le pouvoir sur les êtres qui lui étaient définis comme inférieurs, peu importe leur sexe.

Il semblerait qu'une autre règle régit les relations sexuelles des hommes durant l'Antiquité. Tout en conservant la distinction entre activité et passivité, la donnée initiatique des relations sexuelles entre hommes pourrait être considérée comme institutionnalisée :

Une forme importante des relations *entre hommes* à l'époque classique présente un schéma d'asymétrie et, parfois, les caractéristiques de l'apprentissage. Dans l'Athènes classique en effet, la relation entre hommes, valorisée et conforme aux normes de la cité, est celle qui lie un garçon, futur citoyen, à un jeune adulte citoyen. Cette *pédérastie* a des règles précises : l'amant se doit d'avoir un rôle actif dans la relation,

¹³ CANTARELLA E., « L'hermaphrodite et la bisexualité à l'épreuve du droit dans l'antiquité », dans *Diogène*, n°208, 2004, p.7.

et le jeune aimé ne doit faire montre d'aucune attirance sexuelle passionnée pour son amant. Cette relation n'est ni exclusive, ni permanente, car l'amant peut être marié, et l'aimé plus tard, pourra à son tour être l'éraсте d'un garçon. Il s'agit d'une codification, de l'idéal de la norme. Cette forme de relation entre hommes, qui implique à la fois un rapport d'asymétrie sociale et un rapport d'apprentissage, valorisée et codifiée – donc, d'une certaine manière, institutionnalisée – est attestée sans ambiguïté à l'époque classique ainsi que dans des poèmes et des représentations iconographiques de d'époque archaïque¹⁴.

La pédérastie, désignant une relation entre un jeune adulte et un adolescent et qui recouvrait une forme de synthèse entre rapport sexuel et pratique éducative, était donc valorisée et assimilée à une certaine norme institutionnalisée.

A l'époque antique, la sexualité entre deux êtres de sexe masculin n'était donc en rien assimilée à une sexualité hors norme, ni à une perte de virilité. En outre, suite rapport d'asymétrie qu'elle sous-entend, cette convention « pédérastique » se distingue et diffère très nettement de ce que nous appelons aujourd'hui l'« homosexualité masculine ». Dès lors, l'amalgame moderne qui lie l'insulte « pédé »¹⁵ à l'homosexualité masculine n'a véritablement aucun sens.

1.2. Du mythe de Callisto à Sappho : Le motif de l'homosexualité féminine entre les mythes et la réalité

A l'inverse de la pléiade d'informations dont nous disposons à propos de la sexualité des hommes à cette époque, très peu de sources nous sont parvenues quant à la sexualité des femmes et encore moins quant à celles entre femmes.

Nous pourrions être tentée, avec nos yeux de contemporains, d'analyser la sexualité des femmes par le même prisme que celle des hommes, en l'observant selon les mêmes critères et sur un même pied d'égalité. Or, les mœurs antiques étant hiérarchisées sur base de la domination phallique, la femme était considérée comme un

¹⁴ BOEHRINGER S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, op. cit., p. 37-38.

¹⁵ « Pédé: nom masculin, Très familier, injurieux. Homosexue », dans *Le petit Larousse illustré*, Éd. Larousse, Paris, 2007, p.799.

être passif et par conséquent soumis et dévalorisé. De plus, selon Sandra Boehringer : « L'histoire de la représentation des relations sexuelles entre femmes n'est pas la même que celle des hommes, elle subit d'autres influences sociales que celles qui marquent l'histoire du rapport conjugal ou celle des relations entre hommes »¹⁶.

Le motif de l'homosexualité féminine antique est souvent rattaché au personnage de Sappho, poétesse grecque originaire de l'île de Lesbos, essentiellement connue pour sa poésie lyrique amoureuse dédiée aux femmes ou aux jeunes filles. La question de la sexualité de Sappho a fait l'objet de nombreuses interprétations aux cours de l'Histoire : Par son statut de maîtresse de chœur et ses poèmes d'amour pour les femmes, certains ont vu en Sappho une figure homosexuelle, semblable au schéma pédérastique masculin. Néanmoins, selon Eva Cantarella, Sappho « était une maîtresse de chœur, sans charge initiatique sexuelle »¹⁷. Elle ajoute également qu'elle voit « les relations entre femmes à Lesbos comme des relations égalitaires, à l'opposé du schéma dissymétrique des relations entre hommes [...] L'amour entre femme est paritaire »¹⁸. D'autres désignent plutôt Sappho comme une figure bisexuelle, « à l'image » du modèle normatif de l'époque, suite aux légendes relatant son mariage avec un certain Cercolas ou encore son amour malheureux pour Phaon. Malgré les avis divergents quant à sa sexualité, Sappho est aujourd'hui désignée comme étant « la Lesbienne »¹⁹ de référence, son nom renvoyant immédiatement aux termes « saphisme »²⁰ et « lesbianisme ».

Notons que, « la question de l'homosexualité féminine, à des périodes si anciennes, entraîne également l'incontournable question de sa présence dans les mythes »²¹. De nombreux auteurs spécialisés dans l'Antiquité ont affirmé l'absence du motif de l'homosexualité féminine dans les mythes, sous-entendant également que celle-ci n'existerait pas, qu'elle serait ignorée ou même niée. Néanmoins, « les poèmes et l'iconographie nous apprennent que l'attirance, le désir et l'amour entre femmes

¹⁶ BOEHRINGER S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, op. cit., p. 34.

¹⁷ *Ibid.*, p. 125-130.

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

¹⁹ Terme qui signifiait au sens antique « la personne célèbre de Lesbos » et qui évoque, au sens contemporain, une femme homosexuelle.

²⁰ « Saphisme : n.m. (de Sappho). Litt. Lesbianisme », dans *Le petit Larousse illustré*, op. cit., p. 915.

²¹ BOEHRINGER S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, op. cit., p. 36.

étaient envisagés par les Anciens »²². Sandra Boehringer, spécialiste de l'Antiquité, a consacré un ouvrage complet au motif de l'homosexualité féminine durant cette époque. Selon elle, le mythe de Callisto serait la preuve de « l'existence d'un mythe fondé sur le lien entre une déesse et une jeune fille »²³.

Il existe de nombreuses variantes de ce mythe, dans lequel Zeus/Jupiter occupe souvent une place centrale. La variante que nous allons aborder est celle qui met en scène sa métamorphose en Artémis/Diane :

Nymphé arcadienne, fille du roi Lycaon, Callisto faisait partie de la troupe des chastes compagnes de Diane. Pour s'approcher de la belle Callisto, Jupiter prit l'apparence de Diane. Callisto ne put résister au dieu qui lui fit un enfant. Diane découvrit la grossesse de Callisto alors qu'elles se baignaient et la chassa loin d'elle, tandis que Junon, jalouse, la métamorphosa en ourse. Jupiter en fit la constellation de la Grande Ourse²⁴.

Le mythe de Callisto est un mythe de femmes et c'est avant tout de l'histoire intime entre Callisto et Diane dont il parle. Lorsque Jupiter prend l'apparence de la déesse pour s'approcher de la jeune Callisto, le mythe met en scène une approche érotique, voire une union, entre deux femmes.

Il existe donc bien un mythe où la sexualité entre femmes est mise en scène. Bien que celui-ci témoigne d'une rupture entre deux périodes de la vie de Callisto, à l'image des mythes masculins d'initiation, nous ne parlerons néanmoins pas d'un mythe d'homosexualité féminine au même titre que pour les hommes. En effet, le modèle asymétrique de la relation masculine n'y est pas représenté car la sexualité entre femmes est caractérisée par une forme de parité et d'égalité. Il s'agit toutefois d'« un mythe sur la féminité où le thème de la virginité, de la grossesse, de la différence entre le sexe social²⁵ et le sexe biologique, ainsi que le thème des relations amoureuses entre

²² *Ibid.*, p. 88.

²³ *Id.*

²⁴ AGHION I., BARBILLON C. et LISSARRAGUE F., *Héros et Dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*, op. cit., p.73.

²⁵ Nous emploierons plutôt le terme de « genre » dans la suite de notre travail.

femmes se déploient comme autant de facettes signifiantes. Il est donc faux de dire que les mythes grecs sont totalement silencieux sur les relations sexuelles entre femmes »²⁶.

L'homosexualité féminine, bien que peu représentée dans les mythes, était néanmoins une réalité bien présente dans l'Antiquité. Les sources dont nous disposons quant à la sexualité des femmes, de manière générale, étant moins importantes que celles des hommes, il est difficile d'en percevoir toutes ses spécificités. L'homosexualité féminine à l'époque était-elle taboue, tout comme elle l'est encore quelque fois à notre époque ? En nous penchant sur l'existence du mythe de Callisto et la liberté d'expression de Sappho à ce sujet, nous serions tentée de dire que non. De plus, à l'inverse des clichés actuels sur les femmes homosexuelles, le mythe de Callisto et le personnage de Sappho permettent de déconstruire le stéréotype trop souvent répandu de femmes ambiguës et aux traits masculins. Le peu d'information dont nous disposons, pourrait-il découler de la domination sexuelle masculine de l'époque ? Si nous ne pouvons l'affirmer, nous pouvons néanmoins considérer que l'homosexualité féminine ne représentait pas une étape initiatique dans la vie des jeunes filles. L'éducation sociale et sexuelle des hommes et des femmes était donc volontairement différente afin de correspondre aux différents statuts que ceux-ci occuperont dans la cité.

1.3. Le mythe de l'androgyné : A l'origine de la bisexualité ou du troisième sexe ?

Depuis plusieurs années, des théoriciens *queer* et la science font mention de cas de nouveaux nés « intersexes ». Ceux-ci présenteraient, dès la naissance, « les organes des deux sexes ou un sexe atrophié ou encore un sexe en contradiction avec leurs chromosomes »²⁷. Ces cas d'androgynie ou d'hermaphrodisme existent pourtant depuis des siècles car c'est bien dans les mythes grecs de l'Antiquité qu'ils trouvent leurs origines. Dans la suite de notre recherche, nous approfondirons ces thèmes avec les spectacles *Orlando* et *MDLSX*, il est alors intéressant de se pencher davantage sur l'un des mythes fondateurs de ces « identités troubles » : le mythe d'Androgyné.

²⁶ BOEHRINGER S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, op. cit., p. 87.

²⁷ CUSSET F., *Rue Descartes*, 40. *Queer : repenser les identités*. PUF, Paris, 2003.

« Les mythes du paganisme grec avaient une place importante dans le théâtre, considéré comme le lieu de leur manifestation privilégiée. Or, on observe très peu de manifestation sur le théâtre de l'androgynisme »²⁸. Il s'agit en effet d'un mythe original qui, en mettant en scène un « personnage générique », se distingue des mythes courants qui sont plus faciles à représenter car généralement centrés sur des personnages individualisés, comme Œdipe²⁹. D'un point de vue étymologique, le terme « androgynisme » est composé à la fois des mots « masculin » et féminin » et désigne une personne qui réunit les deux sexes ou présente simultanément des caractéristiques des deux sexes. La mythologie grecque ayant été davantage popularisée dans notre société, il semble que les cas de dieux androgynes soient nombreux, les plus connus étant peut-être Dionysos et Hermaphrodite³⁰. Néanmoins, ceux-ci sont également présents en Égypte (Noun), en Inde (Shiva-kali) ou encore dans les mythes perses (Zervan)³¹.

Il existe différentes versions du mythe d'Androgynisme. Le mythe primitif présente l'Androgynisme comme un « symbole privilégié de l'état présumé initial de l'humanité »³². Il s'agissait d'un privilège réservé aux dieux. Cette androgynie divine représentait le modèle et le principe de toute existence, l'idée de perfection et d'unité-totalité. Les dieux vivant dans l'a-historique, l'unité androgynique était conçue comme un pur idéal, sans rapport avec la réalité temporelle et historique. De ce fait, les manifestations androgyniques ou hermaphrodites chez les humains étaient considérées comme un danger et une insulte à la toute puissance des dieux. D'après le mythe primitif, l'androgynie divine était donc un désir de plénitude et un symbole d'harmonie de l'opposition des sexes. L'androgynie ne se donnait à voir chez les humains que dans le simulacre du travestissement, à l'occasion de moments privilégiés, tels que les mariages ou les dionysiaques, car se travestir, « c'est opposer les sexes dans une même personne et « harmoniser » cette opposition »³³. Si le mythe primitif prônait l'androgynie initiale comme symbole de l'unité originelle du monde, il s'oppose également à la bipolarité ou binarité sexuelle que nous connaissons aujourd'hui car

²⁸ MONNEYRON F., *L'androgynisme romantique : du mythe au mythe littéraire*, Ellug, Grenoble, 1994, p.6.

²⁹ *Id.*

³⁰ Hermaphrodite est un dieu secondaire portant les noms d'Aphrodite, déesse de l'amour, symbole du féminin et d'Hermès, dieu des voyageurs, symbole de virilité.

³¹ MONNEYRON F., *L'androgynisme romantique : du mythe au mythe littéraire, op. cit.*, p.18.

³² *Ibid.*, p.5.

³³ *Ibid.*, p.24.

celle-ci s'apparente à une perte de l'unité de l'androgynie initiale et donc à une dégradation de cet état privilégié³⁴.

Le mythe a par la suite été pris en charge par la philosophie. Nous nous intéresserons à la version du mythe issue du récit d'Aristophane dans « Le banquet » de Platon. Le mythe philosophique s'apparente davantage à un récit ontologique, proposant une théorie sur la l'origine de l'existence des êtres humains et la genèse des comportements sexuels : Au commencement, l'humanité était constituée d'êtres doubles aux corps ronds, possédant quatre bras, quatre jambes, deux têtes et deux organes sexuels. Il en existait trois sortes : ceux constitués de deux entités mâles, ceux constitués de deux entités femelles et ceux constitués des deux entités à la fois. Ces derniers étaient appelés « androgynes ». Ces êtres semblaient vouloir concurrencer les dieux en tentant de se rapprocher de l'état de perfection divin. La bisexualité que l'androgynie primordial promeut devenait de la sorte relativement inquiétante pour les dieux. Pour les punir, Zeus envoya la foudre sur l'ensemble des êtres humains et divisa ces doubles entités en deux parties distinctes. Si bien que chaque partie se retrouva avec un vide qu'elle chercha à combler. Chaque humain est alors devenu le « symbole » d'un autre être, selon l'entité de laquelle ils sont issus: Tous ceux qui provenaient de l'être androgynale rechercheront un individu de sexe opposé, c'est d'eux que proviennent « les hommes et femmes adultères »³⁵, précise Platon. Aujourd'hui, les androgynes seraient donc les ancêtres des hétérosexuels ; les femmes qui étaient issues d'une entité de femme se tourneront vers leurs semblables, ce sont des « tribades »³⁶. Ce terme n'est plus utilisé aujourd'hui, nous parlerons plutôt d'homosexualité féminine ou de *lesbiennes*. Enfin, les hommes qui découlaient d'une entité mâle poursuivront d'autres hommes. Ce sont les ancêtres des homosexuels ou des *gays*³⁷.

Dès lors, selon Platon, les humains auraient été initialement divisés en trois catégories, trois genres et trois sexualités différentes. En présentant la coexistence de l'homosexualité (masculine et féminine) et de l'hétérosexualité dès les origines, le

³⁴ *Id.*

³⁵ *Id.*

³⁶ *Id.*

³⁷ GERKENS B., *L'androgynie : porté philosophique d'un mythe de la psychologie des profondeurs*, Mémoire de Licence présenté à l'UCL.ISP – Institut supérieur de philosophie , (M. Dupuis, promoteur), 1998, p. 6-10.

mythe philosophique interroge notre conception actuelle de l'hétérosexualité, perçue comme étant la sexualité primordiale et légitime, à l'opposé de l'homosexualité considérée comme une « sexualité alternative »³⁸. De plus, ce mythe corrobore également l'idée que le concept de « norme » est une pure construction sociale, culturelle et politique. En effet, ceux que nous pensons actuellement être la norme (les hétérosexuels) étaient pourtant les semblables des androgynes, ces êtres offensant que les dieux mythiques ont punis. D'autre part, le terme « androgyne » ne désigne plus aujourd'hui les hétérosexuels mais des personnes à l'identité trouble, dont les caractéristiques de genre s'apparentent autant au féminin qu'au masculin, empêchant leur catégorisation binaire et faisant d'eux des êtres marginaux, selon les codes hétéronormatifs.

Enfin, en exposant l'existence de trois genres humains, le mythe dépasse la conception binaire de masculin/féminin et permettra, au XX^e, l'émergence de nouvelles théories sur la sexualité : Freud s'inspira du mythe pour conceptualiser la « bisexualité psychique ». Ce concept propose l'hypothèse d'une « coexistence dans le psychisme de deux potentialités sexuelles, l'une féminine et l'autre masculine »³⁹ et qui développe l'idée « d'une bisexualité originelle de chaque être humain, dans le sens où, enfant, chacun serait constitué de traits féminins et masculins »⁴⁰ ; Hirschfeld, quant à lui, s'inspira du mythe pour ouvrir les portes idéologiques et scientifiques de l'existence d'un troisième sexe « qu'il identifie à ses “sexuelle Zwischenstufen” qui correspondraient à l'anglais “intersexes” ». Dans cet ensemble il distingue quatre groupes : les hermaphrodites, les androgynes, les homosexuels et les travestis. Il critique le fait qu'autrefois on les confondait, ce qu'il continue lui-même de faire en les intégrant en une seule catégorie : le troisième sexe »⁴¹.

Nous serions tentée de conclure ce chapitre antique en considérant la norme de cette époque comme étant une forme de bisexualité. En effet, dans le discours de Platon

³⁸ BOZON M., *Sociologie de la sexualité*, Nathan, Paris, 2002, p. 40.

³⁹ *Le petit Larousse illustré*, op. cit., p.118.

⁴⁰ Taillet C., *La Bisexualité et le Théâtre. Historique et analyse à travers Aristophane, Benserade et Fassbinder, suivis d'un essai d'écriture dramatique : La théorie du Y*, Mémoire de Master présenté à l'IAD, Option Interprétation Dramatique (P. Pourveur, promoteur), 2014, p. 26.

⁴¹ GRONEBERG M., « Mythe et genre autour du sexe et de la sexualité. Eros et les trois sexes dans le Banquet de Platon », dans *Diogène*, n°208, 2004, p.51-52.

comme dans les autres mythes abordés, « nulle part l'homosexualité n'est jugée ou n'est dénigrée par rapport à l'hétérosexualité, puisque ces conceptions n'existent pas. La bisexualité, terme qui n'existe pas plus, est une possibilité envisageable comme les autres, et la société antique ne se préoccupe pas d'un jugement moral sur le sexe de l'être désiré »⁴². Néanmoins, la bisexualité est pensée selon un point de vue binaire. Or, en jetant un dernier regard au *Banquet* de Platon, il s'emblerait qu'un autre discours rapproche l'idéologie antique de celle de la *Queer Theory* : « Dans son discours, Diotime prône la recherche de la beauté chez les autres êtres humains, pour aller au final vers la beauté en tant qu'absolu, mais en chemin l'être humain peut trouver la beauté chez tout autre être, sans préciser s'il doit être de sexe féminin ou masculin »⁴³. La perspective de Diotime prône davantage l'amour et la sexualité au-delà des sexes et des genres, en pensant les hommes et les femmes avant tout comme des êtres, peu importe leur identité sexuelle. Nous pourrions rapprocher cette vision de ce qu'on appelle aujourd'hui la « pansexualité »⁴⁴.

2. XX^e siècle : De la libération sexuelle vers le trouble dans le genre

2.1. Du christianisme à la fin du XIX^e siècle

Le XX^e siècle est une période essentielle dans l'évolution des concepts identitaires et normatifs. Il s'agit d'une période de libération, d'émancipation et de renouveau vis-à-vis de la morale stricte et hétéronormative propre aux sociétés patriarcales qui se sont développées et mises en place durant les siècles précédents. En effet, depuis l'hégémonie du christianisme durant le Moyen Âge, les mœurs sociales et sexuelles ont été marquées par une morale stricte, établissant les bases de l'hétéronormativité. En prônant l'hétérosexualité comme norme et la sexualité comme étant intrinsèque à l'institution du mariage, dont le but de était la procréation, le christianisme a conduit à affirmer davantage le clivage actuel et binaire entre homme et femme. Se faisant, le christianisme reconnu à chacun des rôles sociaux distincts, ainsi

⁴² Taillet C., *La Bisexualité et le Théâtre. Historique et analyse à travers Aristophane, Benserade et Fassbinder, suivis d'un essai d'écriture dramatique : La théorie du Y*, op. cit., p. 16.

⁴³ *Ibid.*, p.15-16.

⁴⁴ *Pansexualité*, dans « Wikipédia. L'encyclopédie libre », 8 juin 2017, [<https://fr.wikipedia.org/wiki/Pansexualit%C3%A9>], (25/062017).

que l'opposition entre hétérosexualité et homosexualité, suite à l'occultation voire à la condamnation de cette sexualité considérée comme « déviante »⁴⁵.

Dès la fin du XIX^e siècle, nous voyons se développer la psychanalyse et la sexologie, entraînant dans leur sillage de grands mouvements idéologiques et militants qui bouleverseront le monde occidental, pour tendre vers une libération sexuelle, qui nous conduira jusqu'à ce que Judith Butler appelle « le trouble dans le genre ». C'est effectivement à cette époque que nous voyons apparaître les *Gender studies* qui travailleront à l'analyse et la remise en question des rapports sociaux entre les sexes. Ces études sur le genre, nées, entre autres, des mouvements féministes, sont le fruit d'un héritage à la fois sociologique et politique, lié à la démocratie moderne. Nous pouvons également faire un lien avec le milieu littéraire, notamment grâce à la figure de Virginia Woolf sur laquelle nous nous attarderons plus tard dans notre recherche.

De manière non-exhaustive, nous tenterons, dans ce second volet historique, de réaliser un panorama succinct de ces mouvements militants qui ont, par la suite, été théorisés et étudiés par différentes *studies* concernées.

Le terme « studies » vient des pays anglo-saxons. Dans ce contexte, il s'agit d'un champ transdisciplinaire, dont la thématique (féminisme, genre, *queer*) va permettre de transcender différentes disciplines, telles que l'histoire, les arts, la politique, etc. La première émanation de ces *studies* serait les *Cultural studies*, d'abord développées en Angleterre puis aux États-Unis. Il s'agit d'un courant de recherche critique, essentiellement focalisé sur les relations entre culture et pouvoir. Un des ouvrages fondateurs de ce courant est *La culture du pauvre*⁴⁶ et traite de la consommation et des pratiques culturelles des prolétaires en Angleterre dans les années 1960. A partir de là, les *studies* seront étudiées sous l'angle du féminisme par les *Women studies* et des rôles sociaux par les *Gender studies*. Chez nous, comme en France, ces études sont étrangement peu connues, par rapport à l'Espagne, par exemple. Cela peut s'expliquer par notre système universitaire qui est davantage compartimenté,

⁴⁵ JASPARD M., *Sociologie des comportements sexuels*, coll. « Repères », La Découverte, Paris, 2005.

⁴⁶ HOGGART R., *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. de Françoise Garcias e.a, coll. « Le sens commun », Ed. de Minuit, Paris, 1970.

rendant plus difficiles les approches transversales de ce type. Muriel Plana affirme également que la réticence que provoquent ces questions est due au fait que « les approches américaines (*women studies*, *gender studies*, *queer theory*) sont jugées limitées, partiales, polémiques, relativistes, trop radicales, peu scientifiques, peu objectives, insuffisamment universelles »⁴⁷. De plus, étant liées à l'histoire du militantisme, ces *studies* se heurtent à l'idée de neutralité et d'objectivité ultime recherchée par les études académiques et scientifiques. « Pourtant le fait est que toute science, et tout savoir universitaire et toute forme d'art, sont idéologiques ; il n'y a pas de neutralité »⁴⁸. Cette prétendue neutralité à laquelle nous aspirons, n'est en réalité que le point de vue dominant et n'est donc *a priori* pas plus neutre que celui de « minorités ». Il peut d'ailleurs être tout autrement intéressant de faire passer par le prisme académique le point de vue de ces dernières⁴⁹.

Par choix purement chronologique, nous nous pencherons d'abord le féminisme, principal objet d'étude des *Women studies*, jusqu'à l'apparition des *Gender studies* qui aborderont, quant à elles, les rapports sociaux entre les sexes et les rôles masculins et féminins. Enfin, dans le but d'opérer une transition de qualité vers le chapitre suivant dédié au *Queer*, nous conclurons cette partie historique par un rapide passage à travers les *Gay and Lesbian studies* ou *LGBT studies*, afin de mieux comprendre l'évolution et la reconnaissance de cette communauté.

2.2. Le(s) féminisme(s)

Quelle place la société accorde-t-elle à la femme aujourd'hui ? Pourquoi, à statut équivalent, le salaire d'une femme est-il encore inférieur à celui d'un homme ? Pourquoi la langue française contribue-t-elle encore à encourager la toute puissance masculine à travers la règle de « le masculin l'emporte » ? Si dans notre société occidentale, la majorité des femmes peuvent aujourd'hui travailler, voter, disposer de leur corps et s'exprimer librement, il n'en a pourtant pas toujours été le cas. En Belgique, les femmes

⁴⁷ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Coll. « Écritures », Éd. Universitaires de Dijon, Dijon, 2012, p.24.

⁴⁸ RICH A., *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, trad. de l'anglais par Françoise Armengaud e.a, coll. « Nouvelles questions féministes », Éd. Mamamélis, Lausanne, 2010, p. 49.

⁴⁹ *Id.*

ont obtenu le droit de vote en 1948, et bien que les inégalités entre hommes et femmes semblent s'estomper peu à peu, la *domination masculine*⁵⁰ persiste encore en 2017. Actuellement, la lutte pour l'égalité entre hommes et femmes, menée depuis des années par celles que nous appelons « féministes », n'est toujours pas révolue, et le *féminisme*, que nous pourrions jugé désuet aujourd'hui, est malheureusement encore nécessaire.

Selon la définition du dictionnaire *Le Petit Larousse 2009*, le *féminisme* est une « doctrine qui préconise l'amélioration et l'extension du rôle et des droits des femmes dans la société »⁵¹. Il s'agit, plus particulièrement, d'un ensemble de mouvements et d'idéologies, à la fois politiques, philosophiques et sociales. Il serait d'ailleurs plus correcte de parler de *féminismes* au pluriel car ceux-ci ont chacun leurs idéaux et leurs champs d'actions propres, bien que l'ensemble de ces mouvements partagent un objectif commun, à savoir : la revendication, la définition et l'instauration de l'égalité sociale, politique, économique, culturelle et juridique entre les hommes et les femmes. Pour ce faire, ces mouvements cherchent à abolir les diverses inégalités, oppressions et discriminations faites aux femmes, afin de promouvoir leur émancipation, au travers de droits équivalents à ceux des hommes, autant dans le domaine civil que privé⁵².

D'un point de vue historique, en France, le féminisme prend son essor sous la Révolution, en tant que doctrine issue du siècle des Lumières et des salons des femmes de lettres du XVIII^e siècle. Olympe de Gouges est l'une des premières femmes à revendiquer l'égalité entre hommes et femmes, en rédigeant une *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, en 1791, dont l'article premier stipule que « La Femme naît libre et demeure égale à l'homme en droits »⁵³. Au cours du XIX^e siècle, en France, en Angleterre, en Allemagne et aux États-Unis, un mouvement féministe, au sens où nous l'entendons aujourd'hui, se met en place. Il reprendra notamment les revendications d'Olympe de Gouges comme l'un des points essentiels de son

⁵⁰ BOURDIEU P., *La domination masculine*, coll. « Points. Essais », Seuil, Paris, 2002.

⁵¹ *Le petit Larousse illustré, op. cit.*, p.413.

⁵² HALIMI G., « Féminisme. Deux ou trois choses sur l'avenir... », dans *Cités*, 2002/1 (n° 9), [<http://www.cairn.info/revue-cites-2002-1-page-49.htm>], (28/06/2017).

⁵³ DE GOUGES, O., « *Les droits de la femme. A la Reine* », dans *Gallica, Bibliothèque Nationale de France*, Département droit, économie, politique, [<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k64848397/f7.image>], (21/02/2013).

programme. Cette première vague du féminisme avait pour objectifs de réformer les institutions afin que les femmes obtiennent des droits équivalents à ceux des hommes aux yeux de la loi, notamment en matière d'éducation, de travail, de maîtrise de leurs biens et de vote. Le droit de vote pour les femmes sera d'ailleurs le principal objectif des « suffragettes »⁵⁴, considérées comme étant les « premières féministes »⁵⁵. La deuxième vague du féminisme est celle des militantes des années 1970, dont font parties le Mouvement de Libération des Femmes (MLF) français et le Women's Lib américain⁵⁶. L'objectif de ces mouvements féministes est la revendication, pour les femmes, de « la libre disposition de leur corps et l'abolition de toutes les formes de discrimination »⁵⁷.

Nous ne pouvions décemment pas aborder le *féminisme* sans nous intéresser à la figure de Simone de Beauvoir et son fameux ouvrage *Le deuxième sexe*. Femme de lettres, intellectuelle et philosophe française du XX^e, elle a joué un rôle essentiel dans le développement des mouvements féministes modernes, tant par sa vie que par ses œuvres. Issue d'une famille catholique, Simone de Beauvoir a développé très tôt son sens critique car, dès l'âge de 14 ans, elle remet sa foi en question. Dû à sa vie et en particulier sa relation avec Jean-Paul Sartre, le schéma du couple traditionnel (hétérosexuel et exclusif) est remis en question. En développant les notions d'amour « contingent et nécessaire », ils ont approché de manière « avant-gardiste » ce que nous appelons aujourd'hui « polyamoureux »⁵⁸ ou « polyfidèles », et le fait d'avoir des relations aussi bien avec des hommes qu'avec des femmes⁵⁹.

Dans *Le deuxième sexe*, Simone de Beauvoir questionne les rôles sociaux établis par la société et le statut de la femme :

⁵⁴ Ce terme désigne les militantes de la Women's Social and Political Union, une organisation créée en 1903 pour revendiquer le droit de vote pour les femmes au Royaume-Uni. En France, Hubertine Auclert fonde, en 1876, la société « Le droit des femmes » qui soutient le droit de vote pour les femmes. Elle sera ensuite appelée « Le suffrage des femmes » en 1883.

⁵⁵ RIOT-SARCEY, M., *Histoire du féminisme*, La Découverte, Paris, 2008, p. 50-84.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 85-108.

⁵⁷ *Le petit Larousse illustré, op. cit.*, p.413.

⁵⁸ « Polyamour.info », 15 décembre 2008, [<http://polyamour.info/definition/>], (8/07/2017).

⁵⁹ KRISTEVA J., « La réinvention du couple », *Diogène*, 2006/4 (n° 216), [<http://www.cairn.info/revue-diogene-2006-4-page-36.htm>], (8/07/2017), p. 36-43.

On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin⁶⁰.

A travers cette phrase, elle dénonce une profonde inégalité des sexes. Selon elle, c'est la société, au sens large (famille, culture, éducation), qui nous fait devenir « femme », au regard des règles sociales, établies par une société patriarcale. Elle aborde donc, de manière avant-gardiste, l'idée défendue par les *Gender studies*, à savoir que la femme ou plutôt le « féminin » relève du genre, n'a rien de biologique et est un rôle construit par la société pour les femmes. Il est également intéressant de noter l'influence de l'existentialisme de Sartre dans la pensée Beauvoirienne car, de la même manière que « l'existence précède les sens », que nous ne sommes pas déterminés mais plutôt définis par nos actions, la femme (sous-entendu le « féminin »), également, ne serait pas prédéterminée mais construite. La pensée de Simone de Beauvoir a par ailleurs influencé un courant du féminisme qui porte son nom car les militantes sont dites « beauvoiriennes » ou « constructiviste », signifiant que la femme serait une construction sociale et culturelle. Ce courant s'oppose aux « essentialistes » ou « différentialistes » qui considèrent, en revanche, qu'il existe une différence d'essence entre hommes et femmes et que celle-ci ne réside pas dans le culturel. Néanmoins, ce courant n'encourage en rien les inégalités et discriminations faites aux femmes et revendique davantage l'égalité dans la différence⁶¹.

Pour conclure, il nous semble utile, afin de poursuivre au mieux notre recherche, de différencier les termes, *femme*, *féminisme*, *féminin* et *féminité*. Le féminisme, comme nous venons de l'aborder, est un ensemble de mouvements militants pour les droits des femmes et leur égalité avec les hommes. En revanche, il est important de distinguer la différence homme/femme de celle de masculin/féminin. Dans *Théâtre et féminin*⁶²,

⁶⁰ DE BEAUVOIR S., *Le deuxième sexe*, op. cit., p. 285.

⁶¹ MICHEL A., *Le féminisme*, coll. « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, Paris, 2007, p. 72-112.

⁶² « Muriel Plana désigne par "théâtre des femmes" un théâtre dont les auteurs et les metteurs en scène sont de sexe féminin ; par théâtre féminin", un théâtre fait par des femmes ou des hommes en quête d'une vision du monde féminine ; par "théâtre féministe" un théâtre qui travaille à critiquer la domination masculine et à défendre l'émancipation du sexe féminin », dans Flore Garcin-Marrou, *Le théâtre est-il un*

Muriel Plana cite et commente la position lacanienne sur le *féminin* : « Le féminin [...] ne représente ni les femmes ni la féminité, mais la part de ce qui échappe au phallique en chacun d'entre nous [...] »⁶³. Le féminin est donc un genre, à comprendre au sens de valeur car il n'est nullement lié au sexe de chaque être, pouvant tout aussi bien concerner un homme qu'une femme. Il s'oppose en toute logique au « masculin » lorsqu'une approche binaire s'applique, bien que le « féminin » et le « masculin » soient des notions totalement arbitraires. Plana ajoute :

Alors que l'on peut tout à fait contester cette opposition, si l'on considère, par exemple, le « féminin » et le « masculin » comme *neutres* ou abolis et la « différence des sexes » comme historiquement et socialement construite (avant de s'inscrire dans la psyché) et donc politiquement contestable et réformable. C'est ce que feront certaines féministes, post-féministes ou théoriciennes du *queer* comme Judith Butler⁶⁴.

La différence entre féminin et masculin évoque donc une opposition genrée, socialement construite, alors que celle entre homme et femme repose sur distinction biologique entre des êtres sexuellement distincts⁶⁵. Enfin, il faut également discerner le *féminin* de la *féminité*, celle-ci s'opposant plutôt à la notion de *virilité*. Muriel Plana définit la notion de *féminité* comme étant :

le féminin naturalisé, essentialisé et chargé d'attributs normatifs. C'est exactement ce que devient le féminin dès qu'on lui associe implicitement un ensemble de valeurs et d'affects, qu'ils soient positifs ou négatifs [...] Ces substantifs – *féminité* et *virilité* – ont le mérite d'être transparents dans leur normativité définitoire et leur potentiel usage idéologique. Ces termes renfoncent ouvertement la différenciation des sexes et des genres en les présupposant comme s'excluant nécessairement l'un de l'autre [...] C'est ce qui la rend dangereuse et nuisible d'un point de vue politique et éthique. Là où féminin et masculin s'opposent simplement et peuvent donc cohabiter relativement pacifiquement dans un même être (homme ou femme), féminité et virilité s'excluent, se fuient et sont communément ressentis comme ne pouvant exister dans un même sujet⁶⁶.

art fondamentalement masculin ?, 2 septembre 2012, [https://www.nonfiction.fr/article-6075-le_theatre_est_il_un_art_fondamentalement_masculin.htm], (8/07/2017).

⁶³ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, op. cit., p.11-12.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ *Ibid*, p.13-15.

Virilité et féminité traduisent donc un ensemble complexe de pressions et de déterminations physiques, sociales et psychologiques qui agissent comme une « mascarade » à assumer. De plus, leur cohabitation étant immédiatement perçue comme subversive, elle ne peut exister « librement » qu'au théâtre car ce contexte fictionnel confère aux acteurs une certaine protection puisqu' il ne s'agit que de « rôles »⁶⁷.

Toutes ces notions sont donc à employer avec précautions car leur frontière est mince et on y prend toujours « le risque de figer le féminin dans la féminité, soit dans une nature ou une essence, et de confondre la représentation avec la réalité, le genre avec le sexe »⁶⁸.

2.3. *Gender Studies* : Le genre en théorie

Comme nous l'avons mentionné précédemment, à cause de leur transversalité, les *Gender studies* ont des difficultés à trouver leur place dans notre champ universitaire. S'il existe de nombreux pays (États-Unis, Angleterre, France, Suisse, Italie, etc.) où le genre est étudié pour lui-même, il ne le sera chez nous qu'à partir de l'année académique prochaine⁶⁹, se limitant jusqu'ici à l'analyser à travers d'autres disciplines. Depuis quelques années, le *genre* a beaucoup fait parler de lui, mobilisant les débats français suites aux polémiques sur l'enseignement d'une « Théorie du genre » et des « ABCD de l'égalité » dans les écoles.

La « Théorie du genre », au sens idéologique ou scientifique du terme, visant à faire croire aux enfants que n'importe qui peut être une fille ou un garçon, n'existe pas. Il s'agit, en réalité, d'une invention des détracteurs des *Gender studies*. Ces études, nées aux États-Unis dans les années 1960, se sont développées en parallèles des *Women studies* et du féminisme. A l'image de l'approche constructiviste de Simone de

⁶⁷ *Id.*

⁶⁸ *Ibid.*, p.25.

⁶⁹ BLOGIE E., « Un diplôme universitaire pour les études de genre », dans *Le soir.be*, 6/4/2016, [<http://plus.lesoir.be/88908/article/2017-04-06/un-diplome-universitaire-pour-les-etudes-de-genre>], (9/06/2017).

Beauvoir, résumée dans la fameuse phrase « On ne naît pas femme : on le devient », les *Gender studies* étudient les rôles sociaux attribués à chacun des sexes, autrement dit les rôles masculins et féminins. L'un des postulats de ces études est de distinguer le « sexe physique », qui renvoie à des caractéristiques biologiques inébranlables reposant sur des conceptions binaires du « genre » qui n'est ni inné, ni lié au sexe car il s'agit d'une construction sociale. Dès lors, l'outil « genre » permet de mettre en évidence la construction d'un clivage et d'une dissymétrie entre masculin et féminin et de dénoncer aussi bien ce rapport de domination que « les stéréotypes de genre » qui enferment hommes et femmes dans des représentations et des rôles sociaux⁷⁰.

Au cours de l'histoire, les rôles sociaux attribués au masculin et au féminin ont d'abord été du ressort de la religion, puis de la morale et ensuite de la politique. Le capitalisme étant parvenu à se frayer une place à la tête de nos sociétés occidentales, nous serions tentée de penser que c'est aujourd'hui le *marketing* qui établit les nouvelles normes et les critères de valeur sur lesquels il faut se définir. Bien que moins profondément enraciné dans la psyché humaine, ses effets n'en sont pas moins pervers. Il fait du genre – masculin comme féminin – un objet commercial, jouant sur le désir et ces fameux stéréotypes pour la vente⁷¹.

En véhiculant l'idée d'une binarité originelle et en désignant des personnes dont l'identité de genre (masculin/féminin) correspond à l'identité sexuelle (homme/femme), le genre, et plus particulièrement le terme « cisgenre », participe à l'hégémonie de l'hétéronormativité. Or, cette binarité, qu'elle soit de genre ou de sexe, est déjouée par les nombreux cas de personnes androgynes et intersexes :

Au cours de l'histoire humaine, une différence biologique de fait – qui est d'ailleurs moins une différence, comme le montrent les études récentes sur les cas d'androgynies physiologiques, qu'une séparation sexuée à partir d'une origine unique

⁷⁰ FASSIN E., *L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel*, dans « L'Homme », 2008/3, (n°187-188), Éd. de l'EHESS, Paris, 2008 [<https://www.cairn.info/revue-l-homme-2008-3-page-375.htm>], (10/07/2017), p. 375-392.

⁷¹ HEAS S., « Stéphanie KUNERT, *Publicité, Genre et Stéréotypes*, dans *Questions de communication*, 2015/1 (n° 27), coll. « L'Impensé contemporain », Lussaud, Fontenay-le-Comte, 2013, [<http://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2015-1-page-378.htm>], (10/07/2017), p. 378-379.

– a suscité des distinctions psychologiques et morales hiérarchisantes, à base de jugements de valeur, qui se sont ensuite institués dans une inégalité de fait ou de droit sur le plan culturel, politique et social⁷².

Aux termes « cisgenre » et « cissexuel », s’opposent également ceux de « transgenre » et « transsexuel », désignant des personnes dont l’identité de genre et de sexe s’opposent ou se confondent au sein d’un même sujet. Comme l’affirme Claude Esturgie dans *Le genre en question ou question de genres*, « en tout être humain survient une variation d’un sexe à l’autre et souvent seuls les vêtements maintiennent l’apparence du masculin et du féminin, tandis qu’en profondeur le sexe contredit totalement ce qui se laisse voir en surface »⁷³. L’indétermination sexuelle est donc un nouveau critère dont il faut tenir compte car il permet la remise en question de la conception binaire du genre.

Chapitre 2 : « Queer » - Définition et théorisation

« La *queerité* ne peut jamais définir une identité, elle ne peut que l’inquiéter »⁷⁴. Comme nous l’avons déjà introduit précédemment à travers cette citation de Lee Edelman, le *queer* est un concept qui, par sa complexité et sa plasticité, est difficile à définir dans l’absolu et bien davantage en français car il n’existe aucun équivalent de ce terme dans notre langue. Le *queer* a une histoire. Sa signification et son usage ont évolué, si bien qu’aujourd’hui, le terme est autant employé dans la sphère universitaire que dans le milieu militant. Le *queer* est un signifiant trouble qui cherche, par essence, à troubler, à brouiller et à subvertir, dans le but d’empêcher toute définition. Le *queer* a également une forte portée politique car, en s’opposant à l’hétéronormativité, à la binarité des genres et à toute forme de catégorisation des individus dans des cases identitaires, il se veut à la fois transgressif et subversif⁷⁵.

⁷² PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, op. cit., p. 26.

⁷³ ESTURGIE C., *Le genre en question et question de genre*, Éd. Léo Scheer, Paris, 2008, p.52

⁷⁴ EDELMAN L., *L’impossible homosexuel, Huit essais de théories queer*, op. cit., p. 306.

⁷⁵ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Coll. « Écritures », Éd. Universitaires de Dijon, Dijon, 2015, p.23.

Dans ce second chapitre, nous tenterons d'abord de définir ce concept, en observant l'évolution sensible du terme *queer*, depuis ses origines jusqu'à sa présence dans le champ universitaire. Ensuite, nous nous intéresserons à la *Queer Theory*, à proprement parler, en nous tournant vers l'une de ses fondatrices mentionnée précédemment : Judith Butler. Dans sa théorisation du *queer*, Judith Butler emprunte une partie de son vocabulaire au domaine théâtral. Il nous semble intéressant, après avoir réalisé une première prospection de sa pensée, d'établir des liens entre théâtre et *queer*, notamment en matière de *performativité*.

1. Tentative de définition du terme « Queer »

1.1. Polysémie et trouble d'un signifiant

Définir le terme *queer* est une tâche complexe de par la polysémie du concept. Par conséquent, nous ferons appel à la définition succincte et efficace de Muriel Plana, réalisée en 2015 dans son ouvrage *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*⁷⁶.

A l'origine, *queer* a généralement pour sens « étrange, « bizarre », « inattendu ». L'expression du Nord de l'Angleterre « *There's nowt so queer as folk* » signifie (avant d'inspirer le titre d'une célèbre série gay) « *Ther is nothing as trange as people* », laissant entendre qu'on est toujours surpris par son prochain et que personne n'est jamais complètement « normal ». Par la suite, cet adjectif ou adjectif substantivé, devient une insulte, une manière de dire d'une personne que sa sexualité (ou son identité) est déviante [...] et donc condamnable. Dès lors, il prend une connotation très péjorative, puisqu'il peut traduire selon les contextes des termes comme « pédé » ou « gouine ». Enfin, le terme est repris et détourné, utilisé comme auto-qualification positive, [...] ou encore moyen de provocation, par les milieux homosexuels dans la seconde moitié du XX^e siècle aux États-Unis. [...] A coté des mots « gay » ou « lesbienne », au sens plus étroits, le terme « queer » présente l'intérêt d'associer aux homosexuel(le)s, au sein de la lutte pour l'émancipation des minorités sexuelles, les travesti(e)s, les transsexuel(le)s, les transgenres, les fétichistes, etc., voire l'ensemble

⁷⁶ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 7-8.

de ceux et de celles qui militent contre les discriminations liées au sexe et aux sexualités⁷⁷.

Le terme *queer* a donc d'abord été utilisé de manière péjorative, principalement pour désigner les personnes homosexuelles. Dans les années 1940, il sera détourné par les homosexuels eux-mêmes, pour revendiquer fièrement leur sexualité et leur identité. Au début des années 1990, il sera finalement repris par les militants du mouvement *queer*, qui cherchent à s'opposer de manière globale à l'idée de « normalité », pour désigner l'ensemble de la « communauté LGBT »⁷⁸. Cette expression est souvent employée pour symboliser une soit disant « minorité » constituée de personnes non-hétérosexuelles et/ou cisgenres, qui chercheraient à revendiquer cette identité commune, face aux sentiments d'hostilité provenant des personnes extérieures à cette « communauté »⁷⁹. Néanmoins, au sein de celle-ci, des discriminations fondées sur des stéréotypes existent également. C'est pourquoi les lettres L et G (lesbiennes et gays) ont longtemps été séparées des lettres B et T (bisexuels et trans-sexuel/genre) qui ont pris davantage de temps à être acceptés. Aujourd'hui, il est fréquent d'utiliser l'acronyme *LGBT+*, afin de souligner « l'ouverture vers une pluralité de possibilités au-delà des identités et orientations conventionnelles »⁸⁰. Le + permet donc d'intégrer à cette communauté les nombreuses autres identités sexuelles qui revendiquent leur existence, tels que les *Queer*, *Intersexué-e-s*, *Asexuel-le-s* ou *Agenres* et les *Pansexuel-le-s*, tout en évitant de rallonger le sigle en *LGBTQIAP* et plus.

D'un point de vue étymologique, le mot « queer » provient du bas allemand « quer » qui signifie « oblique »⁸¹. Il semble que ce sens ait été conservé dans la signification actuelle du terme qui « vise à troubler toutes les dichotomies, se caractérise par sa fluidité et n'a pas de définition ferme. Le *queer* n'a jamais rien de définitif :

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ « Sigle utilisé pour désigner l'ensemble des personnes non strictement hétérosexuelles, en faisant la somme des lesbiennes (d'où le L), des hommes homosexuels ou gays (G), des bisexuel-le-s (B) et des trans (T) », dans *Adheos, Association LGBT militante et friendly*, 2017, [<http://www.adheos.org/bisexualite>], (10/07/2017).

⁷⁹ ST-HILAIRE C., « Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe », dans *Recherches sociologiques*, 1999/3, p. 23-42.

⁸⁰ « QueerParis », 2017, [<https://www.queerparis.com/fr/lexique/lgbt-2/>], (10 /07/2017).

⁸¹ BERGER Anne Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre : identités, sexualités et féminisme en Amérique*, Belin, Paris, 2013, p. 10.

comme fonction critique, il enjoint à expérimenter, réévaluer, remettre en question »⁸². Cette fonction critique du *queer* entrainera son entrée dans la sphère universitaire, jusqu'à avoir sa propre théorisation :

Grâce à l'ennoblissement et à l'élargissement de ses significations, qui lui permettent de désigner désormais tout ce qui échappe à la norme sexuelle, la perturbe ou la remet en question, le *queer* s'impose peu à peu dans la réflexion politique et/ou universitaire, notamment dans les études féministes et post-féministes et les études de genre, jusqu'à devenir un concept à part entière, théorisé par des intellectuel(le)s américain(e)s à partir des années 1990, importé en Europe dans les années 2000 et de plus en plus présent aujourd'hui, non seulement dans la recherche en sciences humaines mais aussi dans les médias et dans la société⁸³.

Mise à part sa propre définition, le *queer* pose également un problème épistémologique empêchant toute fixation et détermination. En effet, d'un point de vue théorique, le *queer* est doté d'une « ubiquité »⁸⁴ qui peut l'inscrire autant dans l'objet que le sujet d'une étude. Dans un contexte littéraire ou théâtral, le *queer* peut aussi bien s'inscrire dans le contenu d'une œuvre, en analysant par exemple la place de l'homosexualité ou les personnages LGBT+, que dans l'approche que nous faisons de cette œuvre, en réalisant une contre lecture de celle-ci, en pervertissant la norme hétérocentrée et cisgenre, ou en abordant la construction et la déconstruction du genre et la négation de la binarité⁸⁵.

Enfin, il s'avère que le terme *queer* a également intégré la sphère de la culture populaire, à travers le concept de « queerbating ». Il est question, littéralement , « d'appâter les *queer* », sous-entendus les membres de la communauté LGBT+, en leur donnant des indices de caractéristiques *queer* dans des œuvres populaires, comme les séries télévisées. Il s'agit d'un phénomène très répandu, notamment dans le milieu cinématographique, car la communauté LGBT+, en manque et en recherche de représentations positives, est considérée comme un public facilement manipulable. Les

⁸² GARCIN-MAROU F., « le performatif de Butler à l'épreuve de la scène », dans PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit. p. 34.

⁸³ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 7-8.

⁸⁴ *Ibid.*, p.9.

⁸⁵ *Id.*

auteurs de ces œuvres cinématographiques se jouent donc de ce public en distillant dans leurs œuvres, de manière liminaires, des sous-entendus *gay* ou *queer*, que seuls ceux-ci seront en mesure de percevoir, le but étant de générer une certaine audience fixe, tout en ne prenant pas le risque de réduire l'œuvre à ces aspects *queer*, afin qu'elle ne soit pas qualifiée comme étant *gay* ou réduite à un public LGBTQ+ et ainsi conserver ses chances de toucher également une majorité de personnes hétéronormées.

1.2. Transgression, subversion, politique

Selon Muriel Plana, le *queer* est investi d'un « projet politique, au sens critique et utopique du terme »⁸⁶. Chargé d'une force de transgression des tabous, le *queer* cherche à s'opposer à la norme, en la troublant, en l'aliénant et en remettant en question les codes et les interdits de notre société :

Quelle que soit la liberté morale ou sexuelle présente dans une société donnée, il reste toujours du peu et du mal représentée dans cette même société [...] Chaque société reprend ou engendre des tabous, et notre société [...] use d'autres moyens que la répression ou la censure morale ou politique pour les instituer ou pour les préserver : la censure économique, la marginalisation politique, le silence, le rire médiatique, mais aussi la production et la répétition performative de modèles uniques « à suivre ». Une société, même apparemment permissive, interdit parfois moins qu'elle ne formate les individus et n'impose insidieusement, justement à travers des représentations (véhiculées par l'art, l'éducation, les médias, la publicité) et les arguments d'une psychanalyse simpliste (« l'ordre symbolique ») des modèles dominants de corps et de sexualité, incitant au pire des conformismes : comme face aux interdits moraux, sexuels et religieux autrefois sanctionnés par la loi, il en résulte souffrance et aliénation – ce que la pensée *queer* [...] tente justement de dévoiler et de critiquer⁸⁷.

Le *queer* est également investi d'une force de subversion de la norme, à la fois identitaire et sociale :

Contre l'évidence tranquille qui fait cadre, loi, habitude, automatisme, confort, évidence invisiblement aliénante car souvent standardisée et de bon aloi, le *queer*

⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 26.

s'élève en performant, sur un mode subversif, cette évidence, autrement dit en soulignant qu'elle n'est qu'une représentation et une image [...] Le *queer* peut également révéler, face à l'Évidence, l'existence de son contraire, de sa marge, de son Ailleurs et de son Autre, et l'y confronter ⁸⁸.

En s'opposant à l'hétéronormativité, aux dualités et oppositions traditionnelles, en troublant autant les identités, les sexualités, les genres, les races que les distinctions esthétiques et métaphysiques, le *queer* subvertit et transgresse les normes, ce qui lui confère une certaine force politique. Jeffrey Escoffier a d'ailleurs écrit à ce sujet :

La politique queer offre une possibilité de franchir les frontières de la race et du genre. Elle suppose le rejet d'une logique minoritaire de tolérance ou de simple représentation de ses intérêts. En effet, la politique queer représente une impulsion croissante vers l'inclusion; plus précisément, elle exige une résistance aux régimes du normal⁸⁹.

Pour conclure cette tentative de définition du *queer*, nous souhaiterions proposer une alternative à l'absence d'équivalent de ce terme dans la langue française. Afin de rester fidèle à sa propre sémantique, nous pensons que traduire « queer » par « à travers » ou « au-delà » pourrait éventuellement respecter à la fois l'étymologie « oblique » du terme, ainsi que son objectif de fluidité et de plasticité. En regardant le monde par le prisme du *queer*, il s'agirait donc de regarder « à travers » ou « au-delà » des genres, des sexes, des identités, des normes, des formes, des arts, des idées, etc⁹⁰.

2. La *Queer Theory* : Une théorisation d'un nouveau genre

2.1. Une variété de positions théoriques contre l'hétéronormativité

Par sa fluidité, par son habilité à transgresser et subvertir les normes et sa volonté de remettre en question les catégorisations identitaires, le *queer* est un concept

⁸⁸ *Ibid.*, p.29.

⁸⁹ ESCOFFIER J., « Under the Sign of the Queer : Cultural Studies and Social Theory », dans *American Homo : Community and Perversity*, University of California Press, 1998, p.135.

⁹⁰ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 17.

qui s'oppose à l'hétéronormativité. Amorcé par des théoriciennes féministes, telles que Gayle Rubin, Adrienne Rich ou encore Monique Wittig, et dans la mouvance des *Gender studies*, le *queer* se voit à son tour placé au centre de nombreuses études théoriques. Rassemblées sous le nominatif de « *Queer Theory* », ces études placent au cœur de leurs recherches la question de l'hétéronormativité. Celle-ci s'y trouve dénoncée comme étant une contrainte qui impose l'hétérosexualité cisgenre comme seule norme innée et respectable et qui, par conséquent, suppose également une conception binaire des systèmes socialement construits de genre et de sexe⁹¹.

Suite au développement des études liées à ce concept, les théories *queer* et ses interprétations se sont multipliées et diversifiées, si bien qu'elles recouvrent aujourd'hui une pluralité de positions théoriques. Du côté de ses fondateurs, le *queer* de Teresa de Lauretis⁹² n'est donc pas celui de Marie-Hélène Bourcier⁹³. En effet, « dans l'univers *queer*, être *queer* signifie que tous ne sont pas *queer* de la même manière. Cela suppose une volonté d'articuler sa propre queeritude ». ⁹⁴ Néanmoins, elles ont en commun de « référer à l'idée d'une fluidité, d'une suspension de l'identité, à la remise en question de la viabilité et de l'utilité politique des catégories de l'identité sexuelle, à la transgression des normes sexuelles, à la multiplication des identités et des pratiques marginales »⁹⁵.

Les apports de la théorie de Judith Butler marqueront un nouveau tournant dans ces études. En remettant en question « non seulement la naturalité du sexe, mais aussi l'autonomie du sujet et les stratégies de libération »⁹⁶, elle bouleverse de manière novatrice les pensées relatives au genre. En le considérant, non pas comme une identité fixe et binaire mais plutôt comme une construction sociale qu'il est possible de faire et

⁹¹ ST-HILAIRE C., « Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe », op. cit., p. 23-42.

⁹² DE LAURETIS T., *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, coll. « Le genre du monde », La dispute, Paris, 2007.

⁹³ BOURCIER M-H., *Sexopoliques. Queer Zone 2*, coll. « La Fabrique », La Fabrique Éditions, Paris, 2005.

⁹⁴ GOLDMAN R., « Who Is Queer? Exploring Norms around Sexuality, Race, and Class in Queer Theory », dans ST-HILAIRE C., « Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe », op. cit. p. 27.

⁹⁵ ST-HILAIRE C., « Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe », op. cit., p. 27.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 26.

de défaire, elle suggère de se l'approprier afin que les individus puissent « comprendre comment est constitué le monde ordinaire [...] des significations sexuelles »⁹⁷.

2.2. Le *Performatif* de Judith Butler

Théoricienne du *queer*, Judith Butler revendique, pour elle-même et les autres, la possibilité d'avoir plusieurs identités. Philosophe non-conventionnelle, féministe, *queer*, lesbienne, juive et américaine, Judith Butler met en avant la profusion et la confusion des identités, considérant celles-ci comme une construction élaborée par les normes et les pouvoirs. Dans la lignée de la pensée du post-féminisme et s'inscrivant dans le paradigme constructiviste, elle considère la question du genre comme problématique car trop souvent assimilée à la question du sexe. Or, il n'en est rien. Dans la continuité des travaux de Michel Foucault, Judith Butler envisage de repenser la construction du genre à partir des marges et non plus selon les normes *hétérocentrées* et *cisgenres*, afin d'empêcher les catégorisations réductrices :

De la même façon qu'elle s'oppose à ceux qui veulent réguler les identités ou hiérarchiser épistémologiquement les demandes de ceux qui revendiquent certains types d'identités, la théorie queer cherche non seulement à étendre la base communautaire de l'activisme anti-homophobie mais aussi à souligner le fait que la sexualité ne peut pas aisément être résumée ou unifiée par des catégories⁹⁸.

À l'instar de la célèbre formule de Simone de Beauvoir, « On ne naît pas femme, on le devient », Judith Butler défend l'idée que le genre relève d'une « structure imitative »⁹⁹ qu'il parodie :

Le *drag queen*, remarque Judith Butler, est là pour nous rappeler par ses spectacles allégoriques comment le genre relève d'une « structure imitative » qu'il parodie, nous jouons nos rôles par *habitus*, nous répétons des codes. Le *queer*, par conséquent, est une critique de la mimesis et joue en même temps avec la théâtralité d'une mimesis « au carré », parodique, où le *drag queen* mime l'individu qui mime un rôle social¹⁰⁰.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁹⁸ BUTLER J., *Défaire le genre*, op. cit., p.20.

⁹⁹ Butler J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p.16.

¹⁰⁰ GARCIN-MARROU F., « le performatif de Butler à l'épreuve de la scène », op. cit., p. 35.

Par l'exemple du *Drag Queen*, Judith Butler importe l'acte théâtral du travestissement dans le champ social, dans l'idée d'illustrer comment le genre imite les codes de la féminité (ou de la masculinité). La théorie de Butler met en avant la puissance anti-mimétique du *queer* qui, grâce au travestissement, ouvre les portes de l'émancipation par la déconstruction de ces codes normatifs que la société nous encourage à imiter.

En outre, dans le dernier chapitre de *Ces corps qui comptent* intitulé « Critically Queer », Judith Butler développe le concept de « performativité *queer* », dans le cadre d'une critique du discours performatif. En effet, cette notion s'ancre dans une critique de la performativité initiée par J.L. Austin¹⁰¹, philosophe anglais qui orienta ses recherches principalement sur le problème du sens en philosophie. Selon lui, la parole est capable de produire des actions à travers des actes de langage. Certains énoncés, tels que « Je vous déclare mari et femme » sont capables d'accomplir des actes et, par conséquent, de changer le statut des personnes à qui il s'applique. Là où Austin développe l'idée d'une performativité linguistique hétéronormée, qui débouche sur des pouvoirs contraignants, Butler propose la notion de performativité *queer*, relevant d'une pratique du corps :

La performativité *queer* est une pratique du corps. Pour autant, on ne joue pas un genre comme on joue un rôle. On ne choisit pas une identité que l'on porte le jour pour la remettre au clou le soir. L'identité (de l'individu) ne préexiste pas à l'identité (de l'acteur). Nous ne sommes pas dans un dispositif de prise de rôle théâtral. Ce sont par des actions répétées que le corps se constitue tel qu'il est. Rien ne préexiste à ces actions: ni volonté, ni choix. Le genre est une activité qui se pratique tout le temps, souvent à son insu. Ce n'est pas une activité sur commande, mécanique : mais elle relève plutôt d'une « improvisation » sur une scène de contrainte. Difficile donc d'imaginer une performativité *queer* minutée, cadrée, sur une scène de théâtre de type « représentatif ». Le *queer* ne s'interprète pas. En revanche, il se répète à l'infini. Cette répétition *queer* permet d'accueillir le *queer* dans sa personnalité sans jamais le domestiquer. Le *queer* ne peut être une identité mais une « puissance d'agir *queer* »¹⁰².

¹⁰¹ AUSTIN J.L., *Quand dire c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, coll. « Points. Essais », Seuil, Paris, 1991.

¹⁰² GARCIN-MARROU F., « le performatif de Butler à l'épreuve de la scène », *op. cit.*, p. 33.

D'autre part, Austin exclut le théâtre de la notion de performativité, qui nécessiterait, selon lui, un paramètre de « sincérité » dans la parole. C'est pourquoi, il ne peut s'appliquer à des pensées fictionnelles. Par conséquent, il est important de différencier la notion de performativité de celle de « performance » qui désigne, au sens artistique du terme, un acte théâtral de forme hybride.

Néanmoins, Judith Butler opère une forme de « synonymie féconde pour les études théâtrales »¹⁰³ en empruntant ses métaphores et son vocabulaire au domaine théâtral. Elle considère la performativité *queer* comme une forme de mise en scène : « à partir du moment où toute parole est prononcée par un corps, que le corps est en jeu dans tout discours, il y a une dimension théâtrale de l'acte de discours – puisqu'il est présenté à un public et soumis à une interprétation »¹⁰⁴. Dans le même ordre d'idées, Eve Sedwick, dans *Epistémologie du placard*¹⁰⁵, analyse le *coming out* et l'envisage comme un acte critique qui relève d'une certaine dramaturgie. « Le *coming out* est un élan vers la visibilité moléculaire qui interroge les représentation sociales, un outil méthodologique utilisé pour toutes sortes d'affirmations de la plasticité du genre »¹⁰⁶. En cherchant à rendre visible ce que la société hétéronormative veut maintenir caché et invisible, le *coming out* peut se rapprocher de cette notion de performativité *queer* de Judith Butler¹⁰⁷.

Par ailleurs, comme nous l'avions mentionné avec l'exemple du *Drag queen*, Judith Butler associe souvent la performativité au travestissement. Celui-ci met en scène un corps *queer*, qui est dit « performatif », dans le sens où il subvertit le caractère mimétique du genre, en imitant et en détournant les codes hétéronormés, afin de suggérer un nouvel ordre de valeur. Cependant, le genre est *queer* par son « indécidabilité »¹⁰⁸. De ce fait, « la partie du genre qui est exhibée, performée, mise en scène ne constitue pas la vérité du genre [...] Le travestissement trouve [donc] ses limites lorsqu'il est performance, à savoir quand il consiste en une révélation extérieure

¹⁰³ *Id.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 37.

¹⁰⁵ SEDGWICK E., *Epistemology of the Closet*. University of California Press, Berkeley, 1990

¹⁰⁶ BEAUCHAMP H., « Les visages *queer* de la théâtralité », dans PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p.121.

¹⁰⁷ *Idd.*

¹⁰⁸ BUTLER J., *Ces corps qui comptent*, op. cit., p.236.

d'une vérité intérieure »¹⁰⁹. Or, le travestissement, lorsqu'il est performance, est une exhibition volontaire de ce qui est supposé inaccessible à la mise en scène. En ce sens, nous pouvons rapprocher Judith Butler de la pensée psychanalytique qui considère ce qui est performé ou extériorisé comme une référence à ce qui est caché. « Outre le caractère politique de la performativité *queer* »¹¹⁰, un autre concept peut être considéré comme un « relais fécond »¹¹¹ entre la théorie développée par Butler et les études théâtrales :

Il s'agit du verbe « enact » qui est traduit par « agir » ou « réaliser ». Il signifie que le discours peut devenir une conduite, que le corps est impliqué dans le discours et qu'il est possible d'introduire une distance avec le pouvoir en jouant les mots. C'est le troisième sens d'« enact » - jouer, interpréter -, ainsi que son dérivé « reenact » qui commence à être utilisé dans le champ des études théâtrales. Le *reenactment* désigne aux États-Unis la reconstitution d'événements connus de l'histoire. Mais lorsqu'il est utilisé dans le cadre d'une expérimentation esthétique ou théorique, le *reenactment* s'avère efficace pour penser les impensés, les oublis, les lignes de fuite et proposer de nouvelles interprétations. D'une manière tout à fait prospective, le *reenactment* produit une révolution, une subversion de la norme¹¹².

Dans son approche *queer*, Judith Butler associe également la performativité au genre qui, d'après elle, n'est ni inné ni naturel. Selon sa pensée, un rôle est défini pour chaque genre et tout individu est libre de suivre, d'accentuer ou, au contraire, de casser les stéréotypes qui en émanent. De même, cette construction sociale amène chaque personne à « performer » en permanence son propre genre, selon son bon vouloir et d'après ce que lui dictent les normes qui l'entourent. Dès lors, la société, composée d'une myriade d'acteurs, s'apparente à un théâtre immense dans lequel nous jouons tous notre propre rôle tandis que cette thématique du « moi genré »¹¹³ intervient progressivement sur les scènes actuelles qui s'amusent à construire ou déconstruire le genre. « Que la philosophie et la création artistique trouvent ici à dialoguer si

¹⁰⁹ GARCIN-MARROU F., « le performatif de Butler à l'épreuve de la scène », *op. cit.*, p. 38-39.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 38.

¹¹¹ *Id.*

¹¹² *Ibid.*, p.38.

¹¹³ BENHAMOU A-F (et coll.), *Metteuses en scène. Le théâtre a-t-il un genre ?*, Revue Outre Scène. La revue du Théâtre National de Strasbourg, n° 9, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, Strasbourg, 2007, p. 2.

profondément raconte aussi qu'un imaginaire commun les nourrit, qui traverse sans doute notre époque »¹¹⁴.

Pour Butler, « ce qui " mime et exagère" des conventions hétérosexuelles tout en les inversant »¹¹⁵ se veut théâtral. « Pourtant, le "théâtre" en tant que genre dramatique et scénique, en est absent dans ses formes canoniques »¹¹⁶. De plus, lorsqu'elle aborde le théâtre *queer*, elle mentionne uniquement des performances de rue et des représentations atypiques ou moins conformes, les aspects politiques et militants prenant totalement le pas sur l'importance de faire du théâtre dans un théâtre, avec des comédiens interprétant des personnages qui vivent une histoire définie. « Pas de théâtre avec des acteurs dialoguant leur fiction sur la scène mais une forte "théâtralité" entendue comme dispositif de mise en scène spectaculaire, pulsion, désir de théâtre »¹¹⁷. Ces œuvres contemporaines, postdramatiques ou postmodernes, à caractères subversif et transgressif l'interpellent. Cette théâtralité « a-théâtrale » qui les singularise proviendrait-elle de leur côté *queer*, de leur capacité à troubler les spectateurs en mélangeant, voire en inversant les normes habituellement assignées à des catégories traditionnellement bien définies, telles que le genre, le sexe ou la race ?¹¹⁸

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ GARCIN-MARROU F., « le performatif de Butler à l'épreuve de la scène », *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.40-42.

¹¹⁷ BEAUCHAMP H., « Les visages *queer* de la théâtralité », dans PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, *op. cit.*, p.121.

¹¹⁸ *Id.*

Chapitre 3 : Dans le trouble de la théâtralité

Comme nous avons pu le constater précédemment, les études consacrées à la question du genre, comme à celle du *queer*, relèvent souvent d'une pluridisciplinarité associée à leur caractère transversal, qui exclut néanmoins ces questions de la possibilité d'être étudiées au sein d'un domaine propre qui leur soit destiné. Notre approche s'inscrivant dans le champ des études théâtrales, il s'agira également d'utiliser le *queer* comme un outil d'étude transversale, comme une grille de lecture, afin d'analyser et de lire *autrement* le théâtre et ainsi entreprendre une quête vers un théâtre *queer*, qui serait un espace d'émancipation des normes et d'expérimentation des possibles identitaires. Comme le dit si bien Muriel Plana :

Si nous pensons qu'aucune émancipation véritable, ainsi que le rappelle Judith Butler dans *Trouble dans le genre*, ne peut se faire en dehors de la loi et de la culture, en dehors de l'histoire, du langage, et donc de l'art, il apparaît que l'art *queer*, en inventant des formes et des points de vue alternatifs sur nos vies, sur nos corps et sur les possibilités de nos corps, peut nous aider à être plus libres¹¹⁹.

A travers la théorie de Judith Butler et la notion de « performativité », nous avons pu interroger la force théâtrale du *queer*, en considérant le genre comme relevant avant tout du jeu et de la représentation. Pourtant, le théâtre, en tant qu'art et pratique scénique, s'est vu exclu de cette théorisation. *A contrario* d'une « théâtralité du *queer* », nous souhaiterions analyser la puissance *queer* du théâtre, en interrogeant « le pouvoir et la promesse d'un théâtre qui se situerait au-delà des genres et des normes hétérocentrées »¹²⁰.

Dans un premier temps, nous étudierons le théâtre en tant qu'art du trouble qui, par essence, cherche à brouiller les frontières entre réalité et fiction et qui, grâce à ses outils, tels que le costume et le travestissement, vient perturber la perception des identités et des rôles qui nous sont donnés à voir sur scène. Nous envisagerons ensuite le théâtre comme un art politique qui, par la force du langage et la subversion des corps et des

¹¹⁹ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 20.

¹²⁰ *Id.*

images, transgresse, instrumentalise et remet en question les normes. Enfin, nous tenterons de faire émerger des caractéristiques « universelles » d'un théâtre considéré comme *queer*,

1. Le théâtre : Art *queer* par excellence ?

1.1. Art du trouble

Depuis ses origines, le théâtre a toujours cherché à ébranler la limite entre fiction et réalité. Doté d'une capacité structurelle de dire du vrai par du faux, le théâtre raconte des histoires, aussi fictives soient-elles, tout en les faisant résonner avec la réalité et la vie du spectateur. Selon Jean-Marie Piemme, « le *comme si* du théâtre, c'est la vérité qui doute, la vérité qui ne colle pas, qui ne veut pas vous étrangler pour vous convaincre, qui ne vous crève pas les tympanes pour avoir raison. Le théâtre, c'est le monde qui se sait ironique, c'est la vérité moins l'inquisition »¹²¹.

Le théâtre est un espace de vie, de jeu, d'artificialité, de métaphores trompeuses et de catharsis par excellence, dans lequel des acteurs reproduisent des sentiments humains qui activent, chez le spectateur, un effet de mimesis et d'identification. Selon J.C. Kaufmann, le mécanisme d'identification est ce qui « permet de concevoir l'individu comme processus, continu et mouvant, ouvert sur son environnement social »¹²². Le sujet humain se construit donc en s'identifiant à ce qui l'entoure. Ce concept d'identification, qualifié de « mal du siècle » par Claude Lévi-Strauss, qu'il soit ou non théâtral, relève de la psychologie sociale d'un individu, car celui-ci, à l'image de l'acteur, endosse un rôle et s'abandonne au regard et à l'opinion d'autrui¹²³. « La vie sociale est un théâtre auquel nul ne peut échapper. Nous jouons forcément des rôles.

¹²¹ PIEMME J.-M., *Le théâtre est un art du mensonge qui dit la vérité*, dans Théâtre de Namur, 23 novembre 2015, [<https://www.theatredenamur.be/le-theatre-est-un-art-du-mensonge-qui-dit-la-verite/>], (7/03/2017).

¹²² KAUFMANN J.C., *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, Armand Collin, 2004, p.25.

¹²³ MOSER G., « Psychologies sociales. Psychologie sociale, application de la psychologie sociale et psychologie sociale appliquée », dans *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, numéro 70, 2006, p. 89-95.

Nous sommes toujours dans le regard d'autrui un quelconque personnage de nous-mêmes »¹²⁴.

De même que la réalité de nos sociétés est marquée par une « crise de l'identité », le théâtre a également dû faire face à une « crise du personnage »¹²⁵ dans la dramaturgie moderne. Néanmoins, l'idée de personnage, si puissante au théâtre, résiste à sa dissolution grâce au jeu et au « personnage de l'acteur lui-même »¹²⁶. Le personnage, outil essentiel de la fiction au théâtre, est « une sorte de masque endossé par l'acteur et dont le spectateur (à moins de croire réellement à la vérité de ce qu'il voit au théâtre et de sortir du régime de la relation artistique) est toujours conscient »¹²⁷. Quant au jeu théâtral, il implique un acte *fictif* ainsi qu'une métaphore identitaire car il est associé à la notion de personnage qui évolue à l'intérieur de cet acte *fictif*¹²⁸. Le théâtre serait alors marqué par une frontière entre fiction et réalité¹²⁹ :

L'écart de l'être au *paraître* serait donc engendré par la situation théâtrale elle-même, qui implique que des individus conscients de regarder regardent des individus conscients d'être regardés, une situation toujours nécessairement fictive, y compris lorsqu'elle prétend ne pas l'être. En effet, on perçoit cet écart jusque dans le respect le plus stricte de la convention réaliste stanislavskienne, où l'on s'efforce de dissocier le moins possible l'être et le *paraître*, comme, du reste, la vie et le théâtre¹³⁰.

Le théâtre diffère de la réalité par divers moyens matériels tels que les masques, les accessoires et le maquillage qui permettent au comédien de définir son personnage et qui servent d'outils à la construction de son identité théâtrale fictive. Le travestissement, parmi les possibilités de costumes, est le moyen le plus radical pour marquer cette différence car, « distinct de la réalité et la nature, enracine la théâtralité non seulement dans la convention et dans l'artifice mais aussi dans l'opacité ».¹³¹

¹²⁴ SIMMEL G., *La Philosophie du comédien*, trad. de l'allemand par Sybille Muller, coll. « Penser le théâtre », Belval, Circé, 2001, p. 62-63.

¹²⁵ ABIRACHED R., *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, coll. « Tel », Gallimard, 1994.

¹²⁶ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique op. cit.*, p. 34.

¹²⁷ *Id.*

¹²⁸ *Id.*

¹²⁹ *Id.*

¹³⁰ *Id.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 35

« A certaines époques, dans le théâtre grec et latin, dans les traditions orientales du Nô ou de l'Opéra chinois, sur la scène médiévale et élisabéthaine », ¹³² les femmes se voyant refuser l'accès au métier de comédien ont été contraintes de laisser les hommes « construire la féminité », en vue de jouer les personnages féminins qu'ils incarneraient. Dans ces traditions, l'homme qui se travestit pose l'acte de se vêtir en jouant avec les normes sociales et cette déviation a pour effet d'ouvrir un nouvel espace. Le travestissement et l'identité de genre sont donc liés car l'homme a alors « délibérément l'intention de s'attribuer l'apparence vestimentaire de l'autre sexe (ou, par extension, d'une autre classe sociale). » ¹³³

Le théâtre est également un lieu de confusion des genres, des identités sexuelles et des corps. Le travestissement, comme outil, accentue la frontière poreuse entre féminin et masculin et en reproduit les archétypes. Véritable force fantasmatique, il jette le trouble dans l'ordre prétendument naturel de la différence des sexes et permet le déplacement des catégories et frontières entre identité, sexe et genre ¹³⁴. Quant au public, « il ajoute à son statut de spectateur celui de témoin ou de confident. Il est devenu acteur d'un théâtre-réalité » ¹³⁵.

A l'instar du travestissement, le masque intervient aussi comme élément *queer* au théâtre. D'une part, il déforme les visages et altère les émotions qui en découlent, en travaillant « à la dissolution des images et des visages » ¹³⁶. D'autre part, que le masque soit noir, blanc ou bariolé, le « travestissement carnavalesque » qui en résulte souligne « l'artificialité des identités assignées comme étant de simples images imposées par l'environnement social » ¹³⁷.

Par son essence et ses outils, la scène théâtrale peut enfin devenir ce que Judith Butler appelle, en évoquant la production du fantasme en général, un incomparable

¹³² *Ibid.*, p. 42.

¹³³ *Id.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 185.

¹³⁵ AUBRY C., *La femme et le travesti*, éd. du Rouergue, Paris, 2012, p. 192.

¹³⁶ BEAUCHAMP H., « Les visages *queer* de la théâtralité », dans PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p.125.

¹³⁷ *Id.*

« royaume de possibles »¹³⁸, un espace utopique, inspirateur d'une nouvelle réalité »¹³⁹. C'est l'idée-même de représentation qui se trouble, pour aller vers une dissolution des frontières entre l'art et la vie. La destruction de la représentation et des images avec les codes et les outils-mêmes du théâtre est bien ici un élément *queer*¹⁴⁰.

1.2. Art politique

Art de la parole ou du verbal, appelé à être représenté dans la sphère publique, le théâtre est un art politique : « Destiné à être donné en public, il serait, par là même, plus politique que le reste de la littérature. La politique étant une affaire d'hommes, le théâtre comme art à la fois littéraire et spectaculaire, serait alors fondamentalement un art masculin »¹⁴¹.

Dans *Théâtre et Féminin*, Muriel Plana tente de comprendre et d'expliquer la place du féminin au théâtre. Elle développe, dans cet ouvrage, l'hypothèse que ses difficultés, ses ambiguïtés et ses richesses seraient liées à ce rapport ancien entre théâtre et masculinité :

Le théâtre, art public et collectif, qui prend ses racines mythiques ou historiques dans le rituel religieux ou dans l'assemblée citoyenne, affaires des hommes, est un art dont la politisation des fonctions (metteur en scène, acteur, auteur, technicien) est au plus haut degré perceptible. Une troupe de théâtre c'est comme une famille, une « petite république » ou un petit État, une entreprise ou encore une utopie collectiviste. Elle est un groupe dont l'activité et l'existence reposent sur un contrat social (implicite ou explicite) qui établit des lois de fonctionnement dans un temps et dans un espace donnés et qui implique des hiérarchies¹⁴².

Le champ théâtral, qu'il soit issu de la recherche universitaire ou de la pratique artistique, demeure encore aujourd'hui majoritairement masculin. Bien que les femmes y aient accès et puissent y travailler, elles conservent une place en deçà des pôles

¹³⁸ BUTLER J., *Défaire le genre*, trad. de l'américain par Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, 2006, p.43.

¹³⁹ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 38.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁴¹ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique* op. cit., p. 18.

¹⁴² *Ibid.*, p.21-22.

créatifs, ceux-ci étant associés à l'idée de pouvoir¹⁴³. Par conséquent, cette réalité vient nuancer celle que Pierre Bourdieu avait auparavant énoncée, en pensant : « la figure de l'artiste du côté du féminin et la figure du scientifique ou de l'entrepreneur du côté du masculin, considérant les activités de représentation et de contemplation opposées au travail productif, sous-estimant l'art comme espace politique »¹⁴⁴.

Notons qu'en traversant de nombreux textes de théorie théâtrale du XX^e siècle, notamment à l'avènement de la figure du metteur en scène, la métaphore politique semble être un questionnement interne à l'art du théâtre :

Dans *L'Art du théâtre*, Craig en appelle à la tyrannie unificatrice du metteur en scène sur l'entreprise théâtrale. Stanislavski et Meyerhold s'interrogent, tout au long de leur carrière, sur les équilibres politiques possibles ou souhaitables entre acteurs, auteur et metteur en scène dans le travail théâtral [...] Les liens entre le théâtre et la politique sont si puissants, à la fois si évidents et si problématiques, que nombre de philosophes travaillent à penser le politique à travers l'esthétique théâtrale, tirant de l'analyse des rapports scène/salle, acteur/personnage, texte/image, performance/spectacle, des concepts neufs et passionnants, de Guénoun à Stiegler, de Badiou à Rancière¹⁴⁵.

Dans cette analyse de la force politique du théâtre, il est également intéressant d'aborder le travestissement en tant que « mode de théâtralisation de l'identité sexuelle, comme transgression, spécificité érotique et politique, comme outil de connaissance du masculin et du féminin, comme lieu d'émancipation, comme subversion dans la norme et révolution dans les regards »¹⁴⁶. Le travestissement, telle une nécessité scénique, constitue l'un des outils essentiels du théâtre. Cette apparente convention théâtrale n'en demeure pas moins « art jubilatoire de la transgression qui sous-entend de manière paradoxale la mise à nu de l'artiste car sous le fard, il donne à voir une profonde vérité de l'être »¹⁴⁷. A la différence du déguisement qui ne fait qu'évoquer un mensonge identitaire, le travestissement relève plutôt de l'usurpation : « à travers les qualités

¹⁴³ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁴ *Id.*

¹⁴⁵ *Id.*

¹⁴⁶ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique op. cit.*, p. 41

¹⁴⁷ *Id.*

apparentes de l'autre sexe, ce sont ses attributs, ses pouvoirs, ses privilèges, dont on cherche à s'emparer »¹⁴⁸.

Le travestissement, en exhibant l'inhabituel, la différence et une « inquiétante étrangeté », opère un questionnement critique des normes identitaires, genrées et sexuelles. Cette subversion et transgression de la norme est illustrée par Muriel Plana dans l'analyse du travestissement qu'elle réalise à propos de « La fausse suivante » de Marivaux :

Le mensonge sur l'identité sexuelle et la mise en scène, par la pièce et le personnage travesti, d'un désir sexuel équivoque, sont étroitement intriqués. Ce qui est érotique et par conséquent politique dans ces scènes, ce n'est donc pas l'anormalité en elle-même, [...] mais ce qui trouble, ce qui perturbe, c'est de voir un désir homosexuel se revêtir des habits du désir hétérosexuel, c'est de voir un désir considéré comme inacceptable se moquer, en l'utilisant et, du coup, en le relativisant, d'un désir accepté. C'est de voir, enfin, à longueur de scène, l'anormalité se prévaloir de la norme et achever de la subvertir, en se confondant avec elle¹⁴⁹.

Plus qu'une convention théâtrale, le travestissement reflète et dénonce l'aveuglement de la vie quotidienne, en remettant en question les normes, en cassant les codes, en faisant basculer les acquis et en créant le désordre et la confusion.

Pour conclure, nous pourrions simplement être tentée de penser le théâtre comme un art un *queer* par excellence. En effet, c'est à lui que Judith Butler, comme d'autres théoriciens *queer*, emprunte son vocabulaire. De plus, par ses outils tels que le jeu et le travestissement, il s'avère par essence emplier des notions de performativité des discours et de performance des identités¹⁵⁰. Par conséquent, le théâtre, « parce qu'il est l'espace coutumier des problématiques qui confrontent les corps au langage et au pouvoir ; parce que son essence, au moins du point de vue des philosophes progressistes contemporains tels qu'Alain Badiou, Jacques Rancière, Bernard Stiegler ou Denis Guénoun, est politique, voire démocratique »¹⁵¹.

¹⁴⁸ *Id.*

¹⁴⁹ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p.39.

¹⁵⁰ *Id.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 40.

Néanmoins, Muriel Plana nous rappelle, à juste titre, que le *queer* s'oppose à toute forme d'essentialisation, y compris la tradition théâtrale. « Historiciste et en lutte contre toute essentialisation, en cela finalement beaucoup plus proche de l'art que de la philosophie, il les relativise, les soupçonne, les affaiblit »¹⁵².

C'est donc moins le théâtre lui-même, comme espace particulier de productions artistiques dites théâtrales – car tous les « jeux » ne sont pas *queer* et tous les théâtres ne sont pas politiques – que la théâtralité comme représentation ou fantasme d'un théâtre du monde et du moi, comme modèle et principe d'existence où les fictions ont le pouvoir de transformer la réalité et d'émanciper le sujet, qui est fondamentalement *queer*¹⁵³.

2. Caractéristiques d'un théâtre *queer* ?

2.1. Pour un théâtre *queer*

Affirmer l'existence d'une esthétique *queer*, en tentant d'établir les caractéristiques d'une théâtralité *queer*, est problématique dans le sens où il s'agit déjà d'une fixation de l'identité *queer*. Or, c'est exactement ce que refuse ce concept en se revendiquant comme un trouble, fluide et liminal. Cependant, dans la conclusion de son ouvrage *Théâtre et féminin*, Muriel Plana propose une « définition » intéressante de ce que pourrait être un théâtre *queer* :

Un théâtre *queer* (s'il faut nommer ce qui ne serait alors ni un genre théâtral, ni un courant, ni une forme, ni le titre d'un manifeste mais une simple tendance, à la fois très ancienne et très contemporaine, du théâtre) serait donc simplement un théâtre qui, à l'image de la théorie de Judith Butler, ne se contenterait pas seulement de faire place « à des corps qu'on a jusque-là considérés comme faux, irréels et inintelligibles »¹⁵⁴ [...] mais qui s'efforcerait, de surcroît, de penser la norme du genre (le mécanisme de sa production, de son imposition et de sa pérennisation) pour mieux la défaire. Un théâtre *queer* serait, par conséquent, un théâtre véritablement politique, où il s'agirait, avant tout, de changer radicalement « l'idée que l'on se fait du possible et du réel »¹⁵⁵

¹⁵² *Ibid.*, p. 41.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 42.

¹⁵⁴ Butler J., *Trouble dans le genre. op. cit.*, p. 47.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.46.

en problématisant, sur un mode expérimental, critique, fantasmatique et philosophique, l'identité sexuelle et la sexualité¹⁵⁶.

Anti-normatif et anti-hégémonique, le *queer* remet en question les dualismes et la binarité des normes identitaires. Il travaille à repenser les identités, le genre, le sexe, la sexualité et les corps, à partir des marges, dans une optique anti-essentialiste et anti-historiciste. Par conséquent, il révolutionne, politise, déstabilise et remet en question aussi bien les normes identitaires que les formes artistiques.

Muriel Plana avance que le théâtre *queer* serait cet espace expérimental des caractéristiques-mêmes du théâtre, où le texte, le corps et la voix des acteurs chercheraient à redonner une place aux tabous, aux phénomènes exclus de la société sur scène. Théâtre inclusif, le théâtre *queer* est à la fois le théâtre de l'acteur (le regardé), et le théâtre du spectateur (le regardant). En effet, ce dernier est lui-même amené à performer mentalement les images transgressives qui défilent sous ses yeux. Contrairement au théâtre postdramatique dont la fâcheuse tendance le pousse à considérer le corps comme un objet subissant la consommation, le théâtre *queer* envisage le corps féminin comme un sujet à part entière. Constamment à la recherche d'un sens à reconstruire, le théâtre *queer* rend compte de notre réalité de manière autre¹⁵⁷.

2.2. Œuvres politiques

La notion de théâtre *queer* peut avoir une double acception: il peut vouloir signifier un théâtre lié à la communauté *queer* ou LGBTQ+, mais également exprimer un théâtre « traversé » par la "force de subversion" du *queer*. Par cette force de subversion, le théâtre *queer* acquiert une puissance politique, il devient l'acteur d'un possible changement du réel. Il est en substance une véritable « fonction expérimentale et critiques des rapports au monde, à soi, à l'Autre »¹⁵⁸. De ce fait, il parvient à générer un « trouble », dans le genre-même mais également dans tout élément constituant un

¹⁵⁶ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique op. cit.*, p. 339.

¹⁵⁷ *Id.*

¹⁵⁸ *Id.*

discours normatif. « Le *queer* n'a donc rien d'un concept miracle dans les « études théâtrales, il doit rester insaisissable et critique »¹⁵⁹.

Par conséquent, une première caractéristique d'une théâtralité *queer* serait « le travail conscient et politiquement orienté de la réception de l'œuvre par ce qu'il faut appeler ici un "spectateur" »¹⁶⁰ :

Associé à des jeux complexes de travestissement, ce brouillage des repères culturels sciemment orchestré à destination du spectateur ouvre le pouvoir critique du *queer* à une dimension historique et à une extension du concept aux questions raciales, tout en restant associé à la critique du genre, les deux aspects étant ici indissociables. Si c'est bien le spectateur-récepteur qui ressent l'indétermination des genres et des normes que fabrique le *queer*, cette indétermination est le fruit du travail de l'artiste, qui lui adresse des signes de reconnaissance tout en les détournant¹⁶¹.

Il semblerait que des œuvres, que nous pourrions considérer comme *queer*, peuvent être à la fois transgressives et subversives. Par « transgressives », comprenons le fait qu'elles se présentent comme des brèches dans la morale commune, majoritaire ou dominante. En représentant « du « non-encore » ou « du-plus-jamais-représenté », autrement dit de « l'irreprésenté », dans tel contexte psychologique, social, culturel »¹⁶², elles franchissant les limites de la norme et du politiquement correcte en opérant à ce que Hans-Thies Lehmann nomment la « rupture blessante du tabou »¹⁶³.

2.3. Travestissement critique

Une seconde caractéristique d'un possible théâtre *queer* pourrait être l'usage critique du travestissement, « un travestissement complexifié qui se veut toujours au-

¹⁵⁹ *Id.*

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 123.

¹⁶¹ *Id.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 28.

¹⁶³ LEHMANN H.-T., *Le théâtre postdramatique*, op. cit., p.24

delà ou en deçà, en tout cas autre que la simple inversion des masculin-féminin qui ne ferait que reproduire les catégories normées »¹⁶⁴. D'après Muriel Plana :

Ce qui est recherché, ce sont des « états dissonants » du corps et du visage, qui aboutissent à une indétermination de l'être et surtout à quelque chose de dynamique, toujours en transformation. C'est pourquoi, plus que de travestissement à proprement parler, la théâtralité du *queer* réside dans le *spectacle de la métamorphose de l'être*. A l'image de la plasticité de la marionnette qui propose, par sa nature-même, une « métamorphose sans travestissement », l'ensemble des « personnages » présentés au regard du spectateur sont des créatures mouvantes, soit « traversés » par l'altérité – [...] soit vivant dans un entre-deux métamorphique, à l'image de l'emblématique « zombie ». Le *queer* fleurit sur le terreau de la théâtralité, dans la mesure où celle-ci propose comme « spectacle » le mouvement de l'être, sa traversée par l'altérité et le mystère¹⁶⁵.

2.4. Au-delà de l'hybridité : De la transversalité à l'indétermination des formes artistiques

La dernière caractéristique que nous pourrions supposer d'une théâtralité *queer* est « la plasticité des formes scéniques et spectaculaires employée ainsi que la transversalité artistique, ce qui est aussi le fruit de la « contemporanéité » des œuvres »¹⁶⁶. Quelles différences peut-il y avoir entre hybridité et transversalité, voire indétermination des formes? Certaines performances se contentent de travailler sur une hybridité: il s'agit ici de juxtaposer de manière subversive des genres et des arts. Ces juxtapositions ne feraient somme toute que conforter les normes. Le véritable travail *queer* sur les agrès et rôles stéréotypés, lui, au contraire, s'attache à rendre les rôles aussi indéterminés que possible: faire d'une rencontre une relation "trans", allant au-delà de l'hybridation, provoquant une impossible distinction des genres¹⁶⁷.

¹⁶⁴ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble, op. cit.*, p. 122.

¹⁶⁵ *Id.*

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 124.

¹⁶⁷ *Id.*

En effet, les œuvres mettant en scène le *queer* apparaissent assez souvent comme des œuvres troublées, tant en termes de contenu que de forme. Échappant aux classements traditionnels en genres (masculin et féminin) ou en arts reconnaissables et institutionnalisés, ces œuvres font l'objet ou d'une hybridation évidente, en devenant « hétérogène, pluri- ou inter-artistiques »¹⁶⁸ ou d'une indétermination générique et artistique lorsque ces genres se trouvent finalement « fusionnés, transcendés ou effacés "en tant que tels" »¹⁶⁹.

De manière consciente ou inconsciente, les artistes *queer* contemporains témoignent d'une politique de « remise en question des identités (sexuelles, sociales, etc), des dualismes et des binarités »¹⁷⁰ qui abouti à des esthétiques de la relation et de la crise de la relation. Les unes aspirent à une homogénéisation fusionnelle et cela, dans le but de détruire toute identité et toute identification: ces esthétiques tendent à se situer du côté de l'Informe, « qu'on pourrait dire dans la lignée d'Artaud et du symbolisme »¹⁷¹. Les autres revendiquent au contraire une hétérogénéité parodique et jouent avec les traits de définition en les exacerbant et/ou en les relativisant à travers leur confrontation: sans doute ces esthétiques se rangeraient-elles du côté du Difforme, davantage « dans la lignée de Brecht et du théâtre populaire carnavalesque et politique »¹⁷².

Les créations *queer* sont à l'image de ce que « l'être *queer* » peut nous évoquer: un refus de catégorisation. Ces spectacles apparaissent donc comme un va-et-vient perpétuel entre « roman et théâtre, entre théâtre et cinéma, entre musique et théâtre, entre théâtre, art plastiques et performances, mais aussi entre réalisme et symbolisme, réalité et fantasme, art critique et esthétisme, art populaire et art savant, autobiographie et fiction, art et média, art et vie, production artistique et production militante, etc. »¹⁷³.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁶⁹ *Id.*

¹⁷⁰ *Id.*

¹⁷¹ *Id.*

¹⁷² *Id.*

¹⁷³ *Ibid.*, p. 16.

2.5. Conclusion

Pour l'artiste comme pour le chercheur, le *queer* apparaît donc comme un ensemble de présupposés épistémologiques ancrés dans un positionnement idéologique plus ou moins conscient. Se présentant à la fois comme une posture intellectuelle et une attitude morale, le *queer* nous offre une méthode cohérente et productive, anti-essentialiste et historiciste pour investir ou comprendre la création artistique. Allant au-delà d'une simple théorie désincarnée, le *queer* remet en question toute une série d'oppositions: celles entre la pratique et la théorie, entre la pensée et l'action, ou encore, entre l'art et la vie¹⁷⁴.

Ainsi, le *queer* est devenu non pas l'objectif même de nos recherches sinon son présupposé politique: il s'agit donc bien de comprendre et de travailler les œuvres à partir de lui, à travers lui, grâce à lui. Une chose est sûre: le *queer* crée le trouble à tous les niveaux: dans les idées, dans les formes, dans sa manière de (re)questionner le monde et dans son opposition aux normes et aux définitions réductrices qu'il tend à déconstruire. Dans le champ artistique actuel, nous rencontrons des œuvres « dissensuelles » dont la source semble venir tout droit de la mouvance *queer*. En effet, ces œuvres en question nous proposent, par exemple, une vision du corps et du sexe allant à l'encontre de la norme, mettant en évidence leurs interactions avec le pouvoir et avec le langage¹⁷⁵.

Grâce à sa présence sur scène, dans l'œuvre ou dans le regard que l'on porte sur la scène et sur l'œuvre, le *queer* réinterroge l'art et invite l'artiste à créer de nouveaux discours et de nouvelles formes. Ces discours peuvent aussi bien porter sur le hors-norme que sur la norme. Quant aux nouvelles formes, il s'agit là de formes alternatives s'assumant davantage dans leur plasticité et théâtralité. Ces formes nouvelles revendiquent l'informe, le difforme, la transformation perpétuelle, l'indéfinition. N'oublions pas de toujours nous interroger sur leur qualité et leur degré de transgression et de policité¹⁷⁶.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.13.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.14.

Nous clôturerons cette première partie de notre mémoire avec cette citation très inspirante de Muriel Plana, nous permettant d'ors et déjà d'ouvrir cette perspective *queer* à l'analyse des œuvres théâtrales contemporaines qui vont suivre :

Le *queer* n'est donc pas nouveau. Il n'est pas spécialement contemporain. Il est encore moins postmoderne. Il n'est même pas *à la mode*. C'est sa seule théorisation qui l'est. Et elle n'a rien, comme Brecht le disait de la théorie du théâtre épique, de *définitif*. Chaque analyse d'œuvre où nous sommes tentées d'en faire usage suppose, en réalité, de la tester, de l'éprouver, de la remettre en question. Au lecteur ensuite de juger si la théorie sort affaiblie ou renforcée de l'expérience artistique ou de l'expérience critique développée¹⁷⁷.

¹⁷⁷ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique op. cit.*, p. 340.

DEUXIEME PARTIE : « ORLANDO » : UNE ETUDE DE CAS, DE LA LITTERATURE DE VIRGINIA WOOLF AU THEATRE DE GUY CASSIERS

Par ce mémoire, nous cherchons à questionner le théâtre dit « contemporain » ou plutôt « actuel »¹⁷⁸ en l'envisageant comme lieu d'émancipation et d'expérimentation des possibles identitaires. Cette émancipation, nous l'entrevoions à travers la remise en question de la pensée hétéronormative, contre laquelle s'oppose la *Queer Theory*. En analysant le théâtre, espace de représentation de la vie et miroir de notre société, par le prisme de cette théorie, nous essayerons, autant que faire se peut, de brouiller, déconstruire et dénoncer les normes et les catégorisations identitaires qui enferment l'individu dans des « rôles » sociaux astreignants.

Dans la seconde partie de ce mémoire, nous réaliserons une première étude de cas en nous intéressant à une auteure qui, à son époque, a interrogé, bouleversé et remis en question aussi bien les normes de la littérature que de la société. Cette figure littéraire, que nous considérons également comme une précurseuse du *queer* et du *gender*, est Virginia Woolf. En ayant vécu comme une femme libre à son époque, ses écrits comme sa propre vie tendent vers une volonté d'émancipation.

Dans un premier temps, nous étudierons donc la quête de liberté, à la fois sociale et littéraire, qui a marqué la vie de Virginia Woolf. Ensuite, nous analyserons « Orlando », l'une de ses œuvres que nous mettrons en regard avec la *Queer Theory*. Avec le personnage d'*Orlando*, un être androgyne à l'identité variable qui un jour est homme, l'autre femme, Virginia Woolf traite de manière précurseuse et frontale le thème de l'identité sexuelle et genrée que le *queer* comme le théâtre se plaît à troubler. Enfin, à travers la mise en scène de Guy Cassiers, nous observerons comment cette œuvre littéraire résonne aujourd'hui sur la scène théâtrale et permet de faire le lien entre le passé et le présent en matière de questionnements identitaires

¹⁷⁸ AGAMBEN G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de l'italien par Maxime Rovere, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », Éd. Rivage, Paris, 2008.

Chapitre 1 : Du point de vue littéraire

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le théâtre a été et se trouve encore être un art majoritairement masculin, dans lequel davantage d'hommes que de femmes évoluent et ont l'opportunité d'y accéder. Il n'est bien évidemment pas le seul dans ce cas. La littérature a également longtemps été le domaine privilégié des hommes. L'un des exemples les plus marquants, du moins le plus rependu, est peut-être Georges Sand, forcée de se construire une identité masculine en se travestissant afin de pouvoir exister dans le domaine littéraire. Il n'est donc pas étonnant de constater aujourd'hui l'absence ou le peu d'auteurs dans les anthologies et dans les programmes de lectures de l'enseignement secondaire.

Nous l'avons déjà évoqué lorsque nous tentions de comprendre la force politique du théâtre : en tant qu'instrument de communication et en agissant dans le domaine public, la langue est investie d'un certain pouvoir, à la fois social et politique, qui en fait la propriété des hommes. Les femmes avaient donc tout intérêt à s'en emparer. Durant le XX^e siècle, de nombreuses femmes, féministes ou non, se sont intéressées au langage et l'ont subverti grâce aux arts du verbal, dont font partie le théâtre et la littérature. Certaines d'entre elles, en bouleversant la langue et en la sortant de la sphère strictement masculine, ont eu un réel impact.

A l'image de Simone de Beauvoir et Marguerite Duras, chacune dans leur domaine respectif, Virginia Woolf a fortement influencé la littérature anglaise, jusqu'à en devenir l'une des figures majeures ainsi qu'une pionnière du modernisme. De *Une chambre à soi* à *Orlando*, nous étudierons la vision politique et sociale qui anime les œuvres de Virginia Woolf, ainsi que la quête d'émancipation, de liberté et d'égalité à laquelle elle aspire, en tentant de se libérer des contraintes des conventions de l'art romanesques tout comme de celles liées au genre social.

1. Virginia Woolf : Une quête de liberté

1.1. Une figure littéraire novatrice

Virginia Woolf, écrivaine britannique à cheval entre les XIX^e et XX^e siècles, est aujourd'hui considérée comme une figure majeure du paysage littéraire. Issue d'une famille aisée et intellectuelle de Londres, elle fut éduquée selon les codes de la tradition victorienne, dont elle cherchera par la suite à s'émanciper. Son écriture fut influencée et cristallisée par le groupe de Bloomsbury, un cercle d'artistes et d'intellectuels auquel elle appartient, qui bouleversa les normes de la société bien-pensante de son temps¹⁷⁹.

Avant-gardiste et indépendante, tant dans sa vie que dans son art, elle cherchera à s'émanciper des contraintes formelles et narratives du roman. « Ce que les plasticiens font en peinture [...] elle compte l'expérimenter en écriture, mettre à nu l'essence même d'une personne ou d'un lieu sans en faire la description précise »¹⁸⁰. Selon elle, l'écriture romanesque ne respecte pas les sensations de la vie réelle. Elle préférera donc, à l'intrigue et la progression dramatique, un récit lisse permettant d'expérimenter davantage les motifs sous-jacents d'un personnage. « Le romancier moderne ne se contente plus de décrire les événements de l'histoire comme s'il s'agissait d'un témoignage historique, il entre intimement dans la conscience de ses personnages et s'en fait l'interprète discret »¹⁸¹. En effet, Virginia Woolf s'inscrit dans le courant artistique du « *Stream of Consciousness* » (littéralement, « le flux de la conscience »). Cette technique littéraire permet de laisser libre cours à sa pensée, en livrant celle-ci sans ponctuation, de façon à représenter au mieux la texture réelle de la conscience¹⁸².

Influencée par le développement de la psychologie et de la psychanalyse du XX^e siècle, Virginia Woolf explore le monologue intérieur en plaçant au centre de ses questionnements les émotions, les pensées, les perceptions et les détresses de ses

¹⁷⁹ MERCIER C., « Virginia Woolf romancière », dans *Commentaire*, 2012/2 (Numéro 138), [<http://www.cairn.info/revue-commentaire-2012-2-page-590.htm>], p. 590-592.

¹⁸⁰ NICHOLSON N., *Virginia Woolf*, trad. de l'anglais par Geneviève Bigant-Boddaert, Québec, Editions Fides, 2002, p. 56.

¹⁸¹ LAURENT J., « Méthodes et problèmes. Dialogisme et polyphonie », cité dans *La vie intérieure dans les œuvres de Nathalie Sarraute et Virginia Woolf*, Helena Kalábová, 2009, p. 7.

¹⁸² *Id.*

personnages. Elle-même en proie à ses propres pensées et troubles psychologiques, qui la mèneront jusqu'au suicide, l'écriture fut pour Virginia Woolf aussi bien un exutoire qu'un moyen de revendiquer ses convictions de liberté et d'égalité. Empruntent d'un certain lyrisme et d'une fluidité caractéristique de ce flux de pensée, les œuvres de Virginia Woolf abordent de manière récurrente les thèmes du temps qui passe, de la mort ainsi que les différentes classes sociales et les rapports entre les sexes qu'elle dénonce et critique¹⁸³.

En décrivant ses personnages d'un point de vue cognitif et en créant des images qui se chevauchent grâce à une forme de chronologie diffractée, Virginia Woolf cherche donc à transmettre les impressions de la confusion mentale de ses personnages au lecteur qui devra ensuite les réassembler afin d'en saisir le sens. C'est ainsi que *Mrs Dalloway*¹⁸⁴, l'une de ses œuvres les plus connues, publiée en 1925, ne présente aucun héros romanesque ou narrateur extérieur « objectif », mais plutôt des personnages comparables à des « porteurs d'état de conscience »¹⁸⁵.

1.2. Une volonté d'émancipation et d'égalité

Qui a peur de Virginia Woolf? C'est le nom d'une pièce de théâtre de 1962 d'Edward Albee et qui fut adaptée à l'écran par Mike Nichols en 1966. Cette « peur » est plutôt une vérité qui dérange car les écrits de Virginia Woolf insufflent une forme de trouble dans le fonctionnement de la société patriarcale de l'époque et d'aujourd'hui. Virginia Woolf dénonce les dissymétries sociales entre homme et femme et s'oppose à la domination masculine pour prôner l'égalité entre les sexes dans la société.

Reconnue comme une fervente militante pour le droit des femmes, elle participe, à travers ses œuvres, à la cause féministe. *Une chambre à soi* a d'ailleurs été considérée comme une œuvre fondatrice des *Women Studies*. Il s'agit d'un essai, publié en 1929, qui rassemble les propos tenus par l'auteur dans le cadre d'une conférence au sujet des

¹⁸³ NICHOLSON N., *Virginia Woolf*, op. cit., p. 56.

¹⁸⁴ WOOLF V., *Mrs Dalloway : roman*, trad. de l'anglais par S. David, coll. « Le livre de poche », Stock, Paris, 1968.

¹⁸⁵ MERCIER C., « Virginia Woolf romancière », op. cit., [<http://www.cairn.info/revue-commentaire-2012-2-page-590.htm>], p. 591.

femmes et du roman. Dans cette œuvre, elle réalise une généalogie des conditions matérielles d'écriture pour les femmes, tout en s'interrogeant d'un point de vue historique et philosophique sur les liens entre la femme et la fiction, ainsi que sur la différence entre les sexes. Constituée de six chapitres, *Une chambre à soi* est un hommage aux femmes de lettres qui met en scène, de manière littéraire, le voyage de Mary sur les traces des femmes écrivains à travers les siècles, depuis l'époque élisabéthaine jusqu'à l'époque contemporaine à Virginia Woolf.

Dans cet essai, l'idée principale est de dire que les femmes constituent un miroir grossissant des hommes, ceux-ci ayant besoin de l'infériorité des femmes pour se sentir supérieurs et virils. L'auteur souligne aussi l'écart rencontré entre, d'une part, les femmes représentées dans la fiction et, d'autre part, les femmes telles qu'on les rencontre dans la société. Si les premières font l'objet d'une adoration sans borne, les dernières sont souvent mariées de force, violées et battues¹⁸⁶.

A contrario, des siècles durant, les femmes n'écrivaient pas ou très peu. Virginia Woolf, dans une de ses œuvres, nous montre qu'au XVII^e siècle, il aurait été impossible pour une femme – aussi talentueuse soit-elle - d'écrire des pièces de théâtre. En effet, là où la création était en soi déjà difficile pour les hommes, elle l'était d'autant plus pour les femmes :

Je vous ai dit au cours de cette conférence que Shakespeare avait une sœur ; mais n'allez pas à sa recherche dans la vie du poète écrite par sir Sidney Lee. Cette sœur de Shakespeare mourut jeune... hélas, elle n'écrivit jamais le moindre mot. Elle est enterrée là où les omnibus s'arrêtent aujourd'hui, en face de l'Elephant and Castle. Or, j'ai la conviction que cette poétesse, qui n'a jamais écrit un mot et qui fut enterrée à ce carrefour, vit encore. Elle vit en vous et en moi, et en nombre d'autres femmes qui ne sont pas présentes ici ce soir, car elles sont en train de laver la vaisselle et de coucher leurs enfants¹⁸⁷.

¹⁸⁶ WOOLF V., *Une chambre à soi*, trad. de l'anglais par Clara Malraux, coll. « bibliothèques 10/18 », Éd. Denöel Paris, 2008.

¹⁸⁷ WOOLF V., *Une chambre à soi*, trad. de l'anglais par Clara Malraux, coll. « bibliothèques 10/18 », Éd. Denöel Paris, 2008, p. 170.

En inventant une sœur imaginaire à Shakespeare, Virginia Woolf symbolise en quelque sorte l'âme de la femme écrivain en puissance.

Lorsqu'enfin, les femmes furent à même d'user de leur plume, elles privilégièrent la forme romanesque car celle-ci leur paraissait plus propice à dépeindre leur réalité. Selon Virginia Woolf, lorsqu'une femme écrit, il s'agit principalement de romans car, n'ayant pas de chambre ou de pièce qui lui soit propre, elle est forcée d'écrire dans une pièce commune. A cause de ces conditions qui posent des limites à la création par le biais des fréquentes interruptions, les femmes rédigent essentiellement des romans, considérés plus faciles que la poésie qui nécessite quant à elle une plus grande intimité : « Il est nécessaire d'avoir cinq cents livres de rente et une chambre dont la porte est pourvue d'une serrure, si l'on veut écrire un œuvre de fiction ou une œuvre poétique »¹⁸⁸. *Une Chambre à soi* fait donc référence aux conditions matérielles d'écriture ainsi qu'aux questions du temps de création, de l'indépendance et de l'intimité.

Enfin, à travers son œuvre, c'est toute la problématique de l'écriture féminine et du sexe de l'esprit qui est énoncée. Selon Woolf, il demeure en chacun deux facettes car l'esprit humain serait constitué d'un part masculine et d'une autre féminine. Pour pouvoir se faire auteure, il convient de faire fi de son sexe : le vrai génie serait androgyne¹⁸⁹.

Il est néfaste pour celui qui veut écrire de penser à son sexe [...] Il est néfaste d'être purement un homme ou une femme ; il faut être femme-masculin ou homme-féminin. Il est néfaste pour une femme de mettre fût-ce le plus petit accent sur une injustice ; de plaider même avec raison une cause ; d'une manière ou d'une autre, de parler sciemment comme une femme. Et « néfaste » n'est pas une figure de rhétorique ; car tout écrit volontairement tendancieux est voué à la mort, cesse d'être fécond, dort. Même si cet écrit semble un jour durant plein de force et fait de main de maître, il doit se faner à la tombée de la nuit et ne pourra croître dans l'esprit d'autrui. L'art de création demande pour s'accomplir qu'ait lieu dans l'esprit une certaine collaboration entre la femme et l'homme. Un certain mariage des contraires doit être consommé.

¹⁸⁸ WOOLF V., *Une chambre à soi*, op. cit., p. 170.

¹⁸⁹ STISTRUP JENSEN M., « Au-delà de la différence sexuelle : Orlando de Virginia Woolf et Seven Gothic Tales de Karen Blixen », *Études anglaises* 2008/3 (Vol. 61), [<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-3-page-311.htm>], p. 311-319.

L'esprit tout entier doit s'ouvrir largement et nous devons avoir l'impression qu'un écrivain communique son expérience avec une plénitude totale. L'art de création exige la liberté et la paix. Aucune roue ne doit grincer, aucune lumière vaciller. Les rideaux doivent être bien tirés¹⁹⁰.

L'invention de la sœur de Shakespeare se trouve également renforcée au vu des spéculations concernant l'identité unique ou non du dramaturge. Il est également intéressant de mentionner que Virginia Woolf aborde dans cet essai l'homosexualité féminine. Il s'agit à nouveau d'un acte novateur car la femme, généralement envisagée en fonction de son rapport avec les hommes, est ici présentée uniquement dans ses rapports avec une autre femme.

Pour conclure, nous constatons que l'influence de Virginia Woolf se ressent encore aujourd'hui car elle est également à l'origine du concept du « Test de Bechdel » dont elle ébauche la réflexion dans son essai pamphlétaire et féministe *Une chambre à soi*. Ce test, popularisé par Alison Bechdel, est un outil qui permet d'évaluer des œuvres de fiction afin de savoir si celles-ci peuvent être considérées comme féministes « *Women friendly* ». Il s'agit d'un test simple, fondé sur trois critères principaux : l'œuvre doit présenter au moins deux personnages féminins, ces femmes doivent être nommées et elles doivent se parler sans que cette conversation ne tourne autour d'un homme. Il est étonnant de constater que peu d'œuvres de fiction, encore aujourd'hui, ne réussissent ce test¹⁹¹.

2. Orlando : Une quête identitaire

2.1. Une biographie « fantastique »

Orlando, ce sont les mille et une vies dont nous disposons, que nous étouffons et qu'Orlando seul libère, car il lui est donné de vivre trois siècles en ayant toujours trente ans.

Jeune lord comblé d'honneurs, il est nommé ambassadeur en Turquie, devient femme et rejoint une tribu de bohémiens puis retourne vivre sous les traits d'une femme de

¹⁹⁰ WOOLF V., *Une chambre à soi*, op. cit., p. 156-157.

¹⁹¹ SEGURET O., « Le test de Bechdel, un label féministe », dans *Libération*, 28 janvier 2014, [http://next.liberation.fr/cinema/2014/01/28/le-test-de-bechdel-un-label-feministe_976114], (4/11/2017).

lettres dans l'Angleterre victorienne. Assoiffé de vie et de poésie, à l'image de Virginia Woolf, Orlando traverse les siècles, accumule les sensations, déploie les multiples facettes qui composent notre être. La nature de l'homme et de la femme, l'amour, la vie en société, la littérature, tout est dénudé avec un prodigieux humour. Hymne à la joie, au plaisir, ce conte fantastique révèle que la pensée créatrice est bien de tous les moyens de transport le plus divagant et le plus fou¹⁹².

Par le sujet, le ton et le style inhabituel dont elle fait preuve, *Orlando* est une œuvre qui se place, d'une certaine manière, en marge des créations précédentes de Virginia Woolf. Paradoxalement à sa volonté de remettre en questions les conventions romanesques et de dépeindre les pensées de ses protagonistes de façon réaliste, cette œuvre semble se réconcilier avec la forme biographique de certains romans, en empruntant plutôt la voie de la fiction et du fantastique.

En réalité, Virginia Woolf déjoue rapidement les codes de ce genre littéraire. De par l'introduction de nouveaux codes et en s'éloignant des règles usuelles liées à la structure romanesque, *Orlando* s'apparente plutôt à un postiche et à un commentaire critique de la biographie. En effet, bien que le roman conserve un séquençage en chapitres, la structure fragmentaire de cette œuvre ainsi que les variations temporelles offrent davantage un sentiment de narration continue. Il s'agit à nouveau d'une « conséquence » liée à l'écriture singulière de l'auteure qui préférera délaisser l'action conventionnelle au profit de pérégrinations physiques et psychologiques, ainsi qu'il en fut dans *Mrs Dalloway*¹⁹³.

Comme en témoigne le voyage qu'effectue Orlando à travers 300 ans d'histoire et de cultures, il y a néanmoins une dimension fantastique dans ce roman d'apprentissage. L'odyssée d'Orlando est une ode à la vie et aux sens ainsi qu'une forme de méditation sur le passage du temps et ses changements. En oubliant de mourir, Orlando manifeste un désir de vivre que nous pouvons mettre en parallèle avec l'écriture de son poème « Le chêne ». Il transcende la mort pour affirmer sa pratique

¹⁹² WOOLF V., *Orlando*, trad. de l'anglais par Charles Mauron, Stock, Paris, 1931.

¹⁹³ STISTRUP JENSEN M., « Au-delà de la différence sexuelle : Orlando de Virginia Woolf et Seven Gothic Tales de Karen Blixen », *op. cit.*, [<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-3-page-311.htm>], p. 311-319.

artistique. Cette mise en abyme de l'écriture est également une ode à la création artistique, au langage et à l'imagination. De plus, nous y reviendrons ultérieurement, en traversant plusieurs époques, Orlando est confronté à des conditions d'écriture différentes qui se verront renforcées lorsque celui-ci, à un moment de l'histoire, deviendra une femme¹⁹⁴.

Enfin, si le temps est une question centrale dans ce « roman », celui-ci est également ponctué de jeux temporels, aussi bien dans l'écriture que dans le processus d'identification interne à l'œuvre. Virginia Woolf joue avec le temps, c'est pourquoi certains passages décrivent un moment particulier de l'histoire pendant de nombreuses pages alors que d'autres, telles des ellipses, couvrent plusieurs décennies en une seule phrase. D'autre part, Virginia Woolf joue sur la notion de distance et d'identification en créant une forme d'emboîtement des identités entre le lecteur, le narrateur, le personnage d'Orlando et elle-même. Le lecteur, tout comme le narrateur, s'identifie d'abord à Orlando, en dialoguant avec lui-même. Ensuite, le monologue intérieur prendra le pas sur le narrateur, permettant à Orlando de se livrer par sa propre voix et de créer une distance avec celui-ci. Pour finir, Orlando achève l'écriture de son poème « Le chêne » en 1928, année à laquelle Virginia Woolf publie « Orlando ». Cette similitude nous invite à penser que Virginia Woolf est également présente en filigrane dans l'œuvre, se cachant derrière le personnage du biographe, qui se cache à son tour derrière Orlando, tout comme nous¹⁹⁵.

2.2. Une approche *queer* de l'identité

A l'image des théoriciens du *queer*, Virginia Woolf aborde de manière avant-gardiste les questions liées à l'identité de genre. Dans *Le Genre en question ou questions de genre*, Claude Esturgie déclare que Virginia Woolf a été « sans doute la première à utiliser l'adjectif queer pour évoquer cet imbroglio »¹⁹⁶. Elle parvient à

¹⁹⁴ *Id.*

¹⁹⁵ JANS E., « Interview avec Katelijne Damen et Guy Cassiers sur orlando », dans *Toneelhuis*, 25 mai 2012, [<https://toneelhuis.be/fr/post/interview-avec-katelijne-damen-et-guy-cassiers-sur-orlando>], (3/07/2017).

¹⁹⁶ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique op. cit.*, p. 340.

semer le trouble dans « Orlando », tant au niveau du style, que dans l'identité des personnages et de la sienne.

Comme nous l'avions déjà mentionné, Orlando évolue durant son voyage à travers le temps et l'histoire, jusqu'à changer de sexe entre deux époques. Cette métamorphose aura des conséquences sur la création de son poème. En tant qu'homme, Orlando expérimente différents styles et ce n'est que lorsqu'il sera femme qu'il parviendra à trouver celui qui lui correspond le mieux et à le finir. Orlando fait également l'expérience du monde de manière différente en tant qu'homme et en tant que femme. Nous pouvons rapprocher cette expérience d'un commentaire de Pierre Bourdieu qui « rapporte le résultat d'une enquête sur la différence de perception du monde entre les hommes et les femmes, différence, précise-t-il toujours, déterminée par la position historiquement dominée des femmes »¹⁹⁷ :

Les femmes savent mieux identifier une émotion non-verbale et déchiffrer l'implicite des dialogues. Cela signifierait que les dominées, privées du pouvoir, du langage ou de la culture, ont en effet développé des stratégies, des qualités différentes, une autre sensibilité au monde dont témoignent les théories « féminines » de Virginia Woolf, Stein ou Duras. C'est cette autre sensibilité qui fascine les dominants contemporains car ils ont pris conscience des limites de la relation verbale et de la pauvreté de la description analytique rationnelle stéréotypée et universalisante du monde. Ils ont, en outre, découvert la violence du verbal et tout particulièrement du logos (verbal logiquement articulé) et leur potentiel aliénant. Ils ont même appris à se méfier du dialogue et à le considérer au théâtre comme une tricherie de la raison quand il s'agit bien pour eux de revenir aux origines dionysiaques du théâtre. Tout ce qui est non verbal (corps, image, musique) est donc à leurs yeux extrêmement valorisé, alors que traditionnellement associé à la sensibilité féminine¹⁹⁸.

Avec cette image, Virginia Woolf suggère la question de l'unité humaine qui nécessite d'être à la fois homme et femme. Cette idée s'inscrit également dans ce que la psychanalyse de Freud appelle « la bisexualité psychique », dont nous avons déjà parlé précédemment. Pour rappel, il s'agit de considérer que tout être humain possède en lui les caractéristiques des deux sexes ou plutôt des genres masculin et féminin.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 268.

¹⁹⁸ *Id.*

D'avantage encore que dans *Une chambre à soi*, Virginia Woolf aborde, avec *Orlando* et la figure de l'androgynie, et prône, à travers les thèmes de la transsexualité, du transgenre et de la bisexualité, l'émancipation de la vision du genre en tant que marqueur social, comme le développera plus tard Judith Butler dans ses théories. Il semble que Virginia Woolf ait rédigé *Orlando* en hommage à Vita Sackville-West, une romancière androgynie qui vivait ouvertement la dualité de sa nature et avec qui elle a entretenu une liaison pendant vingt ans. Nigel Nicholson a d'ailleurs affirmé « qu'*Orlando* était un roman d'amour écrit par Virginia Woolf pour Vita Sackville-West, représentée par le personnage-titre »¹⁹⁹. De manière plus complexe, *Orlando* serait une représentation allégorique de l'identité trouble de l'auteure. Diane de Marguerite écrit à ce sujet :

Deux voix se font entendre dans *Orlando* : celle de Virginia s'identifiant à Vita la femme androgynie, dans un élan qui tient de l'amour; et celle de Virginia revenue à elle-même, retrouvant la nudité impitoyable du silence, la folie qui la guette, l'horreur du temps, la nécessité de la solitude, la menaçante intrusion de l'homme, l'ultime trahison des objets²⁰⁰.

D'autre part, le personnage d'*Orlando* n'est pas le seul à incarner ces questions dans le roman. En effet, le personnage de l'archiduchesse Harriet Griselda de Finster-Aarhorn et Scand-op-Boom du XVII^e siècle changera également d'identité pour devenir, au siècle au suivant, l'archiduc Harry. Certains personnages, tel que *Shel*, qu'*Orlando* rencontre au cours de son voyage sont eux aussi androgynes. Ces êtres le renvoient donc à cette question de l'identité sexuelle. Alliance des deux sexes, l'être androgynie ne peut s'épanouir qu'avec un être lui étant similaire. Si l'on considère que chaque trait de caractère peut précisément être attribué à un sexe, nous pouvons dire que sa sensibilité et la fantaisie de son esprit le rapprochent des qualifiants décernés au *féminin*²⁰¹.

¹⁹⁹ NICHOLSON N., *Virginia Woolf, op. cit.*, p. 56.

²⁰⁰ De MARGUERITE D., « préface », dans Virginia Woolf, *Orlando*, Éd. Le Livre de Poche, Paris, (1928) 2002.

²⁰¹ STISTRUP JENSEN M., « Au-delà de la différence sexuelle : *Orlando* de Virginia Woolf et *Seven Gothic Tales* de Karen Blixen », *op. cit.*, [<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-3-page-311.htm>], p. 311-319.

Enfin, d'un point de vue politique, Virginia Woolf réalise, avec cette œuvre, une critique de la société et du genre dont elle dénonce la superficialité et les contraintes. En bénéficiant, en tant qu'un homme, d'un certain confort et expérimentant la discrimination en tant que femme, Orlando met en évidence le pouvoir des rôles sexuels et genres socialement construits et les stéréotypes qui en découlent.

Nous clôturerons ce premier chapitre sur une citation très à propos de Guy Cassiers, dont nous analyserons le langage théâtral et la mise en scène de l'œuvre de Woolf dans le second chapitre :

Quand arrive son changement de sexe, Orlando demeure la même, mais la société, elle, réagit en voulant absolument lui attribuer un genre. C'est la société et ses codes qui transforment Orlando en femme. Et Virginia Woolf révèle et critique la force de ces codes sociaux. Mais elle ne le fait jamais de façon agressive. Elle les interroge simplement, comme pourrait le faire un enfant, sans jamais forcer notre jugement. Ce qui est essentiel, c'est la liberté qu'on trouve dans Orlando. Virginia Woolf décide que Orlando va devenir femme et Orlando devient femme. C'est de cette liberté qu'offre l'art dont parle avant tout Orlando²⁰².

Chapitre 2 : Du point de vue théâtral

L'art, et tout particulièrement le théâtre, porte en lui, de manière inhérente, une forme de mensonge qui interroge et éclaire la réalité. Comme le dit si bien Guy Cassiers : « Le théâtre reste l'un des seuls moyens qui nous permet de prendre le temps de quitter la cité pour entrer dans un univers qui, par le biais du mensonge, nous fait voir plus clairement la réalité dans laquelle nous évoluons »²⁰³. Ce paradigme de l'art théâtral intéressa de nombreux auteurs, tel qu'Oscar Wilde, qui publia en 1889 un essai intitulé *The Decay of Lying*, afin de protester « contre le déclin du mensonge dans l'art »²⁰⁴ et « contre l'opinion qui veut que l'art soit le reflet de la réalité »²⁰⁵. Dans cet

²⁰² CANAC E., « Entretien avec Katelijne Damen et Guy Cassiers », dans *Théâtre de la Bastille*, 19 mars 2013, [<http://theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/orlando>], (1/08/2017).

²⁰³ CANAC E., « Entretien avec Katelijne Damen et Guy Cassiers », *op. cit.*, [<http://theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/orlando>], (1/08/2017).

²⁰⁴ Communiqué de presse, « Guy Cassiers officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres », dans *Toneelhuis*, 17 mai 2017, [<http://www.francebelgiqueculture.com/wp-content/uploads/2017/05/COMMUNIQUE-DE-PRESSE-Guy-Cassiers-officier-dans-lordre-des-Arts-et->

essai, Wilde revendique le caractère indépendant et transgressif de l'art vis-à-vis de la réalité :

L'Art n'exprime jamais que lui. Il a une vie indépendante, comme la pensée, et se développe purement dans un sens qui lui est propre. Il n'est pas nécessairement réaliste dans un siècle de réalisme, ni spirituel dans un âge de foi. Bien loin d'être la création de son temps, il est d'ordinaire en opposition directe avec lui, et la seule histoire qu'il nous conserve est celle de la marche qu'il a suivie. Parfois, il revient sur ses pas et ressuscite quelque forme antique, ainsi qu'il advint dans le mouvement archaïsant du dernier art grec et dans le préraphaélisme de nos jours. D'autres fois, il devance absolument son époque et l'œuvre qu'il produit exige qu'un autre siècle encore se passe pour qu'elle soit comprise, appréciée et goûtée. Dans aucun cas, il ne représente son temps [...] Quand l'Art abandonne son procédé imaginaire, il abandonne tout²⁰⁶.

Ce procédé imaginaire, dont parle Oscar Wilde, occupe également une place centrale dans le récit historique d'*Orlando*, relaté par Virginia Woolf, ainsi que dans le langage théâtral, à la fois multimédia et sensoriel, de Guy Cassiers. Celui-ci décrit cette œuvre comme étant « une ode à la vie, à l'imagination, aux sens et à la création artistique »²⁰⁷. En jouant sur la frontière entre réel et imaginaire, en brouillant notre perception du vrai et du faux, *Orlando* appelle la scène autant qu'il en constitue un défi.

C'est pourquoi ce second chapitre sera consacré à l'adaptation théâtrale de l'œuvre de Virginia Woolf, réalisée en 2013 par le metteur en scène belge Guy Cassiers. Dans un premier temps, nous étudierons l'approche artistique singulière de Guy Cassiers, caractérisée par l'union entre les technologies visuelles et des œuvres littéraires. A travers ses spectacles, il cherche à poser à nouveau, avec les moyens esthétiques propres au théâtre et à notre société, les questions que soulèvent les romans qu'il adapte, tout en partageant aux spectateurs ses impressions de lectures personnelles. Dans un second temps, nous étudierons les éléments constitutifs de la mise de scène de Guy Cassiers afin d'analyser comment celle-ci retransmet sur scène l'approche

des-Lettres.pdf], (1/08/2017).

²⁰⁵ *Id.*

²⁰⁶ *Id.*

²⁰⁷ JANS E., « Interview avec Katelijne Damen et Guy Cassiers sur orlando », *op. cit.*, [<https://toneelhuis.be/fr/post/interview-avec-katelijne-damen-et-guy-cassiers-sur-orlando>], (3/07/2017).

identitaire *queer* du personnage d'Orlando, développée de manière avant-gardiste dans le roman par Virginia Woolf. Nous essaierons d'approcher cette mise en scène par le prisme des caractéristiques de la théâtralité *queer* que nous avons exposé précédemment, à savoir : un usage complexifié et critique du travestissement, un regard politique assumé et la transversalité des formes artistiques.

1. Guy Cassiers : Un metteur en scène de la perception romanesque

1.1. Un langage théâtral singulier

Si Guy Cassier est aujourd'hui à la tête de la *Toneelhuis* d'Anvers et l'un des metteurs en scène contemporains les plus influents, sa route n'a pourtant pas immédiatement croisé celle du théâtre, un art alors considéré comme traditionnel et, par conséquent, inapte à accueillir ses désirs de nouveauté²⁰⁸.

De fait, Guy Cassiers fait son entrée dans le milieu artistique à la suite d'une formation en arts graphiques aux Beaux-Arts d'Anvers. De cette formation, il conserve le goût du dépassement des limites et des formes²⁰⁹. C'est pourquoi, dans ses créations théâtrales, nous pouvons observer la résurgence du roman comme source textuelle à adapter à la scène. Le roman serait à son sens davantage propice à la liberté créatrice qu'il recherche, à l'inverse du texte dramatique qui est fondé sur les principes aristotéliennes et limité par les règles des trois unités ou de vraisemblance, qui ne le lui permet pas. En donnant forme au théâtre à de grands romans de la littérature, Guy Cassiers place la langue au cœur de son processus de création. Il l'explique lui-même en disant : « J'ai besoin de la langue, mais comme ce n'est pas mon fort, je passe par celle des écrivains qui ont exprimé des choses essentielles que je veux exprimer »²¹⁰.

La langue et plus particulièrement le langage et la communication vivante entre les personnes sont donc des notions essentielles de son approche artistique. Cassiers

²⁰⁸ *Id.*

²⁰⁹ VAN KERKHOVEN M., « Focus Guy Cassiers », dans *Kaaitheater bulletin*, mars 2004, [<http://sarma.be/docs/3083>], (4/03/2017).

²¹⁰ *Id.*

considère le théâtre à la fois comme un art du travail en collaboration qui favorise le développement des contacts humains à l'intérieur du processus de création, et comme un média qui encourage la communication ainsi que les contacts entre les artistes et le public. La langue est également pour Cassiers un instrument essentiel pour interroger et comprendre le fonctionnement de notre système social. Son langage théâtral est caractérisé par un intérêt particulier pour l'histoire politique européenne, particulièrement perceptible dans sa trilogie : *Mefisto for ever*, *Wolfskers* et *Atropa. De wraak van de vrede* (Atropa. La vengeance de la paix), qui interroge « les relations complexes entre l'art, la politique et le pouvoir »²¹¹.

La singularité et l'audace de son approche artistique, Guy Cassiers les doit peut-être inconsciemment à son identité d'artiste belge néerlandophone. En considérant l'identité comme une notion déterminée, en partie, par le contexte socio-culturel, nous pouvons envisager que l'appartenance à une culture et à une langue dites *minoritaires*, à l'échelle du monde, soit un facteur propice à l'ouverture aux autres cultures, ainsi qu'un élément fondateur d'une volonté de s'affranchir des codes et traditions liés à la culture dite *dominante*²¹².

Cette ouverture se ressent également dans son approche artistique particulièrement marquée par son goût pour l'interdisciplinarité et le dialogue entre les arts. C'est pourquoi, par l'union entre la littérature et les nouvelles technologies, il élabore un langage théâtral à la fois visuel, plastique, pictural et multimédia. La technologie lui permet de travailler sur la notion de perception. Fasciné par le cerveau et ses déficiences, il cherche à stimuler les sens du spectateur pour éveiller son imagination. Dans *Le sec et l'humide*, inspiré du roman de Jonathan Littell, Guy Cassiers utilise un outil d'exploration vocal développé par l'Ircam « qui permet de restaurer la voix d'un personnage historique, à partir d'échantillons originaux »²¹³. En travaillant sur la voix, Cassiers tente de déconstruire le lien fondamental qui relie le corps et la voix, afin d'enrichir l'éveil des sens et de l'imagination du spectateur.

²¹¹ JANS E., « Interview avec Katelijne Damen et Guy Cassiers sur orlando », *op. cit.*, [<https://toneelhuis.be/fr/post/interview-avec-katelijne-damen-et-guy-cassiers-sur-orlando>], (3/07/2017).

²¹² VAN KERKHOVEN M., « Focus Guy Cassiers », *op. cit.*, [<http://sarma.be/docs/3083>], (4/03/2017).

²¹³ JANS E., « Interview avec Katelijne Damen et Guy Cassiers sur orlando », *op. cit.*, [<https://toneelhuis.be/fr/post/interview-avec-katelijne-damen-et-guy-cassiers-sur-orlando>], (3/07/2017).

Quant à la vidéo, il s'agit d'un autre mode de « narration », un autre outil pour raconter l'histoire du roman. Les images filmées en direct sur le plateau, décuplent la sensation d'entrer dans l'intimité des personnages. En jouant avec l'image de l'acteur qui apparaît tantôt agrandi, tantôt diminué ou multiplié, Guy Cassiers interroge davantage la frontière entre réalité et fiction au théâtre. Par ce procédé, le spectateur effleure du regard l'intériorité du personnage. A travers la projection d'images morcelées et démultipliées par les caméras disposées sur le plateau, *Rouge Décanté* illustre particulièrement bien ce langage visuel et pictural qui favorise l'entrée du spectateur dans l'esprit et l'histoire d'un personnage. Bien que le dispositif soit fixe, le comédien conserve la possibilité d'effectuer des variations permanentes dans le spectacle, en choisissant les caméras avec lesquelles il souhaite jouer. En participant à la construction de cette fresque visuelle et sensitive, le comédien joue donc en quelque sorte un rôle de « réalisateur ». C'est donc moins les nouvelles technologies que les outils qu'elles créent et qui permettent d'accroître le pouvoir de suggestion du théâtre qui suscitent l'intérêt de Guy Cassiers. A travers un théâtre visuel et sensible que certains qualifient de « théâtre d'image », il questionne le paradigme du regard qui s'avère être une question essentielle au théâtre. De par son étymologie *teatron* (le lieu d'où l'on voit), le théâtre s'inscrit dans le champ des arts visuels et interroge constamment le rapport regardé/regardant entre la scène et la salle.

Outre le visuel, la musique occupe également une place essentielle dans les créations de Cassiers, comme en témoigne les deux créations d'opéras qu'il a montées en 2009: *House of the Sleeping Beauties* (musique Kris Defoort) et *Adam in Ballingschap* (Adam en exil, musique Rob Zuidam)²¹⁴. A l'instar de Victor Hugo qui considérait que « La musique exprime ce qui ne peut être dit et sur quoi il est impossible de rester silencieux », Guy Cassiers conçoit également dans cet art la capacité de révéler ce que le langage verbal et visuel ne peut exprimer. Cet intérêt pour le « non verbal »²¹⁵, Muriel Plana le justifie comme suit :

²¹⁴ *Id.*

²¹⁵ RASCLE F., *Les Arts non verbaux dans le théâtre et le roman européens contemporains*, thèse de Doctorat de troisième cycle en études théâtrales, sous la direction d'Arnaud Rykner et d'Helga Finter, Université de Toulouse II-Le Miral (travail en cours), cité dans PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 269.

[...] « l'émotion représentée non verbalement » va constituer un des objets privilégiés de la quête théâtrale contemporaine. Les artistes de théâtre vont souvent se détourner du texte dramatique devenu idéologiquement suspect (et donc tout spécialement du dialogue, dont seul « l'implicite » va désormais compter), pour se jeter dans le travail du corps et celui de l'image. L'exercice de la mise en scène, définie non plus comme la mise en image d'un texte » mais comme « rituel », « spectacle » ou « événement » pur, est le lieu idéal de ce renversement de la hiérarchie entre verbal et non-verbal, et une des raisons pour lesquelles il est bien plus valorisé aujourd'hui que l'écriture dramatique²¹⁶.

Enfin, qu'il s'agisse d'Orlando, personnage éponyme du roman de Virginia Woolf (nous y reviendrons) ou de « Daniel » dans *Rouge Décanté*, nous pouvons observer une résurgence des personnages marginaux dans les œuvres de Guy Cassiers. Dans ses premières créations théâtrales, il avait notamment travaillé avec des personnes atteintes d'un handicap mental et, dans une autre mesure, avec des enfants. Par conséquent, en donnant la parole au théâtre à ceux que la société n'écoute pas ou ne voit pas, le langage théâtral de Guy Cassiers est également empreint d'une démarche que nous pourrions qualifier d'éthique ou politique.

1.2. Travail d'adaptation : du roman à la scène

Comme nous l'avons précédemment expliqué, la question de la langue se trouve au cœur du processus créatif de Guy Cassiers. Avant d'être exprimée sur scène sous des formes de langages diverses, la langue qui suscite l'intérêt du metteur en scène est d'abord celle des romans. En adaptant sur scène les œuvres littéraires de grands auteurs, tels que Proust et Virginia Woolf, Cassiers cherche à dépasser les limites formelles et structurelles du texte dramatique pour laisser libre court à l'imagination du spectateur.

La beauté exige qu'on se l'approprie. Pourquoi se sent-on attiré par telle ou telle personne ? On leur découvre une certaine beauté, et on désire l'absorber en soi. On veut s'y joindre, pour ensuite reproduire cette beauté dans un enfant. Et ce qui se passe là vaut aussi pour l'artiste. On s'approprie quelque chose, mais parallèlement on le traduit, on essaie d'y ajouter quelque chose : un élément de son imagination. C'est du moins ainsi que j'appréhende mon propre rôle dans le théâtre : comme celui d'une

²¹⁶ PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique op. cit.*, p. 269.

écluse, qui reproduit la beauté d'une magnifique œuvre littéraire en l'adaptant avec toute une équipe pour la scène. C'est à travers cette adaptation que l'on peut découvrir la force sensitive du contenu. La beauté est porteuse d'une ambition, celle de montrer ce à quoi l'on aspire dans le cadre de sa culture, de sa conscience, de sa société. Cela fait partie d'un processus de croissance qui porte une société à un niveau plus élevé²¹⁷.

Avant celle de Guy Cassiers, peu d'adaptations d'*Orlando* nous ont été rapportées. Bien qu'il ait été porté au cinéma par Sally Potter en 1992 avec Tilda Swinton dans le rôle titre, puis au théâtre par Bob Wilson en 1993, dans une mise en scène dépouillée, avec Isabelle Huppert dans le rôle d'*Orlando*, ce roman constitue un défi compte tenu des variations temporelles au sein de sa construction et le flux de parole propre au langage de Virginia Woolf.

Bien qu'il s'agisse d'une œuvre singulière dans le répertoire de Virginia Woolf, l'adaptation de Guy Cassiers constitue, quant à elle, une synthèse des différentes caractéristiques du langage théâtral du metteur en scène belge. Fruit d'une collaboration avec l'interprète d'*Orlando* (Katelijne Damen), le spectacle a d'abord été pensé comme une adaptation de l'œuvre originelle de Woolf : il s'agissait donc de traduire *Orlando* en néerlandais. Toutefois, ne parvenant pas à traduire toutes les subtilités du langage woolfien, ce travail de traduction a été abandonné au profit d'une version déjà existante.

L'ensemble du dispositif a été conçu et finalisé avant le travail du texte qui demandait une attention toute particulière. Mise à part quelques coupes en son centre pour l'amaigrir, le spectacle retransmet de manière fidèle le roman de Woolf, exprimant de manière visuelle et auditive les images et sensations perçues par Cassiers et Damen durant la lecture, ainsi que les différentes facettes du personnage et l'humour entremêlé dans *Orlando*. Pour Guy Cassiers, « les sens sont primordiaux et chaque discipline artistique doit les stimuler. Le théâtre n'est pas dans le « faire croire » mais il stimule la

²¹⁷ Communiqué de presse, « Guy Cassiers officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres, *op. cit.*, [<http://www.francebelgiqueculture.com/wp-content/uploads/2017/05/COMMUNIQUE-DE-PRESSE-Guy-Cassiers-officier-dans-lordre-des-Arts-et-des-Lettres.pdf>], (1/08/2017).

fantaisie du spectateur en faisant circuler des informations pour l'ouïe, la vue et qui sait, un jour peut-être l'odorat ! »²¹⁸.

2. *Orlando* : Analyse de la mise en scène

2.1. Trouble des images et des sens

Créé en 2013 par Guy Cassiers, en collaboration étroite avec la comédienne Katelijne Damen, le vidéaste Frederik Jassogne et le concepteur de son Diderik de Cock, *Orlando* est caractérisé par l'inventivité visuelle de la scénographie et des images, qui accompagnent la lisibilité de l'œuvre, tout en troublant la perception du spectateur, afin d'éveiller son imagination.

L'espace scénique sur lequel évolue la comédienne Katelijne Damen est un espace dépouillé, entièrement consacré au texte de Virginia Woolf et uniquement habillé par deux petites tables en bois, de par et d'autre de la scène. Le sol est morcelé par des fragments d'histoire, présentés sous-forme de damiers d'images mouvants, et dont le déplacement est effectué manuellement par la comédienne. Le déplacement de ces carrés nous évoque un livre dont on tournerait les pages, peut-être celles du roman de Virginia Woolf ou encore celles du poème écrit par Orlando lui-même au cours de son voyage. En constante métamorphose, la scène est donc formée de milliers d'images, dévoilant des œuvres qui renvoient à tout le matériel historique dont fait mention le roman. Parmi elles, celle d'un chêne apparaît à plusieurs reprises, ponctuant le récit et évoquant, à la manière d'un fil rouge, la construction du poème d'Orlando, en même temps que sa propre identité.

Filmées par quatre caméras qui surplombent la scène au-dessus de la comédienne, les images qui composent le damier sont constamment métamorphosées, superposées, construites et déconstruites, grâce au changement de focale des caméras, et à l'aide de la lumière et de filtres colorés, qui créent des ambiances et des significations différentes. A l'aide de quatre projecteurs, elles sont ensuite projetées sur le fond de

²¹⁸ JANS E., « Interview avec Katelijne Damen et Guy Cassiers sur orlando », *op. cit.*, [<https://toneelhuis.be/fr/post/interview-avec-katelijne-damen-et-guy-cassiers-sur-orlando>], (3/07/2017).

scène, donnant l'effet d'une gigantesque œuvre recomposée. Se déplaçant à l'intérieur de ce dispositif, la comédienne devient à son tour une image de la composition visuelle projetée au spectateur sur le fond de scène : « des caméras filment ses mouvements dans l'espace et les projettent, déformés comme à travers un kaléidoscope. Le mariage de la palette de couleurs et du langage visuel souligne le savoir-faire de Cassiers et donne une puissance extraordinaire à cet univers somptueux et si riche en fantaisie »²¹⁹. Le damier d'images étant construit dans le désordre, la projection est essentielle pour le spectateur qui, de la salle, n'a aucune visibilité de cette œuvre qui ne s'agence que par le prisme des quatre caméras.

Ce dispositif cherche, à travers des projections fantasmagoriques, à stimuler les sens et l'imagination du spectateur afin que celui-ci fasse émerger ses propres images, liées à sa propre réalité, à l'intérieur d'un monde illusoire fait d'images projetées, construites par la distance changeante de l'œil de la caméra. Par ce langage visuel et sensible, Guy Cassiers parvient à signifier autrement les mots de Virginia Woolf, rendant ainsi à l'art et au langage théâtral toute leur force sémiotique.

Ces stimulations prennent tout leur sens durant l'histoire qu'Orlando transmet à propos de la Tamise gelée qui se met à craquer subitement alors qu'elle était si silencieuse et figée. Auditivement, quelques effets sonores modérés renforcent le poids des mots prononcés alors que visuellement, un filtre bleu se déplaçant horizontalement donne au spectateur l'impression de voir l'image projetée se fissurer, tout comme la glace évoquée à l'instant. L'emploi ingénieux de ces moyens techniques laisse toute la place à l'imaginaire, grâce à leurs suggestions subtiles. Par exemple, le mouvement des images soulignerait la vitesse et les déplacements d'Orlando à Londres. Dans une autre scène, lorsqu'Orlando se met en route pour Constantinople, un dôme byzantin morcelé se dessine derrière lui. Tandis que la fresque semble incomplète, le zoom se focalise sur certains de ses fragments, à priori peu intéressants, et laisse apparaître une myriade de détails composant des paysages londoniens. Ces projections fluides se construisent et se déconstruisent parallèlement à l'identité d'Orlando, dévoilant sa sensibilité grandissante tout au long de la pièce (Fig. 1).

²¹⁹ Le rapport du jury, « Orlando sélectionné pour le Nederlands Theater Festival », dans *Toneelhuis*, 24 mai 2013, [<https://toneelhuis.be/fr/post/orlando-selectionne-pour-le-nederlands-theater-festival>], (1/08/2017).

A l'instar des images et de la lumière, le son et la musique jouent également un rôle essentiel dans la mise en scène de Guy Cassiers. Celui-ci s'inscrit, avec *Orlando*, dans une approche semblable à celle de Robert Wilson : « Le théâtre se voit en même temps qu'il s'entend, donc je travaille sur ces deux concepts. Je pense que ce que nous voyons nous aide à entendre et ce que nous entendons nous aide à voir »²²⁰. De manière subtile, parfois à peine perceptibles, des bruits de vent, de pluie, de mer ou encore un chant de coq accompagnent les images et accentuent le dialogue intersensoriel entre les différents médias et avec le spectateur. En ponctuant le récit à la manière d'un repère temporel, la musique remplit, quant à elle, une fonction narrative, le style évoluant en fonction des époques parcourues par Orlando, tantôt lyrique, tantôt orientalisante, reproduisant les sonorités de divers instruments, dont le clavecin est le plus reconnaissable. Guy Cassiers réalise un travail sur la synesthésie, en jouant sur la relation entre la vue, l'ouïe et l'espace. L'expérience spatiale se trouve ici orientée par l'expérience visuelle et auditive.

L'ensemble de ce dispositif joue sur la perception du spectateur, en cherchant à créer un monde en constante transformation, dans lequel les sens sont en permanence sollicités par des images floues et abstraites, à la fois source de confusion et d'imagination. La perception est un processus essentiel dans l'art comme dans la réalité. Elle constitue la base de toute connaissance, de toute expérience, de notre rapport au monde et à nous-mêmes :

Il s'agit d'un phénomène complexe qui peut être envisagé comme fonctionnement chiasmatique généralisé. Le chiasme est une figure de l'entrecroisement que nous devons à Merleau-Ponty²²¹, retravaillée par Michel Bernard qui élaborait une théorie sur le fonctionnement intrinsèque du sentir, dans laquelle il envisage quatre figures du chiasme : le chiasme intrasensoriel, qui souligne la dimension à la fois active et passive de chaque sens, le chiasme intersensoriel qui souligne le phénomène de résonance entre les différents sens, un chiasme parasensoriel qui désigne « la connexion étroite et même l'homologie entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation, [...] entre le percevoir et le dire [...] » auxquels s'ajoute un quatrième chiasme qui concerne la « trame des interférences croisées de deux corporéités distinctes », appelé

²²⁰BOULA DE MAREUIL M.-I., « Isabelle Huppert dans Orlando, de Virginia Woolf », dans *Enscène. Le spectacle vivant en vidéo*, [<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00013/isabelle-huppert-dans-orlando-de-virginia-woolf.html>], (1/08/2017).

²²¹MERLEAU-PONTY M., *Le visible et l'invisible*, coll. « Tel », Gallimard, Paris, 1983.

« intercorporéité ». Autrement dit, toute perception est une action, une activité du sujet sur le monde, qui engage la totalité des sens de façon indivise, entrelacée, et cependant toujours singulière. À la question de savoir comment la perception guide l'action est accolée celle de savoir comment l'action modèle la perception. De fait, les deux systèmes ne sont plus envisagés de façon indépendante²²².

La notion de perception se trouve au centre du langage théâtral de Guy Cassiers, celui-ci jouant sur le double paradigme du regard et de la mémoire, à la fois consciente et inconsciente. Les images et les sons perçus en tant que spectateur éveillent chez celui-ci les sens et l'imagination, lui permettant de voir et créer, dans les images projetées, de nouvelles images, propres à la réalité dans laquelle s'encre chaque spectateur. En effet, dans sa réflexion autour de la notion de perception, Merleau-Ponty considère celle-ci comme marquée par un certain déterminisme culturel, cadrée, régulée et orientée par les représentations culturelles et des cadres signifiants.

Chaque média employé dans le spectacle, qu'il soit verbal, sonore ou visuel, détermine un certain rapport entre perception et représentation. Guy Cassiers pense le théâtre à partir du texte. Cette primauté inscrit son théâtre dans le champ de la représentation, conférant à celle-ci un rôle de régulation de la perception. Cependant, c'est moins le texte en lui-même que ses propres perceptions de lecture, que Cassiers cherche à représenter sur scène, tout en éveillant celles du spectateur vers un ailleurs. Il utilise donc la technologie pour décroiser les sens et la perception du spectateur. Par conséquent, en jouant sur la vue, l'opération perceptive chez Cassier ne dépend pas uniquement des sens et du corps mais relève également d'un procédé technique, tout comme le révèle Merleau-Ponty dans son travail. En effet, en rappelant que les yeux sont, dans leur fonctionnement, semblables à un dispositif technologique, il dépasse l'idée de la perception comme étant une notion exclusivement naturelle et liée au corps, à l'inverse de la représentation considérée comme artificielle, technique et liée à l'esprit²²³. Par conséquent, à travers les images et les sons, Guy Cassiers tente d'offrir au public de nouveaux codes ou degrés de lecture, en produisant un certain trouble visuel, tout en ne créant pas d'incertitude perceptive. De fait, le dispositif accompagne

²²² GINOT I. et al. « De l'image à l'imaginaire », *Repères, cahier de danse*, vol. 17, no. 1, 2006, [<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-1-page-3.htm>], p. 3-8.

²²³ PIET P., *cours (magistral) LROM2791 : Littérature, théâtre et sciences humaines*, Université Catholique de Louvain, cours suivi durant l'année académique 2015-2016.

la « lecture » du spectateur entre conscience et inconscience, à l'image du procédé d'écriture de Virginia Woolf.

2.2. Fragmentation et métamorphose de l'identité

Comme nous l'avions mentionné précédemment, *Orlando* est une œuvre « précurseuse » du mouvement *queer*, témoignant d'une double subversion, à la fois identitaire et formelle. L'analyse du dispositif scénique de Guy Cassiers nous a permis de mettre en exergue le trouble formel véhiculé par celui-ci. Nous tâcherons maintenant, en nous penchant sur le traitement du personnage et le jeu de la comédienne, en lien avec le dispositif théâtral, d'étudier le trouble identitaire du personnage d'Orlando.

Guidé par la comédienne Katelijne Damen qui occupe une place centrale dans ce spectacle, le spectateur fait l'expérience d'un voyage ludique et sensoriel à travers la mémoire et le temps. Damen joue à la fois un rôle d'interprète et de réalisatrice, manipulant les différents médias présents sur le plateau. A travers ce spectacle textuel qui revendique la primauté du monologue, la comédienne met à la lumière de la scène l'omniprésence du biographe dans le roman qui, en se servant d'Orlando, commente de manière humoristique les quatre siècles de l'histoire parcourus par le protagoniste. « Le biographe, le/la protagoniste, l'auteur(e). Le langage, le style, l'intrigue. Comment une seule et même actrice peut-elle faire passer cette multiplicité à la salle ? »²²⁴. Grâce à une interprétation qui vacille entre un style de jeu abstrait, transcendant le réalisme, et un jeu qui tend parfois vers l'incarnation, notamment durant les tirades envolées d'Orlando sur le sens de la vie et les époques traversées, Katelijne Damen représente sur scène un personnage dont l'identité est composée des fragments d'Orlando, du biographe, de Virginia Woolf et d'elle-même. A l'image du trouble que produit Virginia Woolf au sein même de son roman, Katelijne Damen sème le trouble sur scène : « Le biographe prétend enseigner l'histoire, mais s'assimile rapidement à son personnage. Ainsi se crée une zone grise qui se diffuse constamment : il devient de plus en plus difficile de savoir qui prend la parole. Est-ce le professeur, l'analyste, ou l'analysé ? »²²⁵

²²⁴ MINTEN I., « Ode à dix ans de collaboration », dans *Toneelhuis*, 21 janvier 2013, [<https://toneelhuis.be/fr/post/ode-dix-ans-de-collaboration>], (1/08/2017).

²²⁵ *Id.*

De plus, la comédienne n'effectuant pas de sorties de scène et ses déplacements étant limités par le dispositif scénique, les variations entre les identités ou les personnages qu'elle endosse s'avèrent également floues.

La notion d'identité occupe donc également une place centrale au sein de ce spectacle, en posant les questions suivantes : De quels fragments sommes-nous composés ? Que signifie être homme ou femme ? Quelle aurait été l'histoire d'Orlando s'il avait d'abord été une femme ?

Roman à clés multiples, *Orlando* est essentiellement le roman de l'androgynat, l'histoire d'un homme qui devient femme, une allégorie qui est un aveu, une biographie où s'abolissent les limites des deux sexes en même temps qu'une réflexion sur l'esthétique littéraire comme moyen de subvertir l'ordre prétendu immuable du réel²²⁶.

L'identité d'Orlando est façonnée par le monde qui l'entoure, fragmentaire, ambiguë et androgyne, opposée à l'idée d'un tout normatif et révélant l'artificialité du genre comme construction sociale. De plus, elle est rythmée par une logique de construction progressive, tout comme le dispositif scénique, fragmenté en milliers d'images manipulées qui se construisent progressivement à l'aide des caméras, des projecteurs et des sens du spectateur. Ces questions se reflètent également dans la notion de travestissement associée au choix du costume de la comédienne. A première vue, celui-ci évoque une robe blanche élisabéthaine mais il s'agit en réalité d'une jupe longue, à laquelle s'ajoutent un chemisier à jabots de dentelles, un gilet de dandy et une veste en cuir (Fig. 2).

Ces différents éléments permettent au personnage de réaliser son voyage à travers les siècles et les sexes. Alors que la veste en cuir permet d'intégrer notre propre époque au voyage d'Orlando et à troubler davantage l'identité déjà floue de celui-ci en y intégrant en filigrane celle de la comédienne, le gilet de dandy mêlé au reste des vêtements a priori féminins, rappelle l'androgynat du personnage. La comédienne enlève et dépose ses habits un à un, doucement, tout comme le temps qui passe. Alors que chaque vêtement appartient au passé, tel une seconde écoulée à jamais, la scène qui

²²⁶ WOOLF V., *Orlando*, op. cit., p. 261.

était vide au départ s'enrichit peu à peu. Le changement de costume illustre donc à la fois le changement de sexe et le changement d'époque, renforçant la notion de construction de l'identité du personnage.

Une scène du spectacle illustre particulièrement bien le trouble de l'identité d'Orlando. Rempli de doutes, Orlando se tourne vers le ciel. C'est alors que le dispositif nous donne à voir sa métamorphose d'homme à femme. Par cette transformation visuelle, Guy Cassiers joue à troubler les spectateurs en dévoilant sous leurs yeux, le visage dédoublé d'Orlando constitué à cet instant, d'un corps muni de deux têtes, à l'image de l'androgynisme platonicien évoqué dans la première partie.

Enfin, en présentant sur scène une femme jouant le rôle d'un homme qui deviendra lui-même une femme, Guy Cassiers joue avec les codes du travestissement et porte, de manière complexe voire sous-jacente, une critique des stéréotypes de genre. Nous pourrions même considérer que Guy Cassiers parvient à dépasser ces questions identitaires, en passant de manière *queer* « à travers » les différences de sexe et de genre, pour revendiquer simplement l'existence d'un être complexe : « Les lecteurs accordent d'ordinaire beaucoup d'importance au changement de sexe d'Orlando, commente Katelijne Damen. Mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit, en essence. Il ne s'agit pas de sexe, de genre, de couleur ni de préférences sexuelles. Il s'agit d'une personne, avec toutes ses facettes ».²²⁷

Cette quête identitaire se conclue avec la dernière image du spectacle (Fig. 4) qui laisse apparaître le visage fragmenté d'Orlando à travers celui de Damen et de Virginia Woolf. Ce visage intègre également, dans sa composition, les tables du décor dans les yeux du personnage, ainsi que le corps de la comédienne, allongée sur ces fragments d'histoire. Cette ultime métaphore, issue du principe d'emboîtement et de superposition des images, renforce davantage l'idée revendiquée par les *Gender studies* et le mouvement *queer*, à savoir que l'identité de genre est une construction sociale.

²²⁷ MINTEN I., « Ode à dix ans de collaboration », *op. cit.*, [<https://toneelhuis.be/fr/post/ode-dix-ans-de-collaboration>], (1/08/2017).

La vie est sans cesse redécouverte sous tous ses aspects. D'où le passage du protagoniste de son état initial d'homme à celui de femme. Sans cela, Orlando n'aurait pas entièrement vécu sa vie. Orlando découvre très lentement ce que signifie le fait d'être une femme. Et peut-être le roman ne traite-t-il pas tant d'être homme ou femme que d'être humain. Chacun de nous porte sans doute en soi les deux sexes. Orlando entame son long poème *Le Chêne* en tant que jeune homme, mais l'achève en tant que femme !²²⁸

²²⁸ « Extraits d'interview de Katelijne Damen et Guy Cassiers. Notes sur l'adaptation d'un roman sur scène », dans *dossier pédagogique*, s.d., Le Manège Mons Maubeuge, p. 4.

TROISIEME PARTIE : LA SCENE COMME LIEU PARADIGMATIQUE DE QUESTIONNEMENTS IDENTITAIRES – ANALYSE DE DEUX PHENOMENES CONTEMPORAINS

Avec la modernité et ce qu'on appelle la postmodernité, les définitions traditionnelles des arts, comme toutes les autres définitions, se sont ouvertes, élargies, parfois même renversées. On a poussé les arts à l'extrême limite de leur identité, en flirtant avec les autres arts, en prenant le risque de la perte de la spécificité ou de valeur intrinsèque, de l'asservissement de l'un à l'autre, de la disparition de chacun dans une mélasse informe et indigeste, où nul ne se reconnaît plus. Trouble, incertitude, perte de repères frustration, peur, rejet, conservatisme, voilà ce que reflète et ce qu'engendre souvent dans la société actuelle l'art dit « contemporain »²²⁹.

Il est néanmoins important de distinguer, comme le suggère Giorgio Agamben dans son ouvrage *Qu'est-ce que le contemporain ?*²³⁰, la notion de « contemporain » de celle d'« actuel ». Un théâtre ou un artiste dit *contemporain* serait celui qui, tout en se situant en dehors du monde, porterait un regard de biais sur celui-ci, à l'inverse d'un théâtre actuel qui se trouverait « simplement » dans l'air du temps. Aujourd'hui, une majorité d'artistes travaillent dans cet air du temps théâtral, soit par le biais de technologies, soit dans une revendication d'un théâtre pur, plateau nu, uniquement habillé par le corps de l'acteur, soit dans une relation de simultanéité et de « dialogue entre les arts », consistant à faire se rencontrer de manière critique plusieurs types d'actions et de langages différents, dans un même temps, sur le plateau. Le langage théâtral actuel se trouve donc dans une volonté d'interroger le monde et de parler de celui-ci avec des moyens personnels, en rendant sur scène notre réalité, par des moyens qui lui sont propres, la technologie et le multimédia²³¹.

L'analogie entre ce phénomène et celui de la mondialisation est évidente, celle-ci ayant pour conséquence une forme de repli des identités, qu'elles soient nationales, religieuses ou sexuelles. « On abat les frontières, on communique à tout va, " tout est

²²⁹ PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 235.

²³⁰ AGAMBEN G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2008.

²³¹ LEMAIRE V., *cours (magistral?) LTHEA2160 : La scène belge. Institutions et pratiques*, Université Catholique de Louvain, cours suivi durant l'année académique 2015-2017.

dans tout et réciproquement ", et, dans le même temps, on se referme plus que jamais sur soi, sur son identité, sur sa différence »²³². Muriel Plana avance nous fait donc remarquer que :

Le dialogisme est une façon de sortir de l'aporie entre la faillite des identités et leur réactivation conservatrice, entre la fin des utopies progressistes et le retour aux vieilles valeurs. Il prend la forme d'un dialogue concret et critique entre les personnages, entre les interprètes du théâtre, mais aussi entre les arts, entre les sexes, entre les cultures, entre les identités justement, encore corps et esprits, sexualité et politique, art et réalité. Il interroge l'identité de tous, mais dans le respect de l'altérité de chacun. Si les identités bougent, il semblerait que les normes évoluent avec elles, si bien qu'après « la démolition postdramatique des vieux systèmes dramatiques (l'intrigue, la fable, le personnage, la psychologie, le message, le dialogue, le genre de la « pièce de théâtre »), d'autres systèmes se sont mis en place (le fragment, la voix, la choralité, le *trash*, le monologisme, les écritures contemporaines...), qui, à leur tour, se sont figés, et qui, à leur tour ont montrés leur limites »²³³.

En effet, selon Plana, c'est bien là que réside le problème: le théâtre postdramatique ne parvient pas à s'assumer totalement en tant que tel. Paradoxalement, il est pourtant lui-même devenu prescriptif en se cantonnant à des présupposés esthétiques et idéologiques. Parmi ceux-ci, retenons celui de se vouloir miroir de la réalité contemporaine et cela, aussi bien en termes formels qu'en termes de contenu²³⁴.

Dès lors, dans une optique de recherche *queer* qui est la nôtre, le simple fait de créer un « dialogue entre les arts » ou d'hybridité, impliquant le métissage et l'altération dans les identités artistique et sociales (nous y reviendrons), ne peuvent suffire à déterminer l'existence d'un objet théâtral *queer* ou bien ses caractéristiques. Frédérique Sounac, dans une réflexion autour de la réception du *queer* dans l'art, s'interroge : « Quand y a-t-il *queer* ? Suffit-il qu'un objet – littéraire, cinématographique, théâtral, plastique – présente certaines caractéristiques ou aborde certaines problématiques bien précises pour être sans conteste qualifié de *queer* ? »²³⁵. Rappelons qu'en confrontant la

²³² PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 236.

²³³ *Ibid.*, p. 235-236.

²³⁴ *Ibid.*, p. 236.

²³⁵ SOUNAC F., « Introduction, Queer et réception » dans PLANA M., *Esthétique queer dans la littérature et les arts*, op., cit., p. 279.

Queer Theory à l'activité théâtrale contemporaine, l'objectif de notre recherche est d'évaluer les possibilités d'existence d'un « théâtre *queer* », envisagé comme un lieu d'émancipation et d'expérimentation des possibles identitaires. Il s'agit donc de faire du théâtre « le lieu du questionnement critique, philosophique et politique de notre temps »²³⁶ et, d'un point de vue formel, le lieu de la transversalité voire de l'indétermination artistique.

Cette troisième et ultime partie de notre mémoire est donc consacrée à l'analyse de deux phénomènes contemporains (au sens actuel du terme), tous deux interrogeant la notion d'identité, à la fois sociale, sexuelle et genrée, à travers des approches esthétiques et formelles bien distinctes. Plutôt discursif, *La Théorie du Y*, de Caroline Taillet, aborde sans jamais la nommer la bisexualité au moyen des codes de représentation hétéronormatifs. Davantage paradigmatique, « MDLSX », de la Compagnie Motus, est une performance qui dénonce l'oppression et le rejet de la différence dans une société patriarcale et normative, en présentant au public un corps intersexué et androgyne considéré par cette même société comme une identité « monstre ». Pour chaque spectacle, nous analyserons à la fois le fond et la forme, afin de mettre en exergue les enjeux politiques et esthétiques recherchés par une théâtralité *queer*. Néanmoins, comme nous l'avons expliqué dans la partie théorique de ce mémoire, le caractère fluide du *queer* empêche, par essence, toute définition. Dès lors, percevoir des caractéristiques *queer* dans une œuvre théâtrale serait déjà une forme de fixation de celui-ci et donc une mise en échec du concept. « Le *queer*, ainsi, s'actualise et se désagrège dans le jeu permanent entre l'intentionnalité (qui peut être aussi bien inconsciente que surdéterminée) dont il découle et la réception dont il fait l'objet »²³⁷. Nous tâcherons donc d'évaluer, au sein des spectacles étudiés, le degré de subversion et de transgression de ces caractéristiques ainsi que leur force anti-normative.

²³⁶ PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 240.

²³⁷ Sounac F., « Introduction, Queer et réception » dans M. Plana, *Esthétique queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 281.

Chapitre 1 : *La Théorie du Y* de Caroline Taillet

A une époque où la subversion (comme le « politique » en un sens esthétique et véritable) est plus que jamais difficile à repérer dans le champ théâtral, il nous a semblé intéressant de nous attacher à des productions de jeunes artistes encore inconnues. [...] Chez ces jeunes femmes artistes, une tendance, qu'avait déjà soulignée Josette Féral au sein des générations de femmes metteurs en scène précédentes, est très forte : celle de vouloir « couvrir tout le champ de la création, depuis l'ébauche d'un texte jusqu'à sa mise en scène ». La chercheuse québécoise l'interprète comme la « volonté d'une prise de parole propre aux femmes mais aussi un désir de puissance qui renoue avec le théâtre féministe des débuts, même s'il ne s'affiche plus comme tel »²³⁸.

Dans le monde de la création théâtrale tout comme dans le répertoire dramatique, les femmes sont peu représentées ou peu reconnues. Dans son ouvrage *Théâtre et féminin*, Muriel Plana dénonce la sous-représentation des femmes dans le monde théâtral et met en avant que très peu de femmes, avant 1970, étaient auteurs dramatiques et encore moins metteuses en scène. Elle cite d'ailleurs en exemple Ariane Mnouchkine qui, encore aujourd'hui, reste l'une des rares exceptions de femme metteuse en scène, dont le statut soit comparable à ceux des hommes de renommée. Le cas de *La Théorie du Y*, écrit et mis en scène par Caroline Taillet est donc suffisamment rare pour être mentionné.

L'origine de *La Théorie du Y* est un mémoire qui portait sur « La bisexualité et le théâtre » et qui fut réalisé en 2014, par Caroline Taillet, durant sa dernière année en *Interprétation dramatique* à l'IAD, l'Institut des Arts de Diffusion établi à Louvain-La-Neuve. Ayant déjà réalisé un premier mémoire dans le cadre de son Master en Langues et littératures modernes à l'UCL, Caroline Taillet a proposé, au corps enseignant de l'IAD, le projet innovant d'écrire un essai dramatique à la fin de son mémoire. Celui-ci ayant été accepté, Caroline Taillet fut encouragée à poursuivre ce projet et à le mettre en scène. La version finale du texte de la pièce correspond à environ 70% de la version du mémoire, le reste ayant été créé en collaboration avec les quatre comédiens présents sur scène, qui ont participé à la construction du spectacle. La pièce a également été adaptée

²³⁸ FÉRAL J., *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens Voix de femmes*, tome III, Canada, Éditions Québec Amérique inc, 2007, p.16.

très récemment en websérie. Produite par la RTBF et réalisée par Caroline Taillet et Martin Landmeters, cette webserie interroge le rapport entre la notion d'adaptation et celle de fidélité vis-à-vis de la pièce de théâtre originale. En effet, théâtre et websérie relevant de formes esthétiques distinctes et spécifiques, ils impliquent un changement de paradigme lié à l'usage de codes différents, lesquels ont nécessité une réécriture, un schéma narratif différent et l'introduction de nouveaux personnages.

La pièce aborde les questionnements identitaires d'Anna qui, en étant attirée autant par les filles que les garçons, ne parvient pas à rentrer dans une case pour se définir au sein d'une société hétéronormative. Il s'agit d'une pièce autobiographique romancée, le personnage d'Anna étant directement inspiré du vécu et des questionnements de l'auteure, celle-ci cherchant à retranscrire sur scène ses émotions, ses doutes et ses peurs. Néanmoins, par pudeur et pour des raisons artistes, Caroline Taillet a introduit une forme de distance, en amenant à l'histoire et aux personnages un souffle romanesque et en ne jouant pas son propre rôle. La question de la frontière entre fiction et réalité, caractéristique du théâtre, occupe donc une place essentielle dans cette pièce. En effet, l'acte de porter sur la scène de théâtre une autobiographie relève, par essence, d'un principe d'entremêlement, voire de fusion, entre l'art et la vie, entre l'imaginaire et réalité, qui trouble notre perception des frontières à l'intérieure de la pièce car il s'agit de mettre en scène la vie.

Dans *La Théorie du Y*, le théâtre est pensé comme un média, à la fois pédagogique et politique, permettant d'apporter une forme de visibilité à un sujet, la bisexualité, considérée comme encore trop peu abordée dans notre société hétéronormative. La pièce, tout comme sa construction, joue sur les notions de binarité, de choix et de catégorisation, liées de manière consciente ou non à cette sexualité. Afin d'entrer progressivement dans cette autobiographie romancée, nous procéderons à son étude, par une approche en entonnoir, à la façon d'un « Y ». D'un point de vue esthétique et formel, nous analyserons, dans un premier temps, le choix du titre et le dispositif scénique. Ensuite, d'un point de vue davantage discursif, nous étudierons les enjeux politiques et subversifs relatifs à la représentation des questionnements identitaires propres à la bisexualité et à la remise en question de la norme hétérosexuelle.

1. Approche formelle : Une esthétique normative

1.1. Analyse du titre : De la théorie à la scène

En orientant ou en troublant son regard, le titre joue un rôle essentiel dans la lecture que le spectateur fait d'un spectacle. Qu'est-ce que « La théorie du Y » ? Bien qu'elle puisse nous sembler familière, cette théorie n'existe pas. Néanmoins, ce titre traduit de manière métaphorique les clés du spectacle. En effet, le « Y » est employé comme un symbole du choix. Durant l'Antiquité, il représentait celui que chaque être humain devait faire entre le vice et la vertu. Dans *La Théorie du Y*, il s'agit d'évoquer le choix entre aimer les hommes ou les femmes, choix qui, rappelons-le, n'avait pas de raison d'être dans l'Antiquité car la bisexualité était, d'une certaine manière, considérée comme la norme. Le « Y » renvoie également à la « Génération Y », à laquelle appartient Caroline Taillet, ainsi que la majorité du public d'adolescents directement visés par le spectacle. Cette génération désigne les personnes nées entre les années 1980 et 2000, dont les comportements sociologiques ont été marqués par le passage dans l'ère du numérique :

Ils ont entre 15 et 25 ans et ils ont grandi avec internet. Ils participent massivement aux réseaux sociaux et le web a révolutionné leur façon de regarder le monde et de s'y projeter. Émergence d'une « identité numérique expressive », conversation en continu, productions artistiques amateurs, culture lol, raids de hackers, actions protestataires, attachement à une économie du gratuit : se dessinent ainsi de nouveaux profils psychologiques, une façon inédite de vivre ensemble et de s'organiser, un mode de consommation dont le modèle économique reste à créer. Mais, face à une innovation technologique d'une telle ampleur et aux transformations sociales qu'elle génère, ne peut-on d'ores et déjà parler de rupture anthropologique ?²³⁹

Le symbole « Y » évoque également les chromosomes X et Y qui constituent un « système génétique de détermination des sexes »²⁴⁰, et dont le Y permet de

²³⁹ DAGNAUD M., *Génération Y. Les jeunes et les réseaux sociaux, de la dérision à la subversion*. Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), « Nouveaux Débats », 2013, [<http://www.cairn.info/generation-y--9782724612837.htm>].

²⁴⁰ « Détermination du sexe », dans *Universalis.fr*, s.d., [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/determination-du-sexe/>], (01/08/2017).

différencier les garçons des filles. Quant au terme « théorie », il nous rappelle la notion de « Théorie du genre », préalablement mentionnée dans la première partie de ce mémoire, qui renvoie de manière péjorative aux *Gender studies*. Il introduit également le côté réflexif du personnage principal de la pièce, Anna, qui se pose énormément de questions et qui se verra confrontée à un choix que lui impose la société et auquel elle refuse de se plier, la renvoyant de manière concrète à ses émotions.

Lors d'une interview ²⁴¹ donnée en présence de Caroline Taillet au sujet de la pièce et de la websérie, un journaliste a mis en perspective le titre « La Théorie du Y » avec trois théories existantes : la théorie du langage, la théorie du chaos et la théorie de l'Aristotélisme. Cette mise en perspective nous intéresse en ce sens qu'elle permet de mettre en exergue quelques caractéristiques de la pièce que nous étudierons dans la suite de ce mémoire. Intéressons nous, pour commencer, à la théorie du langage. Selon Karl Bühler :

Ce qu'effectue le langage humain est triple : expression, appel et représentation. Le signe langagier est symptôme en vertu de sa dépendance par rapport à l'émetteur, dont il exprime l'intériorité ; il est signal en vertu de son appel à l'auditeur, dont il guide le comportement externe ou interne comme d'autres signes de communication ; il est symbole en vertu de sa coordination aux objets et aux états de choses²⁴².

Au delà d'un « outil convivial »²⁴³ au sens entendu par Ivan Illich et qui fut exploité par Jérôme Piron et Arnaud Hoedt à travers leur spectacle *La Convivialité*²⁴⁴, Bühler considère le langage comme une forme de médiation. En dénonçant par la parole les stéréotypes discriminants d'une sexualité trop peu rendue visible, le langage occupe donc une place centrale au sein de la *La Théorie du Y*, lui conférant, d'un point de vue discursif, un caractère subversif.

²⁴¹ HOLDN, « Caroline Taillet, La Théorie du Y », dans *Canoepé*, 2 janvier 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=cFhwm-BVgAg>], (1/08/2017).

²⁴² BÜHLER K., *Théorie du langage*, traduit et annoté par Samain Didier. Agone, « Banc d'essais », 2009, [<http://www.cairn.info/theorie-du-langage--9782748900866.htm>].

²⁴³ ILLICH I., *La Convivialité*, coll. « Points. Essais », Éd. du Seuil, Paris, 1973.

²⁴⁴ « La Convivialité », de et avec Arnaud Hoedt & Jérôme Piron, mis en scène par Arnaud Pirault et Clément Thirion, 2015-2016, Théâtre National de la Communauté française, Bruxelles.

La théorie du chaos désigne, quant à elle, le fait que, dans tout système, aussi scientifique, soit-il, une part de celui-ci demeure imprévisible et aléatoire, tout en naissant pourtant de quelque chose de prévisible, de nature déterministe :

Selon le philosophe Daniel Parrochia, la théorie du chaos constitue une des trois grandes révolutions scientifiques du XX^e siècle et correspond à un changement de paradigme comparable à ceux qu'entraînèrent la théorie de la relativité et la mécanique quantique. Très succinctement, la théorie du chaos a pour objet d'étude des phénomènes non linéaires régis par des lois simples et déterministes dont le comportement, dans certaines conditions, devient imprédictible [...] Dans leur long article, Aubin et Dahan Dalmedico affirment que la théorie du chaos est un phénomène d'une envergure incontestablement large. Sans se prononcer s'il s'agit ou non d'une révolution scientifique, ils soulignent que "at a social and cultural level, chaos was a phenomenon reaching beyond scientific milieus and taken over by philosophers, science popularizers, and even littérateurs" »²⁴⁵.

Il nous a paru intéressant de rapprocher cette notion de chaos à celle du choix qui demeure une composante essentielle de *La Théorie du Y*. En effet, si l'on considère l'identité comme relevant d'un certain déterminisme et sa construction comme étant directement influencée par le contexte dans lequel chaque être humain évolue, l'attirance dans les rapports humains et la sexualité demeurent, quant à elles, des valeurs chaotiques, aléatoires et imprévisibles. De manière critique, cette notion permet de dépasser celle du choix que la société impose pourtant à la bisexualité d'Anna.

Enfin, la dernière théorie que nous souhaitons confronter à *La Théorie du Y* est celle de l'Aristotélisme. Ce terme désigne, *a posteriori*, « un ensemble de courants réactualisant la philosophie d'Aristote ou s'en inspirant »²⁴⁶. D'un point de vue théâtral, la *Poétique* d'Aristote énonce, selon Catherine Naugrette, « une vision du théâtre fondée à la fois sur les œuvres et les auteurs tragiques qui la précèdent, et sur une conceptualisation esthétique »²⁴⁷. Le théâtre classique a récupéré les concepts, tels que l'action, la vraisemblance, la règle unitaire ou la catharsis, pour les ériger comme

²⁴⁵ FERRER C., « La diffusion de la théorie du chaos dans les sciences humaines, les sciences sociales et les arts : une épidémie postmoderne », dans *TRANS-Revue de littérature générale comparée*, 07 juillet 2008, [//trans.revues.org/267], (3/08/2017).

²⁴⁶ *Le petit Larousse illustré*, Paris, Éditions Larousse, 2007, p.64.

²⁴⁷ NAUGRETTE C., *L'esthétique théâtrale*, Armand Colin, Paris, 2014, p. 89.

principes fondamentaux d'une esthétique mimétique. Dans son ouvrage *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*²⁴⁸, Florence Dupont, spécialiste de l'Antiquité grecque et latine, critique la *Poétique* d'Aristote, dans laquelle celui conçoit : « la tragédie comme un texte autonome et non comme un spectacle vivant destiné à être représenté »²⁴⁹.

Sa *Poétique* développe une théorie de la tragédie inédite et détachée de tout ancrage dans le réel. Au cœur du dispositif, se trouve la notion de *muthos*, qui renvoie à l'idée d'un récit ou d'une trame narrative. Désormais, la tragédie se présente comme un enchaînement cohérent d'actions, et c'est cet enchaînement qui est censé produire la *catharsis*, à savoir la purification des passions des destinataires de l'œuvre. Le point central de l'analyse de Florence Dupont tient à ce primat du *muthos* chez Aristote, un primat qui aboutit à une approche textuelle et non spectaculaire de la tragédie et à un théâtre abstrait de lecteurs. Avec la *Poétique*, c'est donc le modèle d'un théâtre désincarné, sans rapport avec la dimension de la performance scénique concrète, qui est promu. [...] L'ouvrage est ainsi porté par la volonté de se déprendre de « l'aristotélisme ambiant », en montrant la possibilité et la validité d'une autre approche du théâtre, une approche axée sur le caractère ludique et interactif de la performance réalisée sur scène. [...] En s'efforçant de rompre avec le carcan aristotélicien, Florence Dupont plaide en faveur d'un théâtre vivant, où le but recherché n'est pas le culte du texte, mais le plaisir de la représentation se jouant. Il en résulte un éloge récurrent des formes théâtrales populaires, de la *commedia dell'arte* au vaudeville, et une méfiance prononcée vis-à-vis des dérives intellectualisantes de ce genre artistique²⁵⁰.

Il s'avère donc intéressant, dans l'analyse de *La Théorie du Y* qui nous concerne, de confronter cette approche du réalisme à une œuvre qui, en tant qu'autobiographie romancée, met en fiction la vie de son auteur, interrogeant la frontière entre réel et imaginaire, et le dispositif scénique du spectacle.

²⁴⁸ DUPONT F., *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007.

²⁴⁹ DURU M., « Aristote, le théâtre et le texte », dans *La vie des idées*, 16 janvier 2008, [<http://www.laviedesidees.fr/Aristote-le-theatre-et-le-texte.html>], (page consultée le 3 août 2017).

²⁵⁰ *Ibidem*.

1.2. Analyse du dispositif scénique : Catégoriser pour normaliser

La Théorie du Y met en scène le cheminement de pensée d'Anna quant aux questions qu'elle se pose à propos de son identité. La scène évoque l'esprit d'Anna, à l'intérieur duquel souvenirs et interrogations s'entrechoquent. Représentés par des boîtes de tailles et de formes différentes, ces souvenirs se traduisent sous forme de sensations, d'images, de voix, de bruits ou de chansons tout au long du spectacle²⁵¹.

Le dispositif et la mise en scène reflètent l'influence de notre société hétéronormative et patriarcale qui, dans un but de normalisation, cherche à catégoriser les individus selon des caractéristiques propres à la « classe » hétérosexuelle et cisgenre, considérée comme dominante. Le spectacle est divisé en 19 séquences ou tableaux chronologiques, chacune représentant une boîte qui, en s'ouvrant, dévoile un souvenir précis qui a contribué à construire l'identité d'Anna. Interprétée par la même comédienne tout au long de la pièce, Anna est le seul personnage dont on voit l'évolution des questionnements identitaires, dès l'âge de 8 ans jusqu'à l'âge de 25 ans. Les autres comédiens, quant à eux, changent constamment de rôles, de costumes et d'identité sous les yeux des spectateurs ou derrière les boîtes du décor, celles-ci jouant également le rôle de coulisses. Pas de sortie de scène donc dans ce spectacle, la seule sortie étant celle du « placard », lorsqu'Anna fait son coming out auprès de sa famille. Comme elle le dit d'ailleurs très justement : « j'ai pas fait un *coming out* pour refaire un *coming in* ». Le spectateur ne sort donc jamais de la tête d'Anna. Chacun des tableaux est marqué par son propre style, son propre rythme et sa particularité, « plus ou moins fidèle à la réalité, comme peut l'être un souvenir. On passe d'un personnage à l'autre, du sérieux à l'absurde, de l'impertinent à l'émouvant, du chant à la danse, des années 90 à l'époque d'aujourd'hui »²⁵². Le texte, en passant par la narration, le monologue et le dialogue, joue un rôle essentiel dans la distinction entre les tableaux, apportant à chacun une forme de singularité²⁵³.

Bien que le spectacle convoque, parfois même au même moment, différents styles et disciplines artistiques, son approche reste néanmoins très conventionnelle.

²⁵¹ « Dossier de présentation », *La Théorie du Y*, Théâtre de Poche, 11 septembre 2016, Bruxelles, p. 7.

²⁵² *Id.*

²⁵³ *Id.*

Encrée dans une forme de catégorisation qui facilite la lecture de la pièce par le spectateur, il semblerait que *La Théorie du Y* ne relève en rien d'une esthétique *queer* qui chercherait, au contraire, à semer le trouble et le flou dans le spectacle.

2. Approche discursive : affirmation d'une sexualité subversive

2.1. Le « Y » : un symbole de choix hétéronormatif

Les codes hétéronormatifs, sans être détournés de manière formelle, sont rendus visibles dans le spectacle. En opposant la notion de choix à une identité sexuelle qui se voudrait fluide, nous envisagerons le spectacle sous un angle plus discursif, afin d'analyser l'intentionnalité *queer* de celui-ci ainsi que sa réception auprès du spectateur.

Confronté à un dispositif scénique qui cherche, à l'image de la société, à tout catégoriser, le personnage d'Anna fait face à un conflit intérieure : cherchant d'une part à s'affirmer telle qu'elle est et, d'autre part, ressentant le besoin de se conformer à ce que les autres et le monde attendent d'elle.

Comme l'explique Kinsey, un biologiste précurseur dans les questions de sexualité : « le monde ne doit pas être divisé entre moutons et chèvres. Les choses ne sont pas toutes blanches ou toutes noires. [...] C'est seulement l'esprit humain qui invente des catégories et force les faits à entrer dans des cases séparées. Le monde vivant est un continuum dans chacun de ses aspects »²⁵⁴. Nous créons, en effet, nous-mêmes des cases identitaires et des catégories d'individus afin de réguler notre peur de l'inconnu et de la différence. Selon ce point de vue, l'homophobie et la biphobie peuvent, l'une comme l'autre, être considérées comme des peurs liées à des formes de sexualité méconnues, auxquelles sont associés de nombreux stéréotypes. Ceux-ci sont également présents au sein de la communauté LGBTQ+, la bisexualité ayant longtemps

²⁵⁴ KINSEY A., POMEROY W. et MARTINC., *Sexual Behavior in the human male*, Philadelphia, W.B. Saunders Compagny, 1948, cité dans SOUAN Olivier « La fin du clivage hétéro/homo », dans *Le Point Références : Les lois du genre*, n°46, juillet-août 2013, p.87.

été pensée comme une forme de trahison ou comme une sexualité en marge vis-à-vis de l'homosexualité :

Ces clichés font en fait eux-mêmes obstacle à la visibilité bisexuelle. Pourquoi se déclarer bisexuel si l'image que l'on renvoie est entourée de préjugés ? Difficile de se revendiquer bisexuel quand on sait que la biphobie est un phénomène existant : « Passez un peu de temps avec des activistes bisexuels, et vous entendrez beaucoup parler de biphobie. Vous entendrez parler aussi de "l'effacement des bi", cette idée que la bisexualité est systématiquement minimisée et rejetée [...] Les femmes bisexuelles ont aussi du mal à trouver des lesbiennes qui veulent d'elles – ou même qui les prennent au sérieux »²⁵⁵.

Deux séquences du spectacle représentent et dénoncent les nombreux stéréotypes associés à cette sexualité qui met en échec la notion de choix. A travers un dispositif vocal dans lequel s'entrechoquent des voix préenregistrées, le spectateur découvre des souvenirs douloureux d'Anna, confrontée aux clichés véhiculés par son entourage à différents moments de sa vie :

« Mais en fait, t'es gouine? »
« Faut que je te parle. La sœur de la cousine du pote du coiffeur de mon oncle a entendu dire un truc sur toi, mais je le crois pas... »
« J'accepte ma chérie. Mais ça me déçoit, c'est tout. Je comprends pas ta vie. »
« T'as déjà pensé à me draguer alors? »
« Arrête, t'es trop jolie pour être lesbienne... »
« Pourquoi tu m'as menti pendant tout ce temps? »
« Tu nous expliques comment on fait un cuni? »
« Tu peux me faire confiance. Je l'ai dit qu'à mon chat. »
« Mais je pensais que tu voulais avoir des enfants? »
[...]
« Oui, enfin, tu te cherches quoi...Mais bon, là, t'as 22 ans, y a un moment où... »
« En fait, si je comprends bien, il te manquera toujours une partie pour être vraiment heureuse? »
« Mais arrête, ça n'existe pas ça... »
« Être fidèle, par contre, t'oublies du coup? »
« Oui, je sais, c'est la mode. »

²⁵⁵ « Libido : Le 21ème siècle sera-t-il bisexuel? », [www.rts.ch/video/emissions/archives/scenes-de-menage/1588438-libido-le-21eme-siecle-sera-t-il-bisexuel.htm], (5/08/2014), cité dans *Dossier pédagogique*, La Théorie du Y, Théâtre de Poche, Bruxelles, 2016, p.15.

« Attention hein, ce sont des gens comme vous là qui propagent les maladies à force d'aller manger à tous les râteliers! »

« Du coup, ça te dirait que je ramène ma meuf...? »

« Soit t'assumes soit t'assumes pas, c'est tout. Mais faut choisir. »

« Non mais je comprends, t'as fait tes petites expériences... Mais à un moment, faudra quand même savoir ce que tu préfères. »

« Un homme, une femme, et quoi après? Un chien? »

Une autre séquence (Fig. 5) met en lumière, de manière ludique, l'aporie de la notion de choix associée à cette sexualité qui, comme son nom l'indique, n'est « ni homo, ni hétéro, une polyvalence non homologuée dans une société où chacun est prié de choisir. 1000 visages, autant de facettes, l'ambivalence dérange quand on ne peut la mettre en boîte, la classer, la cataloguer, pour la faire entrer dans une case »²⁵⁶. Dans cette scène, Anna est assise au-dessus d'une boîte portant l'inscription « Épineux le choix du partenaire, rose ou bleu, le choisir pour la vie entière (pour 1h ou 2) ». Derrière elle, deux comédiens ont la tête enfermée dans des boîtes correspondant à leur genre : la fille, vêtue d'une combinaison rose, se trouve dans une boîte dont l'un des côtés est également de couleur rose. Parallèlement à elle, le garçon est vêtu de la même combinaison bleue et se trouve à l'intérieur d'une boîte dont l'un des côtés est bleu. Durant cette scène, Anna s'interroge sur les avantages et les inconvénients à aimer une femme ou un homme, et compte les points afin de faire le fameux choix que lui impose la société :

Anna : J'aime être avec une fille.

La Femme : +1.

[...]

Anna : J'aime être avec un mec.

L'Homme : +1.

Anna : Avec une fille je me sens subversive et j'aime ça.

La Femme : +2.

Anna : J'aime me sentir féminine avec une fille.

La Femme : +3.

Anna : J'aime me sentir féminine avec un mec.

L'Homme : +3.

Anna : J'ai envie de me sentir normale.

²⁵⁶ *Id.*

L'Homme : +12.

[...]

Anna : Le sexe avec une femme.

La Femme : +20.

Anna : Le sexe avec un homme.

L'Homme : +1000.

Anna lui lance un regard.

[...]

Anna : Tout le monde est hétéro, so boring.

L'Homme : -6.

Anna : Je me reconnais pas dans cette identité.

La Femme : -4.

Anna : On m'a pas éduquée comme ça.

La Femme : -5.

Anna : C'est malsain.

La Femme : -8.

Anna : C'est bizarre...

La Femme : -3.

Anna : C'est bizarre!

La Femme : +4.

Anna : C'est uniquement la conséquence d'une conjecture rare entre mon expérience vécue et mon fonctionnement interne : attente perpétuelle + fille en demande d'amour + mec qui n'en valait pas la peine = ouverture au saphisme.

L'Homme : +12.

[...]

Fondé sur des stéréotypes de genre, le choix hétéronormatif d'une identité sexuelle unique et fixe est dénoncé à l'intérieur de cette scène. C'est au moyen de codes normés et binaires, tels que le rose pour la fille et le bleu pour le garçon, ainsi que par un dispositif qui cherche à enfermer l'homme et la femme dans des représentations figées, que parvient à se dessiner l'idée d'une sexualité ouverte, qui refuse de se limiter à l'un ou l'autre « modèle » identitaire.

2.2. La bisexualité : un objet identitaire *queer*

A travers ses questionnements identitaires, le personnage d'Anna aborde également des questions d'ordre philosophique : Qu'est-ce que la normalité ? Si celle-ci est représentée sur scène, de manière allégorique, par des boîtes ou des cases, pourquoi Anna ne parvient-elle pas à rentrer dans l'une d'elles ?

Ce processus de catégorisation empêche la notion de fluidité, propre à la bisexualité et au *queer*, de se refléter. Néanmoins, le terme de « bisexualité » n'apparaît jamais dans le spectacle. L'absence de définition stricte, quant à l'identité d'Anna, peut vouloir signifier une volonté de tendre vers un dépassement de la catégorisation identitaire, en ouvrant les champs du possible au-delà du caractère binaire des genres masculin et féminin. La scène dans laquelle Anna fait son *coming out* à sa famille illustre cette fluidité : « J'ai l'impression qu'on peut aimer les gens en général. [...] J'ai l'impression que ce qui compte pour moi, avant tout, c'est la personne »²⁵⁷. Dans un spectacle dont le sujet est d'abord la bisexualité, le personnage d'Anna aborde en filigrane la *pansexualité*, en suggérant qu'il est possible d'être attiré par des personnes et par leur personnalité, indifféremment de leur sexe et de leur genre²⁵⁸.

La bisexualité constitue donc, en soi un objet *queer* qui, par sa propre existence, trouble et transgresse les conventions hétérosexuelles et les cadres normatifs. Néanmoins, comme l'explique Frédéric Sounac : « l'objet *queer* ne déclenche véritablement de rejet que lorsque sa visibilité – éventuellement relayée et légitimée par un discours intellectuel ou militant – menace de fragiliser le système d'oppositions binaires érigé en socle de la société »²⁵⁹.

Nul doute, en effet, que la catégorisation sexuelle, à l'âge moderne, ne définisse l'identité sociale de la personne bien plus fondamentalement et autoritairement que le nom (dont on peut changer aisément dans certaines sociétés occidentales), l'âge (qu'on peut nier grâce au maquillage ou à la chirurgie esthétique), le statut ou la profession... Tout cela est plus ou moins tolérable, sinon toléré. Tromper sur son sexe en revanche et, bien sûr, changer de sexe, sont des actes autrement plus difficiles et conséquents, en termes de transgression et de provocation, puisque, y compris à notre époque, y compris dans les sociétés occidentales modernes, le « genre » demeure réifié dans l'inconscient collectif, et que sa remise en cause est toujours ressentie comme une menace intolérable pour l'ordre prétendument naturel dont l'ordre social en vigueur depuis la nuit des temps – la norme hétérosexuelle et patriarcale, soucieuse

²⁵⁷ « La Théorie du Y », écrit et mis en scène par Caroline Taillet, 2016, Production Théâtre de Poche, Bruxelles.

²⁵⁸ *Dossier pédagogique*, La Théorie du Y, Théâtre de Poche, Bruxelles, 2016.

²⁵⁹ Sounac F., « Introduction, Queer et réception » dans M. Plana, *Esthétique queer dans la littérature et les arts*, op., cit., p. 280.

de la reproduction de l'espèce, de la différenciation des sexes et du partage inégalitaire des tâches entre eux – maintient la fonction²⁶⁰.

Néanmoins, dans *La Théorie du Y*, l'identité de genre de tous les personnages est en accord avec leur identité de sexe. En fonctionnant selon le principe binaire masculin/féminin, excluant par conséquent toute autre possibilité, la bisexualité ne transgresse, ni ne remet en question ce système d'opposition. Or, le *queer* cherche, par essence, à « bousculer les réflexes binaires d'appréhension du monde, le contexte socio-politique de leur réception actuelle »²⁶¹.

« L'hétérosexualité y est, en revanche, profondément questionnée comme évidence sociale, ce qui rend l'œuvre incontestablement politique »²⁶². Cette volonté de sortir la bisexualité de l'ombre, en lui apportant une forme de visibilité, tout en dénonçant les stéréotypes qui lui sont assignés pourrait, dans une certaine mesure, relever d'une intention *queer* de faire vaciller la norme.

Chapitre 2 : *MDLSX* de la compagnie Motus

Créé en 2015 par la Compagnie Motus, *MDLSX* est un spectacle hybride, entre performance théâtrale, monologue et D.J. Set. L'insaisissable participe de la définition-même de *performance*, notion au champ lexical vaste que nous avons déjà introduite dans la première partie de ce mémoire, en confrontant la notion de *performatif*, forgée par le linguiste Austin, à celle de *performativité* « *queer* », employée par Judith Butler. Dans le domaine de l'art, la performance est une notion héritée des arts plastiques et visuels, désignant un acte de création artistique qui « transgresse les catégorisations par disciplines »²⁶³. Dans le domaine des arts de la scène, cet acte de création est généralement marqué par un trouble lié à l'implication personnelle de l'artiste dans l'œuvre, brouillant la frontière entre fiction et réalité :

²⁶⁰ PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 41.

²⁶¹ Sounac F., « Introduction, Queer et réception » dans M. Plana, *Esthétique queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 278.

²⁶² PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 78.

²⁶³ Mayen G., « Qu'est-ce que la performance ? », dans *Dossier pédagogique. Spectacles vivants et arts visuels*, février 2011, Centre Pompidou, [<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/#haut>], (05/08/2017).

Il s'ouvre bien ici un espace « autre » dans l'exercice de l'art. A celui-ci sera souvent attribué le sens politique d'un refus de la réduction de l'art à la mise en forme d'objets que le marché ou les institutions d'autorité peuvent assimiler. De même on y reconnaît une occurrence supplémentaire de ce vaste projet esthétique du vingtième siècle, qui est de réduire l'écart entre l'art et la vie²⁶⁴.

MDLSX joue également sur cette frontière, en entrelaçant des fragments autobiographiques de l'artiste androgyne et intersexuée Silvia Calderoni au roman *Middlesex* de Jeffrey Eugenides, duquel est tiré le titre du spectacle. D'autres évocations littéraires sont également présentes dans le spectacle, celui-ci empruntant des passages de textes tirés de « l'univers kaléidoscopique des Manifestes Queer »²⁶⁵. Fondé en 1991 par Enrico Casagrande et Daniela Nicolò, la compagnie Motus évoque, par son seul nom, le mouvement qui, dans une optique *queer*, peut être interprétée comme une volonté de regarder au-delà des catégories formelles et de langages, afin de semer le trouble dans l'art et la société par des spectacles subversifs.

A l'instar de la *Queer Theory*, *MDLSX* cherche à dépasser les catégories, qu'elles soient identitaires ou artistiques. Dans cette optique, la question du corps se trouve être un paradigme essentiel, que nous analyserons à la lumière du théâtre postdramatique, dont les principes ont considérablement influencé la scène contemporaine et la performance théâtrale. D'abord d'un point de vue formel, nous étudierons le langage corporel de Silvia Calderoni, à la fois objet et sujet de *MDLSX*, ainsi que l'esthétique hybride et trouble du spectacle. Ensuite, à la lumière de la *Queer Theory*, nous procèderons à une approche davantage thématique, en étudiant les notions d'identité et de corps *queer* au sein de cette performance.

²⁶⁴ *Id.*

²⁶⁵ « Dossier de presse », dans *MDLSX*, mis en scène par la Compagnie Motus, 2015, Production Motus, Paris, [http://www.vidy.ch/sites/default/files/field_spectacle_file/vidy_dpressemotus_.pdf].

1. Transgression et remise en question des normes artistiques

1.1. Pour un langage du corps

Dans son ouvrage *Le théâtre postdramatique*, Hans-Thies Lehmann aborde, par analogie avec l'esthétique du postmodernisme, l'émergence d'un théâtre qui tendrait vers la disparition du modèle dramatique traditionnel, remettant en question les principes aristotéliens dont nous avons parlé précédemment. « Dans le théâtre postdramatique, le souffle, le rythme, l'actualité de la présence physique des corps, l'emportent sur le logos »²⁶⁶. Dès lors, « l'esthétique postdramatique privilégie l'image et le corps par rapport au texte et se revendique en rupture radicale avec le théâtre dramatique dit « texto-centrique », au profit de la notion de « corpocentrisme »²⁶⁷. Lehmann insiste sur la corporalité, le corps devient un potentiel de production, que le théâtre, tout comme la performance et la danse, vont chercher à réévaluer. Au-delà d'un instrument permettant uniquement de porter un texte, il devient un langage à part entière. En tant que tel, le corps ne doit toutefois pas être considéré en opposition au texte. Culturalisé et signifiant, lorsque qu'il est mis en scène par le théâtre et par l'art de manière générale, il met également en scène des symboles qu'il agence. Par conséquent, le corps est un langage en cela qu'il est déterminé et relève de l'ordre symbolique.

MDLSX joue sur cette notion de corps symbolique. Le corps de Silvia Calderoni est fragmenté, modifié par le mouvement davantage que par des choses matérielles, et projeté vers un ailleurs, au-delà d'une identité binaire. Tout au long du XX^e siècle, le théâtre va se détacher d'une vision séculaire du corps au profit de ses particularités. C'est pourquoi la scène va progressivement être investie par des corps atypiques, hybrides ou monstrueux, introduisant de manière frontale les questions identitaires et la notion d'étrangeté, en opposition à celle de normalité. Par la mise en exergue de ses particularités physiques au travers de la nudité, Silvia Calderoni interroge la notion de norme et dénonce l'oppression engendrée par notre société hétéronormative vis-à-vis des corps hors normes, difformes voire monstrueux, terme auquel l'artiste fut confrontée très jeune. Comme illustré dans une scène du spectacle, elle réalisa sa

²⁶⁶ LEHMANN H.-T., *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, Editions de l'Arche, 2002 (1999), p. 235.

²⁶⁷ PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 267.

différence le jour où elle aperçu dans son dossier médical « XY (homme) grandi comme une femme (atteint d'hypospadias). Tout s'éclaire pour s'obscurcir aussitôt. Hypospadias : " monstre ", selon un vieux dictionnaire »²⁶⁸.

1.2. La notion d'hybridité au cœur d'une esthétique trouble

Entre intermédialité et métissage artistique, l'esthétique trouble de *MDLSX* interroge la notion d'hybridité. Selon la définition du *Petit Robert 2010* :

Le terme « hybridité » provient du latin *ibrida*, « sangs mêlés », altéré en *hybrida* en raison de sa similitude avec le grec *hybris*, « excès, violence, orgueil, démesure ». Issu du domaine de la biologie et de la botanique ce terme désigne un « croisement de variétés, de races, d'espèces différentes ». En linguistique, le vocable est également employé pour désigner un terme « formé d'éléments empruntés à des langues différentes ». Par extension, il signifie communément ce qui est « composé de deux éléments de nature différente anormalement réunis ; qui participe de deux ou plusieurs ensembles, genres, styles »²⁶⁹.

Dans le domaine artistique, l'hybridité chercherait à dépasser les cadres stricts, en faisant cohabiter plusieurs genres au sein d'une même création, en les juxtaposant ou en les faisant éclater afin de créer une œuvre de forme singulière.

Aujourd'hui, le saisissement par les champs artistiques et littéraires du concept d'hybridité semble à première vue destiné à dépasser le *statu quo* clamé par les postmodernes pour caractériser un objet artistique issu d'un croisement entre deux ou plusieurs genres identifiables, créant ainsi une forme nouvelle ayant des caractéristiques propres. [...] Dans le champ littéraire et artistique, l'hybridité est-elle le signe d'une prolifération à l'infini des formes d'art, de l'annihilation de toute identité stable ? À l'inverse, sommes-nous tout à fait certains qu'il existe des formes pures, dénuées de toute contamination extérieure ? Après tout, comme le signale Krynski, l'hybridité a toujours été là (Budor, Geers 2004 : 32). D'autre part, l'hybridité tendrait-elle à accentuer la différence, comme le suggère Toro (2006), ou,

²⁶⁸ DIAKTINE A., « MDLSX. Pièce d'identité », dans *Libération*, 1 décembre 2016, [http://next.liberation.fr/theatre/2016/12/01/mdlsx-piece-d-identites_1532298], (5/08/2017).

²⁶⁹ « Petit Robert 2010 », cité dans HERNANDEZ MARZAL B., *L'hybridité (séminaire MARGE)*, Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon, 2015, [http://www.fabula.org/actualites/l-hybridite_69809.php], (consulté le 3 août 2017).

au contraire, à une disparition de la différence, réduisant tout à une égalité fade et sans relief, comme le suggère Byung-Chul Han dans *La société de la fatigue* (2014)²⁷⁰ ?

Enfin, d'un point de vue identitaire, l'hybridité serait l'expression de la multiplicité et de la différence, au sein d'un sujet considéré comme « marginal » ou métis. Une identité hybride serait donc une identité qui se positionne au-delà des cadres traditionnels et normatifs.

L'hybridation est une notion qui se trouve au cœur de *MDLSX*, aussi bien dans le dispositif que dans la narration. De manière transversale et interdisciplinaire, *MDLSX* convoque sur scène différents médias. Contrôlés de la scène par Silvia Calderoni à partir d'un set de D.J., vidéo, musique, danse et texte en italien s'entrechoquent et dialoguent au sein de cette performance.

La scène est habillée d'un tapis triangulaire, conçu dans un tissu couvert d'aluminium, évoquant les isolants thermiques. Le triangle, porteur de plusieurs significations, rappelle le triangle rose pointé vers le bas, symbole discriminatoire employé dans l'univers concentrationnaire nazi comme moyen d'identification des homosexuels. Il sera par ailleurs détourné et repris par cette communauté comme signe de reconnaissance identitaire. Il peut également être considéré comme un symbole hybride du genre, évoquant la matrice de la femme lorsqu'il pointe vers le bas ou la virilité phallique lorsqu'il pointe vers le haut. Fait d'aluminium, la matière nous évoque un univers technologique, à la fois futuriste, post-apocalyptique et chirurgical, se rapportant à l'identité hybride des personnes intersexes, entre le « transhumanisme » et le « post-humanisme »²⁷¹. Derrière le triangle est disposée une longue table sur laquelle est installé un ordinateur et tout le matériel digital nécessaire à la réalisation de la performance. Enfin, sur le fond de scène, un écran sert de support aux titres de la playlist, constituée de 23 bandes musicales éclectiques ainsi qu'aux projections vidéos,

²⁷⁰ HERNANDEZ MARZAL B., *L'hybridité (séminaire MARGE)*, Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon, 2015, [http://www.fabula.org/actualites/l-hybridite_69809.php], (consulté le 3 août 2017).

²⁷¹ ANDRIEU B., « L'hybridation est-elle normale ? », *Chimères*, (numéro 75), 2011, [<http://www.cairn.info/revue-chimeres-2011-1-page-17.htm>], p. 19.

incrustées dans une forme ronde, qui mêlent à la fois archives autobiographiques de l'artiste et images filmées en direct au moyen d'un téléphone portable. (Fig. 6.).

Le récit que Silvia Calderoni adresse au spectateur vacille entre autobiographie et fiction, interrogeant la frontière entre l'art et la vie : « L'art est-il l'artiste lui-même, l'image qu'il donne ou l'œuvre qu'il produit ? »²⁷². *MDLSX* joue sur l'ambiguïté entre l'identité de l'artiste et celle du personnage du roman *Middlesex*. En effet, l'homonymie « Cal » désigne à la fois le surnom péjoratif, attribué à Silvia/Cal(deroni) durant ses années de scolarité, et le prénom du personnage principal du roman « Calliope ». Le spectateur découvre l'histoire entrecroisée de ces deux « Cal » qui, sur scène, ne forment plus qu'un seul être à l'identité hybride. Né hermaphrodite, ce personnage a vécu, tout comme Orlando de Virginia Woolf, l'expérience des deux sexes. Rappelons néanmoins que, selon le mythe primitif, l'androgynie était un symbole de perfection et de plénitude auxquels les humains n'avaient pas accès. Comme nous l'avions mentionné précédemment, les manifestations androgyniques ou hermaphrodites chez les humains étaient donc considérées comme un danger et une insulte à la toute puissance des dieux antiques. Aujourd'hui, cette ambiguïté identitaire représente un danger à la toute puissance de l'hétéronormativité. En effet, l'intersexualité, qui fut « diagnostiquée » à Cal à sa puberté, suite au constat d'un développement « anormal » de ses organes sexuels, a été médicalement classée comme une pathologie. « J'ai eu deux naissances. D'abord comme petite fille (...) puis comme adolescent ». Afin de réintégrer ces êtres hybrides dans une catégorie normative, la science, à l'image de la toute puissance des dieux antiques, décidera de surpasser la nature en choisissant arbitrairement de réassigner les organes sexuels à l'une des deux seules possibilités envisageables dans notre société. « A ce moment-là, il a été établi que j'étais F. Sans me prendre du tout en compte ».

MDLSX dénonce la violence de ces opérations à travers une scène dans laquelle Silvia Calderoni présente son corps nu au spectateur et affiche son sexe à la lumière d'un laser phosphorant, sur une musique symbolique de Placebo intitulée *Nancy Boy*, expression anglaise désignant un homosexuel au comportement efféminé et à l'identité ambiguë : « Just another nancy boy, woman man or modern monkey, just another happy

²⁷² PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 234.

junkie »²⁷³. Cette scène traduit une double possibilité de réactions face à l'humiliation : subir la mutilation chirurgicale ou adopter une attitude transgressive en choisissant de rester soi-même et de conserver une identité subversive.

En s'attachant seulement à la forme et à l'image du corps, le vivant du corps est invisibilisé, alors même qu'il modifie à chaque moment les conditions de sa subjectivation. Le silence des organes signe autant la santé que l'activité du corps vivant. Le combat des intersexes à ne pas être assignés, sinon réduits chirurgicalement, à un sexe socialement acceptable, est une revendication d'hybridité, plus que de multiplicité et de dispersion. Ne pas être le même n'implique pas obligatoirement devenir entièrement un autre et être comme étranger à soi-même²⁷⁴.

Néanmoins, comme nous l'avons exposé précédemment, une théâtralité relevant d'une esthétique *queer* se verrait davantage caractérisée par la transversalité et l'indétermination des formes artistiques. Le *queer* tend à semer le trouble, à la fois politiquement et formellement, empêchant toute forme de catégorisation voire d'identification. Au-delà de vouloir créer de nouvelles normes, qu'elles soient identitaires ou artistiques, le *queer* cherche plutôt à les briser. Sans cesse en mouvement, refusant de se figer dans une catégorie artistique ou sexuelle plutôt que dans une autre, *MDLSX* met à mal la binarité de nos représentations et transgresse les normes, aussi bien d'un point de vue formel qu'identitaire, tout en mettant en lumière la fluctuation de ces identités.

2. De l'androgynie à l'intersexualité : une identité « monstre »

2.1. Vers une identité *queer*

MDLSX met en scène la quête identitaire d'un être intersexué, à travers les normes d'une société patriarcale et hétérocentrée, ainsi que dans la communauté LGBTQ+. Au moyen de réquisitoires formulés contre les normes discriminatoires de la société, tels que le capitalisme ou le patriarcat, *MDLSX* revendique une attitude

²⁷³ « Il donne une impression de réserve et de fausse timidité, Juste une tapette de plus, Femme, homme ou singe moderne, Encore un junkie euphorique », dans Placebo, *Nancy Boy*, 1997.

²⁷⁴ ANDRIEU B., « L'hybridation est-elle normale ? », *Chimères*, (numéro 75), 2011, [<http://www.cairn.info/revue-chimeres-2011-1-page-17.htm>], p. 30.

politique, subversive et transgressive, qui dénonce les pratiques persécutrices des dominants vis-à-vis de la marge, de l'Autre, considéré comme différent. Dans son article *Féminisme amnésique*²⁷⁵ publié en 2014, Paul B. Preciado nous rappelle l'opinion développée par Walter Benjamin dans ses *Thèses sur le concept d'histoire*, au sujet de la relation entre histoire et domination (en matière de féminisme) : « Ce à quoi Benjamin nous invite, c'est à écrire l'histoire du point de vue des vaincus. C'est à cette condition, dit-il, qu'il sera possible d'interrompre le temps de l'oppression »²⁷⁶. La position de Benjamin est comparable à celle de l'artiste dans *MDLSX*. Silvia Calderoni dénonce, à travers un microphone semblable à ceux employés par J.F. Kennedy ou Martin Luther King lors de leurs discours, la puissance d'une langue trop restrictive, normalisante et assujettissante, qui participent de cette discrimination de la différence et qui relie le terme « hermaphrodite » à celui de « monstre »²⁷⁷. Parmi les nombreux textes énoncés durant le spectacle, l'un d'eux résonne particulièrement dans le micro. Il s'agit du « Contrat Contra-sexuel » tiré du *Manifeste contra-sexuel* de Preciado, lequel est une proposition critique de renouvellement de notre société hétéronormative par une société alternative « contra-sexuelle », dans laquelle les oppositions binaires traditionnelles sont dépassées et les comportements sexuels des signataires réglementés. Le contrat contra-sexuel s'ouvre sur cette déclaration :

De mon propre gré, je soussigné(e) renonce à ma condition naturelle d'homme < > ou de femme < > et à tout privilège (social, économique, patrimonial) et à toute obligation (sociale, économique, reproductrice) dérivés de ma condition sexuelle dans le cadre du système hétérocentré naturalisé. Je me reconnais et je reconnais les autres en tant que corps (ou sujets parlants) et j'accepte, de mon plein gré, de ne pas entretenir de relations sexuelles naturalisantes et de ne pas entretenir de relations sexuelles en dehors de contrats contra-sexuels temporaires et consensuels²⁷⁸.

²⁷⁵ DIAKTINE A., « MDLSX. Pièce d'identité », op. cit., [http://next.liberation.fr/theatre/2016/12/01/mdlsx-pièce-d-identites_1532298], (5/08/2017).

²⁷⁶ *Id.*

²⁷⁷ LESPIAUX S., « MDLSX de la compagnie Motus, une performance de Silvia Calderoni au festival Tanz im August à Berlin », dans *Une Chambre à Soi*, 28 août 2016, [http://sophielespiaux.blogspot.be/2016/08/mdlsx-de-la-compagnie-motus-une.html], (05/08/2017).

²⁷⁸ PRECIADO B., « Contrat contra-sexuel », dans *Manifeste contra-sexuel*, Éd. Balland, Paris, 2000, [http://www.foleffet.com/MANIFESTE-CONTRAT-SEXUEL], (5/08/2017).

Avec *MDLSX*, la scène rencontre ce rôle d'expérimentation des possibles identitaires auquel nous aspirons. Mêlé dans cet ensemble de formes artistiques flou, la danse occupe une fonction essentielle dans cette recherche d'émancipation :

La danse contemporaine a en commun avec une « *praxis queer* » qu'elle s'oppose à toute conception essentialiste d'un corps « originaire », « absolu » ou « universel » et « travaille sur le plan de la pensée et de l'élaboration matérielle, à l'avènement [d'un] corps qui n'est pas donné d'avance », voire « à une multitude de corps dont chacun contient, comme une partition secrète, l'immense éventail de ses possibles ». A ce titre, la danse contemporaine constitue une pratique émancipatrice et potentiellement subversive pour peu qu'elle s'attache à lutter contre « les figements naturalisant et les effets opprimants des identités hégémoniques »²⁷⁹.

Le corps de Silvia Calderoni est exploité dans ses extrêmes, jusqu'à interroger la notion de corps *queer* (que nous développerons dans la séquence suivante). A travers la danse, l'artiste se libère du carcan normatif binaire auquel elle refuse de s'assigner et affiche, par des postures dynamiques et une corporéité singulière, une identité fluide, en mouvement perpétuel. L'identité de Silvia Calderoni est en constante métamorphose et tend vers l'insaisissable. Cette indétermination, liée à un corps androgyne considéré comme « monstrueux », est sans cesse performée. Rappelons le postulat de Judith Butler au sujet de la performativité *queer* : « Le *queer* ne s'interprète pas. En revanche, il se répète à l'infini. Cette répétition *queer* permet d'accueillir le *queer* dans sa personnalité sans jamais le domestiquer. Le *queer* ne peut être une identité mais une « puissance d'agir *queer* »²⁸⁰. Cette puissance d'agir se reflète dans l'identité de Silvia Calderoni grâce à l'usage complexe qu'elle fait du travestissement sur scène. Sans jamais les reproduire de manière identifiable, elle dénonce à travers plusieurs scènes l'artificialité du genre et des catégories normées : En caleçon et chemise, elle affiche une pilosité extrême, entre le masculin et la femme à barbe. Cette image se voit poussée à l'extrême lorsque, ayant accroché cette fausse pilosité excessive à ses aisselles et son pubis, son corps tend vers l'animalité. (Fig. 7 et Fig. 8).

²⁷⁹ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 126.

²⁸⁰ GARCIN-MARROU F., « le performatif de Butler à l'épreuve de la scène », dans PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 38.

Ensuite, en revêtant une queue de poisson, de la même matière que le triangle au sol, Silvia Calderoni se transforme en sirène et accentue l'aspect à la fois mystérieux et monstrueux de son identité. Selon la définition du Petit Larousse, dans la mythologie, la sirène était considérée comme un « démon marin femelle représenté sous forme d'oiseau ou de poisson avec tête et poitrine de femme, et dont les chants séducteurs provoquaient des naufrages »²⁸¹. La représentation sous forme d'oiseau provient des mythes grecs alors que la créature mi-femme, mi-poisson, telle que nous la présente Silvia Calderoni, est issue du folklore scandinave. (Fig. 9).

Enfin, dans son roman *Middlesex*, Jeffery Eugenides fait allusion à plusieurs mythes mentionnés dans les Métamorphoses d'Ovide. Il s'intéresse particulièrement à la métamorphose d'Hermaphrodite :

Hermaphrodite doit son nom à ses parents, hermès et Aphrodite (Mercure et Vénus). A l'origine, Hermaphrodite est un garçon d'une grande beauté, qui vit en Asie Mineure. Un jour qu'il se baigne dans un lac, la nymphe de l'endroit, Salmacis, compagne de Diane, s'éprend du jeune homme, mais il repousse ses baisers. Elle prie alors les dieux d'unir leurs deux corps. Son vœu est exaucé et ils ne font plus d'un – être à la fois masculin et féminin. Par extension, le terme hermaphrodite désigne toute figure bisexuée²⁸².

« Cal » pourrait être envisagé comme une forme d'héritier d'Hermaphrodite. En effet, avant de subir, à l'adolescence, une transformation corporelle le métamorphosant en un être hybride et androgyne, à la croisée des genres et des sexes, Hermaphrodite, comme Cal, avait commencé sa vie en étant clairement identifié à un genre, le masculin. Vers la fin du roman, Eugenide fait directement référence au mythe en présentant Cal, nu et immergé dans un réservoir d'eau bleue qui évoque la fontaine de Salmacis, au sein d'une boîte de nuit dans laquelle il commercialise son corps et son identité unique en tant que Dieu Hermaphrodite²⁸³. Dans une ambiance bleutée et tamisée, sur la musique *Witches! Rest Now In The Fire* de Get Well Soon, Silvia Calderoni représente ce

²⁸¹ *Le petit Larousse illustré*, Paris, Éditions Larousse, 2007, p. 944.

²⁸² AGHION I., BARBILLON C. et LISSARRAGUE F., *Héros et Dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*, Tout l'art Encyclopédie, Flammarion, Paris, 2012, p.155.

²⁸³ EUGENIDES J., *Middlesex*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002, p. 859.

passage du roman sur scène, en ondulant sur le tapis d'argent, telle une nymphe dans l'eau, sous les lumières colorées d'une boule à facettes évoquant la boîte de nuit.

A l'instar de ce que rechercherait une théâtralité du *queer*, *MDLSX* s'inscrit dans un spectacle de « la métamorphose de l'être »²⁸⁴. Au-delà même du travestissement, ce spectacle joue sur la plasticité de l'identité, en présentant au regard du spectateur un corps traversé par l'altérité. (Fig. 10 et Fig. 11).

2.2. Vers un corps *queer*

MDLSX emmène le spectateur au cœur d'une réflexion dans laquelle la question du corps est essentielle. En confrontant celui-ci aux *queer* et aux recherches de Muriel Plana, il nous semble intéressant de rapprocher le corps hybride, en constante mutation, que nous présente Silvia Calderoni sur scène avec la définition de « corps *queer* » proposée par Muriel Plana dans son ouvrage *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble* :

Le corps *queer* est un corps dont l'identification, notamment de genre, est difficile, instable, douteuse, en tout cas interrogée par l'œuvre et dans l'œuvre, qui remet alors nécessairement en question l'ordre social et politique hétéro-normatif, car identité et sexualité, quoique constituant des problématiques distinctes *a priori*, ne peuvent être saisie qu'en relation l'une avec l'autre²⁸⁵.

MDLSX met en scène le mouvement de l'être. Comme le formule Pascal Macary-Garipuy dans un article sur le mouvement *queer* : « Le mouvement, la translation, la mutation sont des signifiants utilisés abondamment par les théoriciennes du *queer*, pour parler des sujets « queerisés », faisant du même geste de ces sujets les incarnations paradigmatiques de ce monde sans garantie d'aucun Autre »²⁸⁶.

²⁸⁴ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 122.

²⁸⁵ PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, op. cit., p. 363.

²⁸⁶ MACARY-GARIPUY P., « Le mouvement "queer" : des sexualités mutantes ? », dans *Psychanalyse*, 2006/3 (n° 7), [<http://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2006-3-page-43.htm>], p. 43.

A travers un corps en mouvement perpétuel qui affiche une corporéité singulière, *MDLSX* cherche à mettre en échec la question du genre, considérée comme absurde et artificielle. En dépassant l'opposition binaire entre féminin et masculin, ce spectacle interroge la notion de corps hors norme, difforme et monstrueux. Par la nudité de son corps, il s'agit de mettre en exergue ses propres spécificités. Le nu peut être considéré comme un costume en soi, à travers lequel il convient de jouer sur la facticité de l'identité dénoncée par la vérité physiologique de Silvia Calderoni. Celle-ci remet en question la norme et fait mentir les catégories binaires hétéronormatives bien enracinées dans notre société.

Le corps est également envisagé comme un instrument, un objet de subversion et de transgression de la norme qui tend parfois vers l'obscène. Cette notion est complexe à définir car ce qui est déterminé comme tolérable ou non en matière de corps et de sexualité varie selon les différents contextes historiques. L'obscène a en commun avec l'art *queer* qu'il questionne l'éthique et le politique : « Quels espaces publics doivent occuper l'exception, l'individualité, la singularité ? S'il ne convient pas que la marge prenne le pouvoir, que des minorités s'imposent à la « vue » des majorités, que des individus mettent en échec l'ordre social établi, c'est la démocratie qu'il faut repenser »²⁸⁷.

Dans sa dimension transgressive du corps, des identités et de la norme en générale, une autre notion pourrait être mise en perspective avec *MDLSX* et raisonner avec la *Queer Theory*. Il s'agit de la notion d'« obscène » :

La représentation obscène exhibe la différence, l'étrangeté, l'altérité de ces objets ; dans le même temps, elle en refuse l'identification, change les places, subvertit les rôles, dénonce la norme dans la supposée nature ; c'est ainsi que l'obscène interroge l'identité de l'objet regardé mais aussi celle du sujet regardant. En confrontant le corps à la pensée et au regard, la sexualité la plus intime à l'espace et au discours publics, la représentation obscène fait bouger ces deux identités, les fait vivre, montre surtout qu'on peut les fabriquer, les « performer », dirait Judith Butler²⁸⁸.

²⁸⁷ PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 244.

²⁸⁸ PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 243.

De plus, comme le dit Judith Butler dans ses théories sur le genre, l'identité est une notion socialement construite. Le flou et l'indétermination des genres que recherche et produit le *queer* sont donc avant tout fabriqués par le spectateur-récepteur lui-même. La réception de l'obscène auprès du spectateur fonctionne également selon ce principe car il « jette avant tout la suspicion sur le sujet qui regarde, non sur l'objet représenté »²⁸⁹. Néanmoins, dans l'ère postmoderne dans laquelle nous vivons, il est intéressant de s'interroger, comme l'a fait Muriel Plana, sur la raison d'être de l'obscène dans l'art :

Pour décrire ces transgressions qui n'en sont plus, ce n'est pas le mot « obscène » qu'on utilise en France. On parle plutôt de *trash*. « Trash » (ordure en anglais) ne juge pas comme obscène peut juger, toujours un peu moralement. [...] Comme on croit que plus rien ne nous offusque ni ne nous blesse en art, l'obscène n'a plus de raison d'être. Donc, *trash* l'emporte dans le vocabulaire esthétique appliqué à ces œuvres théâtrales, un terme fourre-tout qui constate simplement le dégoût mêlé d'excitation éprouvé par le spectateur. [...] On peut dire que le *trash* advient quand l'obscène n'est plus transgressif, plus politique. [...] L'obscène n'ayant plus de sens, puisque tout est représentable, le trash n'est donc plus là que pour lui-même²⁹⁰.

Néanmoins, de par la portée politique, transgressive et subversive qui se reflète de la manifestation de la nudité, des travestissements identitaires perpétuels et de la remise en questions des corps hétéronormés, *MDLSX* mobilise la notion d'obscène et tend vers une esthétique *queer* du corps.

A travers les métamorphoses perpétuelles d'un être qui devient protéiforme, *MDLSX* conteste la représentation des corps canoniques et l'identification cantonnée à un rôle. Par la métaphore de la fleur qui intervient de manière récurrente dans le spectacle, *MDLSX* revendique la liberté et l'épanouissement du corps dans sa diversité, sa fluidité et sa multiplicité propre et engage le spectateur à résister à la normalisation, en élargissant le champ des possibles au-delà même de l'humain et de ses limites, vers une identité et un corps *queer*.

²⁸⁹ PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 244.

²⁹⁰ PLANA M., *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 246-247.

Chapitre 3 : Approche comparative des trois phénomènes contemporains analysés

Les trois spectacles contemporains étudiés dans le cadre de ce mémoire interrogent la notion d'identité à travers différents paradigmes esthétiques : du côté de l'image et de la vidéo pour *Orlando*, de manière plus discursive dans *La Théorie du Y* et plus encore du côté du corps et ses mutations pour *MDLSX*.

De manières distinctes, ces trois phénomènes contemporains interrogent notre société, ses normes et la réalité dans laquelle nous vivons, à travers les moyens de cette réalité. A l'ère du numérique, les nouvelles technologies modifient nos vies, nos comportements sociaux et influencent nos modes de perception et de consommation. Des œuvres hybrides, tels que *MDLSX* et *Orlando*, rendent compte de l'avènement des discours technoscientifiques et capitalistes qui ont conduit à une redéfinition fondamentale du corps, de l'identité et des rapports sociaux. L'art, en tant que porteur de signes, témoigne de ces changements et tente d'y répondre en les mettant en scène.

La scène contemporaine se gorge à la fois de technologies et de corps qui souvent interagissent, s'influencent et se transforment mutuellement. Le corps est une notion complexe en pleine mutation. De l'origine simiesque de l'homme défendue par Darwin au corps cybernétique, la question du corps se trouve au centre des problématiques autour de l'identité humaine. Le postmodernisme dans l'art et, par analogie, le théâtre postdramatique théorisé par Hans-Thies Lehmann, ont placé cette question du corps au cœur de la création artistique, en considérant celui-ci comme un langage, comme un signifiant de l'ordre du symbolique. Comme tout langage, il est « un lieu du couplage entre l'individu et son environnement, parce que les signifiants sont externes (bien que reconstruits dans la perception) et les signifiés internes (bien que construits à partir d'un *doxa* externe) »²⁹¹. Dans *MDLSX*, on retrouve des exemples probants de réflexions sur le corps comme lieu d'expérimentation et de mutation. Dans ce spectacle qui expose un corps marginal, en métamorphose physique constante, celui-

²⁹¹ RASTIER F., « Le langage a-t-il une origine ? », dans *Revue française de psychanalyse*, 2007/5, vol. 71, [<http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-5-page-1481.htm>], p. 1486.

ci est considéré comme un instrument et un symbole de contestation de l'hétéronormativité de notre société.

De plus, en exposant au spectateur un corps « pathologique », capable d'être modifié et « réparé » par la science, *MDLSX* opère également une critique du discours capitaliste qui considère le corps et l'utilise comme un matériau, un *avoir* extérieur au registre de l'être et au *moi*. Ce corps, en mouvement et en transformations perpétuelles, dialogue avec la technologie, s'y confronte et se fond dans une image hybride qui le rapproche d'un corps presque virtuel avec lequel le sujet est capable de jouer, jusqu'à prétendre pouvoir réfuter l'arbitraire le plus fondamental qui est celui de la différence sexuelle, la loi biologique qui a longtemps été indépassable.

Le corps biologique est transformé par l'action technologique jusqu'à une modification, non seulement de l'image du corps, mais du schéma corporel. Ainsi nous sommes bioculturels. Notre corps biologique dépend des modèles culturels que nous avons incorporés de notre environnement. L'hybridité est une sorte de synthèse entre ces différentes positions. C'est une alternative sensorielle. C'est du techno sur du bio. Cela permet de soulever la dichotomie technologique/biologique²⁹².

MDLSX travaille donc à transgresser et à subvertir cette norme par la représentation d'un corps symbolique, contestataire et hybride que nous pourrions qualifier de *queer*. Entre monologue et solo chorégraphique, en perpétuelle conversation et confrontation avec les technologies convoquées sur le plateau, *MDLSX* tend vers une forme de transversalité ou d'indétermination formelle que recherche le *queer*. *Orlando*, quant à lui, s'encre davantage dans la notion d'hybridité formelle, en dénonçant l'aporie des formes fixes et préétablies en faveur de l'intermédialité, du dialogisme et de la fragmentation. Le texte occupe également à nouveau une place centrale dans ce spectacle qui démontre un certain *continuum* entre le théâtre textocentré et le théâtre postdramatique.

La multiplication des langages et cette notion d'hybridité qui caractérise notre corpus de spectacles interrogent la réalité, de plus en plus virtuelle, dans laquelle nous

²⁹² ANDRIEU B., « L'hybridation est-elle normale ? », *Chimères*, (numéro 75), 2011, [<http://www.cairn.info/revue-chimeres-2011-1-page-17.htm>], p. 30.

vivons. Guy Cassiers développe, à travers *Orlando*, un langage visuel et sensible, destiné à troubler la perception du spectateur et à éveiller son imagination, en jouant sur les sens et les images. La métamorphose que nous avons pu observer du côté du corps dans *MDLSX* s'exprime, dans *Orlando*, dans le dispositif scénique. Le corps en scène est, quant à lui, utilisé comme un support, comme un outil au service de la technologie. Les mouvements du corps sont d'ailleurs limités par le dispositif et généralement destinés à la manipulation des images. Toutefois, c'est le corps du spectateur qui est davantage mobilisé dans ce spectacle car il cherche à jouer sur la perception, en mettant en dialogue le texte avec la technologie. Ce dispositif invite le spectateur à se créer ses propres images, à se faire sa propre réflexion. Bien que le spectacle témoigne d'une volonté d'émancipation du genre comme marqueur social, la volonté de représenter un être androgyne à l'identité fluide provient directement du roman de Virginia Woolf. Nous ne pouvons donc pas parler de militantisme dans le cadre d'*Orlando*, à l'inverse de *La Théorie du Y* mais plutôt de suggestions car les images et les sons accompagnent la lecture du spectateur qui conserve une forme de liberté d'interprétation pour en tirer ses propres conclusions.

La Théorie du Y interroge la notion d'identité à travers un paradigme plus discursif. Le langage est utilisé comme un outil politique afin de donner la parole à une minorité peu représentée dans notre société. Il s'agit de faire réfléchir le spectateur et de jouer sur sa raison afin de remettre en question la société hétéronormative qui marginalise la différence. De ce point de vue, *La Théorie du Y* s'apparente donc à ce qu'on pourrait appeler du « Théâtre militant ». Selon la définition du Petit Larousse Illustré, le terme « militant » désigne une personne : « qui lutte, combat pour une idée, une opinion, un parti (et/ou) un membre actif d'une organisation politique, syndicale, etc. »²⁹³.

Toutefois, à l'inverse d'*Orlando* et *MDLSX* qui, de par l'objet-même de chacun de ces spectacles, revendiquent une forme de fluidité empêchant de les figer au sein d'une catégorie normative identitaire, *La Théorie du Y* ne remet pas en question ni cet esprit de classification, ni les oppositions binaires rattachées à la notion d'hétéronormativité. Au contraire, le spectacle joue avec les stéréotypes de genre et

²⁹³ *Le petit Larousse illustré*, Paris, Éditions Larousse, 2007, p. 646.

présente au spectateur des corps canoniques, hétéronormés et cisgenres. L'idée est de faire accepter une minorité à la majorité en la lui présentant sous la même forme pour ne pas percevoir, à première vue, cette différence. De ce point de vue, la portée transgressive de ce spectacle est donc relativement mineure car, à défaut de subvertir la norme, il s'agit plutôt de faire voir « aux dominants » une minorité qui, à travers les codes hétéronormatifs, ne paraît pas si différente d'eux. Néanmoins, en n'affirmant jamais dans le spectacle qu'il traite de la bisexualité, nous pouvons envisager une ouverture vers la pansexualité. Cette sexualité revendique la fluidité dans l'attirance, en dépassant les notions de genre et de sexe, au profit de la personne ou de la personnalité. L'humain et les relations interpersonnelles recouvrent leur importance à travers ce spectacle dans lequel nous pourrions également voir une critique du discours capitaliste qui a contribué à la banalisation du sexe et la construction de l'image du corps comme objet sexuel et de consommation. En recentrant le propos autour de la notion de personne ou de personnalité, il s'agit, comme le revendique la *Queer Theory*, de dépasser la question du corps elle-même liée à celle du genre et donc à l'artificialité.

Enfin, à l'image des deux autres spectacles qui cherchent à interroger le monde et la réalité par les moyens de cette réalité, *La Théorie du Y* questionne également, d'une certaine manière, l'influence de nos modes de communication actuels sur les individus. Le spectacle évoque la *Génération Y* qui a dû s'adapter au passage vers l'ère du numérique et qui se retrouve plongée dans une société hyper connectée, où tout est communication. En passant par le dialogue, le monologue, la narration, les enregistrements vocaux ou plusieurs formes en même temps, le spectacle interroge la place du langage dans notre société, et par conséquent celle de l'individu par rapport au digital et au collectif.

CONCLUSION

En proposant d'étendre la *Queer Theory* à l'activité théâtrale, notre recherche avait pour ambition de faire émerger, au sein de productions théâtrales actuelles et hétérogènes, des réflexions propices à la remise en question de notre société. Davantage dans une perspective identitaire, nous aspirions à un théâtre *queer* capable d'interroger, en les expérimentant sur scène, les conventions hétéronormatives de sexe et de genre imposées par notre société patriarcale et capitaliste, afin d'y entrevoir une possibilité d'émancipation.

« Nulle œuvre d'art, c'est certain, ne sort indemne de sa friction avec l'énergie *queer*, mais nulle n'en sort appauvrie »²⁹⁴. Nous l'avons constaté, le *queer* est doté d'une fonction critique et d'une puissance réflexive. En s'opposant à l'affirmation ou à l'infirmité de toute chose de manière catégorique, le *queer* permet d'étendre le champ des interprétations et, par conséquent, le champ des possibles. Néanmoins, cette recherche de fluidité qui le caractérise et cette propension à semer le trouble partout où il passe conduisent ce concept à une forme d'aporie. En effet, s'il s'avère que le *queer* veuille empêcher toute définition, aussi objective puisse-t-elle être, il s'oppose également à la possibilité de le déceler et de le saisir sur scène. Dès lors, affirmer l'existence d'une esthétique *queer*, comme nous pensions pouvoir le faire suite à l'analyse de *MDLSX*, représente en soi une mise en échec de ce concept insaisissable, au-delà de toute fixation.

Cependant, plus qu'il ne se laisse voir, il semblerait que le *queer* agisse davantage en nous, en interrogeant notre position de spectateur, de même que notre propre position sociale et notre rapport au monde, à la sexualité, à l'Autre et à l'art. En effet, rendant impossible le processus d'identification inhérent à l'art théâtral, le *queer* remet en question l'essence même de ses principes et de ses outils. La force de subversion et de transgression du *queer* peut par conséquent s'appliquer à toutes les formes de discours normatifs.

²⁹⁴ SOUNAC F, « Introduction, queer et réceptions », dans Plana M. et Sounac F., *Esthétique queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 282.

Dès lors, interroger la notion de réception du *queer* pourrait nous permettre, de manière féconde, de dépasser l'aporie du concept. Suite à l'analyse, par le prisme de la *Queer Theory*, des trois phénomènes contemporains sélectionnés, nous constatons que le *queer* peut, effectivement, être présent dans l'objet du spectacle comme dans l'interprétation de celui-ci par le spectateur. Qu'il s'agisse de l'androgynie, de la bisexualité, de la pansexualité ou encore de l'intersexualité, les œuvres de notre corpus témoignent d'une prégnance de l'objet *queer*, au sens LGBTQ+ du terme. Au-delà de l'intention de l'auteur, nous avons également pu percevoir au travers de ces mises en scène la force de subversion et de transgression propre au *queer*, qui leur confère une force politique.

Enfin, à l'instar de Virginia Woolf qui proposait dans *Orlando* l'idée « précurseuse », dans la lignée de l'androgynie platonicien, qu'en chaque être humain cohabitaient les facettes des deux genres ou des deux sexes, nous pourrions envisager la possibilité que chacun d'entre nous est traversé, de façon inhérente, par une forme de fluidité. Celle-ci contribuerait à faire de nous des êtres mouvants, en constante mutation, capables de dépasser les catégorisations normatives pour approcher, de manière quelque peu idéaliste ou *queer*, une forme de liberté, propre à chacun d'entre nous, qui soit à la fois identitaire et sociale.

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	3
SOMMAIRE.....	5
INTRODUCTION	7
PREMIERE PARTIE : APPROCHE HISTORIQUE ET THEORIQUE DES CONCEPTS	
IDENTITAIRES.....	11
CHAPITRE 1 : AVANT LE <i>QUEER</i> : DE L'ANTIQUITE AU XX ^e SIECLE	13
1. <i>Antiquité : Des mythes fondateurs aux mœurs sociales et sexuelles</i>	14
2. <i>XX^e siècle : De la libération sexuelle vers le trouble dans le genre</i>	23
CHAPITRE 2 : « <i>QUEER</i> » - DEFINITION ET THEORISATION	32
1. <i>Tentative de définition du terme « Queer »</i>	33
2. <i>La Queer Theory : Une théorisation d'un nouveau genre.....</i>	37
CHAPITRE 3 : DANS LE TROUBLE DE LA THEATRALITE	44
1. <i>Le théâtre : Art queer par excellence ?.....</i>	45
2. <i>Caractéristiques d'un théâtre queer ?.....</i>	51
DEUXIEME PARTIE : « ORLANDO » : UNE ETUDE DE CAS, DE LA LITTERATURE DE	
VIRGINIA WOOLF AU THEATRE DE GUY CASSIERS.....	59
CHAPITRE 1 : DU POINT DE VUE LITTERAIRE	60
1. <i>Virginia Woolf : Une quête de liberté.....</i>	61
2. <i>Orlando : Une quête identitaire</i>	65
CHAPITRE 2 : DU POINT DE VUE THEATRAL	70
1. <i>Guy Cassiers : Un metteur en scène de la perception romanesque.....</i>	72
2. <i>Orlando : Analyse de la mise en scène.....</i>	77
TROISIEME PARTIE : LA SCENE COMME LIEU PARADIGMATIQUE DE	
QUESTIONNEMENTS IDENTITAIRES – ANALYSE DE DEUX PHENOMENES	
CONTEMPORAINS.....	85
CHAPITRE 1 : <i>LA THEORIE DU Y</i> DE CAROLINE TAILLET	88
1. APPROCHE FORMELLE : UNE ESTHETIQUE NORMATIVE	90
2. APPROCHE DISCURSIVE : AFFIRMATION D'UNE SEXUALITE SUBVERSIVE.....	95
CHAPITRE 2 : <i>MDLSX</i> DE LA COMPAGNIE MOTUS.....	100
1. <i>Transgression et remise en question des normes artistiques</i>	102
2. <i>De l'androgynie à l'intersexualité : une identité « monstre ».....</i>	106

CHAPITRE 3 : APPROCHE COMPARATIVE DES TROIS PHENOMENES CONTEMPORAINS

ANALYSES	113
CONCLUSION	117
TABLE DES MATIERES	119
BIBLIOGRAPHIE.....	121
ANNEXE	133
RESUME	139

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS RESTREINT

1. Spectacles analysés

- « La Théorie du Y », écrit et mis en scène par Caroline Taillet, 2016, Production Théâtre de Poche, Bruxelles.
- « MDLSX », mis en scène par la Compagnie Motus, 2015, Production Motus, Paris.
- « Orlando », mis en scène par Guy Cassiers, 2013, Production Toneelhuis, Anvers.

2. Œuvres littéraires

- EUGENIDES J., Middlesex, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002.
- WOOLF V., *Mrs Dalloway : roman*, trad. de l'anglais par S. David, coll. « Le livre de poche », Stock, Paris, 1968.
- WOOLF V., *Orlando*, Éd. Le Livre de Poche, Paris, (1928) 2002.
- WOOLF V., *Orlando*, trad. de l'anglais par Charles Mauron, Stock, Paris, 1931.
- WOOLF V., *Une chambre à soi*, trad. de l'anglais par Clara Malraux, coll. « bibliothèques 10/18 », Éd. Denöel Paris, 2008.

3. *Queer Studies* et littérature axée essentiellement sur la problématique d'un théâtre *queer*

Littérature générale

- BOUCIER M-H., *Sexopoliques. Queer Zone 2*, coll. « La Fabrique », La Fabrique Éditions, Paris, 2005.
- BUTLER J., *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. De l'américain par Charlotte Nordmanne, Éd. Amsterdam, Paris, 2009.
- BUTLER J., *Défaire le genre*, trad. de l'américain par Maxime Cervulle, Éd. Amsterdam, 2006.
- BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, coll. « Poche », La Découverte, Paris, (1990), rééd. 2006.
- BUTLER J., *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, La découverte Poche, 2006.

- CUSSET F., *Queer : repenser les identités*, coll. « Rue Descartes, 40 », Éd. PUF, Paris, 2003.
- DE LAURETIS T., *Théorie queer et cultures populaires : de Foucault à Cronenberg*, trad. de l'anglais par Marie-Hélène Bourcier, coll. « Le genre du monde », La dispute, Paris, 2007.
- EDELMAN L., *L'impossible homosexuel, Huit essais de théories queer*, trad. de l'anglais par Guy Le Gaufey, coll. « Grands classiques de l'érotologie », Éd. Epel, Paris.
- SEDGWICK E., *Epistemology of the Closet*. University of California Press, Berkeley, 1990.

Articles de presse/revue

- DAY J. (éd.), « Queer Sexualities in French and Francophone Literature and Film », dans *French Literature Series*, vol. XXXIV, 20007, Amsterdam, New York, Rodopi, 2007.
- DEAN T., « Lacan et la Théorie Queer », dans *Cliniques méditerranéennes*, 2006/2, (n° 74), Paris, Éd. ERES, 2006.
- ESCOFFIER J., « Under the Sign of the Queer : Cultural Studies and Social Theory », dans *American Homo : Community and Perversity*, University of California Press, 1998.
- PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), « Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble » dans *Collection Écritures*, Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2015.
- PRECIADO B., « Contrat contra-sexuel », dans *Manifeste contra-sexuel*, Éd. Balland, Paris, 2000
- ST-HILAIRE C., « Le paradoxe de l'identité et le devenir-queer du sujet : de nouveaux enjeux pour la sociologie des rapports sociaux de sexe », dans *Recherches sociologiques*, 1999.

Articles de presse/revue en ligne

- MACARY-GARIPUY P., « Le mouvement "queer": des sexualités mutantes ? », dans *Psychanalyse*, 2006/3 (n° 7), [<http://www.cairn.info/revue-psychanalyse-2006-3-page-43.htm>].

- VILLEMUR F., « Pensée queer et mélancolie du genre », dans *Cahiers du Genre*, 2/2007 (n° 43), p. 153-169, [<http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-153.htm>].

4. Mythes et littérature associée

Littérature générale

- AGHION I., BARBILLON C. et LISSARRAGUE F., *Héros et Dieux de l'Antiquité. Guide iconographique*, coll. « Tout l'art Encyclopédie », Flammarion, Paris, 2012.
- BOEHRINGER S., *L'homosexualité féminine dans l'Antiquité grecque et romaine*, coll. « Études anciennes », Les Belles Lettres, Paris, 2007.
- ELIADE M., *Aspects du mythe*, coll. « Folio essais », (n° 100), Gallimard, Paris, 1988.
- MONNEYRON F., *L'androgynie romantique : du mythe au mythe littéraire*, Ellug, Grenoble, 1994.

Articles de presse/revue

- CANTARELLA E., « L'hermaphrodite et la bisexualité à l'épreuve du droit dans l'antiquité », dans *Diogène*, n°208, 2004.
- GRONEBERG M., « Mythe et genre autour du sexe et de la sexualité. Eros et les trois sexes dans le Banquet de Platon », dans *Diogène*, n°208, 2004.

CORPUS ETENDU

1. Ouvrages et articles sur le théâtre

1.1. Approche théorique et esthétique du théâtre

Littérature générale

- DUPONT F., *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Aubier, 2007
- FERAL J., *Mise en scène et jeu de l'acteur. Entretiens Voix de femmes*, tome III, Canada, Éd. Québec Amérique inc, 2007.
- LEHMANN H.-T., *Le théâtre postdramatique*, trad. de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, Éd. de l'Arche, 2002 (1999),
- NAUGRETTE C., *L'esthétique théâtrale*, Armand Colin, Paris, 2014.

Articles de presse/revue

- « Dossier de présentation », La Théorie du Y, Théâtre de Poche, 11 septembre 2016, Bruxelles
- « Dossier pédagogique », La Théorie du Y, Théâtre de Poche, Bruxelles, 2016.
- « Extraits d'interview de Katelijne Damen et Guy Cassiers. Notes sur l'adaptation d'un roman sur scène », dans *dossier pédagogique*, s.d., Le Manège Mons Maubeuge.
- BOULA DE MAREUIL M-I., « Isabelle Huppert dans Orlando, de Virginia Woolf », dans *Enscène. Le spectacle vivant en vidéo*, [<http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00013/isabelle-huppert-dans-orlando-de-virginia-woolf.html>], (1/08/2017).
- CANAC É., « Entretien avec Katelijne Damen et Guy Cassiers », 19 mars 2013 dans *Théâtre de la Bastille*, [<http://theatre-bastille.com/saison-13-14/les-spectacles/orlando>], (11/04/2017).
- Communiqué de presse, « Guy Cassiers officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres », dans *Toneelhuis*, 17 mai 2017, [<http://www.francebelgiqueculture.com/wp-content/uploads/2017/05/COMMUNIQUE-DE-PRESSE-Guy-Cassiers-officier-dans-lordre-des-Arts-et-des-Lettres.pdf>], (1/08/2017).
- DURU M., « Aristote, le théâtre et le texte », dans *La vie des idées*, 16 janvier 2008, [<http://www.laviedesidees.fr/Aristote-le-theatre-et-le-texte.html>], (3/08/2017).
- GINOT I. et al. « De l'image à l'imaginaire », dans *Repères, cahier de danse*, vol. 17, (n°1), 2006, [<http://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-1-page-3.htm>].
- JANS E., « Interview avec Katelijne Damen et Guy Cassiers sur Orlando », dans *Toneelhuis*, 25 mai 2012, [<https://toneelhuis.be/fr/post/interview-avec-katelijne-damen-et-guy-cassiers-sur-orlando>], (3/07/2017).
- Le rapport du jury, « Orlando sélectionné pour le Nederlands Theater Festival », dans *Toneelhuis*, 24 mai 2013, [<https://toneelhuis.be/fr/post/orlando-selectionne-pour-le-nederlands-theater-festival>], (1/08/2017).
- MAYEN G., « Qu'est-ce que la performance ? », dans *Dossier pédagogique. Spectacles vivants et arts visuels*, février 2011, Centre Pompidou, [<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/#haut>], (05/08/2017).

- MINTEN I., « Ode à dix ans de collaboration », dans *Toneelhuis*, 21 janvier 2013, [<https://toneelhuis.be/fr/post/ode-dix-ans-de-collaboration>], (1/08/2017).
- Toussaint-Babeau F., « « Orlando », la lecture de Guy Cassiers au Festival d'Avignon », dans *Inferno-Magazine*, 8 juillet 2013, [<https://inferno-magazine.com/2013/07/08/orlando-la-lecture-de-guy-cassiers-au-festival-davignon/>], (1/08/2017).
- VAN KERKHOVEN M., « Focus Guy Cassiers », dans *Kaaitheater bulletin*, mars 2004, [<http://sarma.be/docs/3083>], (4/03/2017).

1.2. Problématique identitaire

Littérature générale

- ABIRACHED R., *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, coll. « Tel », Gallimard, 1994.
- PLANA M. et SOUNAC F. (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts. Sexualités et politiques du trouble*, Coll. « Écritures », Éd. Universitaires de Dijon, Dijon, 2015.
- PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Coll. « Écritures », Éd. Universitaires de Dijon, Dijon, 2012.
- PLANA M., *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, coll. « Écritures », Éd. Universitaires de Dijon, Dijon, 2012.
- SINFIELD A., *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*, New York, Columbia University Press, 1994.

Articles de presse/revue

- BÄRFUSS L. (et coll.), « Contemporaines? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui » dans *Revue Outre Scène La revue de la Colline*, (n°12), Théâtre National la Colline, Paris, 2011.
- BENHAMOU A. F. (et coll.), « Metteuses en scène. Le théâtre a-t-il un genre ? », dans *Revue Outre Scène. La revue du Théâtre National de Strasbourg*, (n°9), Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, 2007.
- LEMONNIER-TEXIER D., « Représentations et identités sexuelles dans le théâtre de Shakespeare : mises en scène du genre, écritures de l'histoire », dans coll. *Le spectaculaire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Articles de presse/revue en ligne

- BURGOYNE Lynda, « Théâtre et homosexualité féminine : un continent invisible », dans *Jeu. Revue de théâtre*, n° 54, 1990, [<http://id.erudit.org/iderudit/26813ac>], (mai 2016).
- Diaktine A., « MDLSX. Pièce d'identité », dans *Libération*, 1 décembre 2016, [http://next.liberation.fr/theatre/2016/12/01/mdlsx-piece-d-identites_1532298],

2. Ouvrages à propos des sciences humaines

2.1. Approche philosophique et sociologique

Littérature générale

- AGAMBEN G., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. de l'italien par Maxime Rovere, coll. « Rivages poche. Petite bibliothèque », Éd. Rivage, Paris, 2008.
- AUSTIN J.L., *Quand dire c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, coll. « Points. Essais », Seuil, Paris, 1991.
- BOURDIEU P., *La domination masculine*, coll. « Points. Essais », Seuil, Paris, 2002.
- BOZON M., *Sociologie de la sexualité*, Nathan, Paris, 2002.
- DE BEAUVOIR S., *Le deuxième sexe*, vol. 1, Éd. Gallimard, Paris, 1949.
- HOGGART R., *La culture du pauvre : étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, trad. de Françoise Garcias e.a, coll. « Le sens commun », Éd. de Minuit, Paris, 1970.
- ILLICH I., *La Convivialité*, coll. « Points. Essais », Éd. du Seuil, Paris, 1973.
- JASPARD M., *Sociologie des comportements sexuels*, coll. « Repères », La Découverte, Paris, 2005.
- KAUFMANN J. C., *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, Armand Collin, 2004.
- MARUANI M., *Femmes, genre et sociétés*, La Découverte, L'état des savoirs, Paris, 2005.
- MICHEL A., *Le féminisme*, coll. « Que sais-je ? », Presses Universitaires de France, Paris, 2007
- OLLIVIER M. et TREMBLAY M., *Questionnements féministes et méthodologie de la recherche*, L'Harmattan, outils de recherche, Paris, 2000.
- RIOT-SARCEY, M., *Histoire du féminisme*, La Découverte, Paris, 2008.
- SIMMEL G., *La Philosophie du comédien*, trad. de l'allemand par Sybille Muller, coll. « Penser le théâtre », Belval, Circé, 2001.

Articles de presse/revue

- FLORENCE J., « L'identification dans la théorie freudienne », dans *Publications des facultés universitaires Saint-Louis*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984.
- KINSEY A., POMEROY W. et MARTINC., « *Sexual Behavior in the human male* », Philadelphia, W.B. Saunders Compagny, 1948, cité dans SOUAN O., « La fin du clivage hétéro/homo », dans *Le Point Références : Les lois du genre*, (n°46), juillet-août 2013.

Articles de presse/revue en ligne

- BÜHLER K., « Théorie du langage, traduit et annoté par Samain Didier », dans *Agone, Banc d'essais*, 2009, [<http://www.cairn.info/theorie-du-langage--9782748900866.htm>].
- DAGNAUD M., « Génération Y. Les jeunes et les réseaux sociaux, de la dérision à la subversion », dans *Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.), « Nouveaux Débats »*, 2013, [<http://www.cairn.info/generation-y--9782724612837.htm>].
- FERRER C., « La diffusion de la théorie du chaos dans les sciences humaines, les sciences sociales et les arts : une épidémie postmoderne », dans *TRANS-Revue de littérature générale comparée*, 07 juillet 2008, [<http://trans.revues.org/267>], (3/08/2017).
- HALIMI G., « Féminisme. Deux ou trois choses sur l'avenir... », dans *Cités*, 2002/1 (n°9), [<http://www.cairn.info/revue-cites-2002-1-page-49.htm>], (28/06/2017).
- HERNANDEZ MARZAL B., *L'hybridité* (séminaire MARGE), Université Jean Moulin Lyon 3, Lyon, 2015, [http://www.fabula.org/actualites/l-hybridite_69809.php], (consulté le 3 août 2017).
- KRISTEVA J., « La réinvention du couple », dans *Diogène*, 2006/4 (n°216), [<http://www.cairn.info/revue-diogene-2006-4-page-36.htm>], (8/07/2017).
- RASTIER F., « Le langage a-t-il une origine ? », dans *Revue française de psychanalyse*, 2007/5, vol. 71, [<http://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2007-5-page-1481.htm>].
- SEGURET O., « Le test de Bechdel, un label féministe », dans *Libération*, 28 janvier 2014, [http://next.liberation.fr/cinema/2014/01/28/le-test-de-bechdel-un-label-feministe_976114], (4/11/2017).

2.2. Approche identitaire, genre et sexualité,

Littérature générale

- AUBRY C., *La femme et le travesti*, Éd. du Rouergue, Paris, 2012.
- BERENI L. et TRACHMAN M., *Le genre, théories et controverses*, Éd. PUF, coll. La vie des idées, 2265-5077, Paris, 2014.
- BERENI L., CHAUVIN S., JAUNAIT A., e.a., *Introduction aux études sur le genre*, Éd. De Boeck, coll. Ouvertures politiques, 2030-8892, Bruxelles, 2012.
- BERGER A.E., *Le grand théâtre du genre : identités, sexualités et féminisme en Amérique*, Belin, Paris, 2013
- BISILLIAT J. et VERSCHUUR C., *Le genre : un outil nécessaire: introduction à une problématique*, L'Harmattan, Cahiers genre et développement, 1, Paris, 2000.
- ESTURGIE C., *Le genre en question et question de genre*, Paris, Éd. Léo Scheer, 2008.
- FASSIN E. et MARGRON V., *Homme, femme, quelle différence ? La théorie du genre en débat*, Éd. Salvator, coll. Controverses, Paris, 2011.
- FASSIN E., *L'inversion de la question homosexuelle*, Éd. augmentée, coll. « Poches », Amsterdam, 2008.
- GUIONNET C. et NEVEU E., *Féminins/masculins : sociologie du genre*, Armand Collin, coll. U. Sociologie, Paris, 2009.
- PARINI L., *Le système de genre : introduction aux concepts et théories*, Seismo, Zürich, 2006.
- RICH A., *La Contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, trad. de l'anglais par Françoise Armengaud e.a, coll. « Nouvelles questions féministes », Éd. Mamamélis, Lausanne, 2010.

Articles de presse/revue

- FASSIN E., « L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel », dans *L'Homme*, 20008/3, (n°187-188), Éd. de l'EHESS, Paris, 2008 [<https://www.cairn.info/revue-l-homme-2008-3-page-375.htm>], (10/07/2017).
- PLANA M., « Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique », dans *Collection Écritures* Dijon, Éd. Universitaires de Dijon, 2012.

- VIGOUROUX-FREY Nicole, « Genre et identité dans le théâtre anglophone », dans *coll. Spectaculaire Théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001.

Articles de presse/revue en ligne

- ANDRIEU B., *L'hybridation est-elle normale ?*, Chimères, (n°75), 2011, [<http://www.cairn.info/revue-chimeres-2011-1-page-17.htm>].
- HEAS S., KUNERT S., « Publicité, Genre et Stéréotypes », dans *Questions de communication*, 2015/1 (n°27), coll. « L'Impensé contemporain », Lussaud, Fontenay-le-Comte, 2013, [<http://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2015-1-page-378.htm>], (10/07/2017).

2.3. A propos de Virginia Woolf et Gui Cassiers

Littérature générale

- LAURENT J., *Dans La vie intérieure dans les œuvres de Nathalie Sarraute et Virginia Woolf*, Helena Kalàbová, 2009.
- NICHOLSON N., *Virginia Woolf*, trad. de l'anglais par Geneviève Bigant-Boddaert, Québec, Éd. Fides, 2002.

Articles de presse/revue en ligne

- MERCIER C., « Virginia Woolf romancière », dans *Commentaire*, 2012/2 (n°138), [<http://www.cairn.info/revue-commentaire-2012-2-page-590.htm>].
- STISTRUP JENSEN M., *Au-delà de la différence sexuelle : Orlando de Virginia Woolf et Seven Gothic Tales de Karen Blixen*, Études anglaises 2008/3 (Vol. 61), [<http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2008-3-page-311.htm>].

3. Mémoires

- GERKENS B., *L'androgynie : porté philosophique d'un mythe de la psychologie des profondeurs*, Mémoire de Licence présenté à l'UCL.ISP – Institut supérieur de philosophie, (M. Dupuis, promoteur), 1998.
- RAINOTTE S., *L'homosexualité. Une question éthique pour le Nouveau Testament? Quelle lecture pour aujourd'hui?*, sous la direction de Martens Dominique, Bruxelles, E.S.C. Lumen Vitae, 2014.
- RAYNAUD J., *Identité sexuelle et communauté La représentation de la sexualité dans le discours du Brava Théâtre*, Mémoire de Master présenté à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV), École des hautes études en sciences de l'information et

de la communication (CELSA), Option Magistère de Communication (V. Richard, promoteur), 2011.

- TAILLET C., *La Bisexualité et le Théâtre. Historique et analyse à travers Aristophane, Benserade et Fassbinder, suivis d'un essai d'écriture dramatique : La théorie du Y*, Mémoire de Master présenté à l'IAD, Option Interprétation Dramatique (P. Pourveur, promoteur), 2014.

4. Cours magistraux

- LEMAIRE V., cours (magistral) LTHEA2160 : La scène belge. Institutions et pratiques, Université Catholique de Louvain, cours suivi durant l'année académique 2015-2017.
- PIRET P., cours (magistral) LROM2791 : Littérature, théâtre et sciences humaines, Université Catholique de Louvain, cours suivi durant l'année académique 2015-2016.

5. Autres références de spectacles

- « La Convivialité », de et avec Arnaud Hoedt & Jérôme Piron, mis en scène par Arnaud Pirault et Clément Thirion, 2015-2016, Théâtre National de la Communauté française, Bruxelles.
- « Orlando », mis en scène par Bob Wilson, 1993, Théâtre Vidy-Lausanne, Odéon-Théâtre de l'Europe.
- « Rouge décanté » mis en scène par Guy Cassiers, 2004, Toneelhuis, Anvers.

6. Références numériques

- « All That We Share », dans TV2, 27 janvier 2017, Danemark, [<https://www.youtube.com/watch?v=jD8tjhVO1Tc>], (8/04/2017).
- « Détermination du sexe », dans *Universalis.fr*, s.d., [<http://www.universalis.fr/encyclopedie/determination-du-sexe/>], (01/08/2017).
- HOLDN, « Caroline Taillet, La Théorie du Y », dans *Canoepé*, 2 janvier 2017, [<https://www.youtube.com/watch?v=cFhwm-BVgAg>], (1/08/2017).
- « Orlando, présentation par Guy Cassiers », dans *théâtre-vidéo.net*, 7 septembre 2012, [<https://www.theatre-video.net/video/Orlando-presentation-par-Guy-Cassiers>].

7. Encyclopédies, dictionnaires

- *Le petit Larousse illustré*, Éd. Larousse, Paris, 2007.

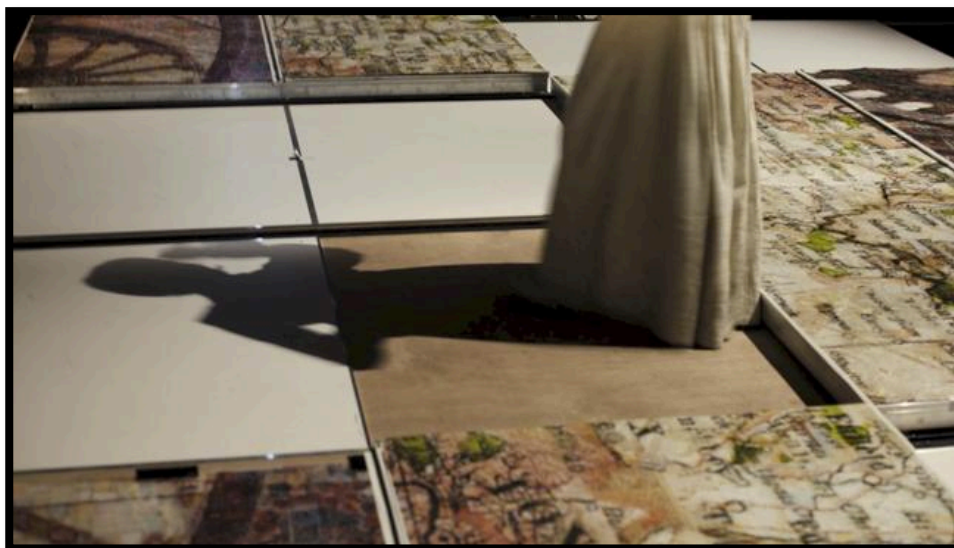


Fig. 1. Dispositif scénique : « Orlando », mis en scène par Guy Cassiers, 2013, Production Toneelhuis, Anvers.



Fig. 2. Ambiguïté/hybridité du costume : « Orlando », mis en scène par Guy Cassiers, 2013, Production Toneelhuis, Anvers.



Fig. 3 : Représentation de l'androgynie « Orlando », mis en scène par Guy Cassiers, 2013, Production Toneelhuis, Anvers.



Fig. 4. Scène finale : « Orlando », mis en scène par Guy Cassiers, 2013, Production Toneelhuis, Anvers.



Fig. 5. Représentation ludique de la notion de choix : « La Théorie du Y », écrit et mis en scène par Caroline Taillet, 2016, Production Théâtre de Poche, Bruxelles.



Fig. 6. Dispositif scénique : « MDLSX », mis en scène par la Compagnie Motus, 2015, Production Motus, Paris.



Fig. 7. Trouble du travestissement : « MDLSX », mis en scène par la Compagnie Motus, 2015, Production Motus, Paris.



Fig. 8. Trouble du travestissement : « MDLSX », mis en scène par la Compagnie Motus, 2015, Production Motus, Paris.



Fig. 9. Une identité « monstre » : « MDLSX », mis en scène par la Compagnie Motus, 2015, Production Motus, Paris.



Fig. 10. Allégorie du Mythe d'Hermaphrodite : « MDLSX », mis en scène par la Compagnie Motus, 2015, Production Motus, Paris.

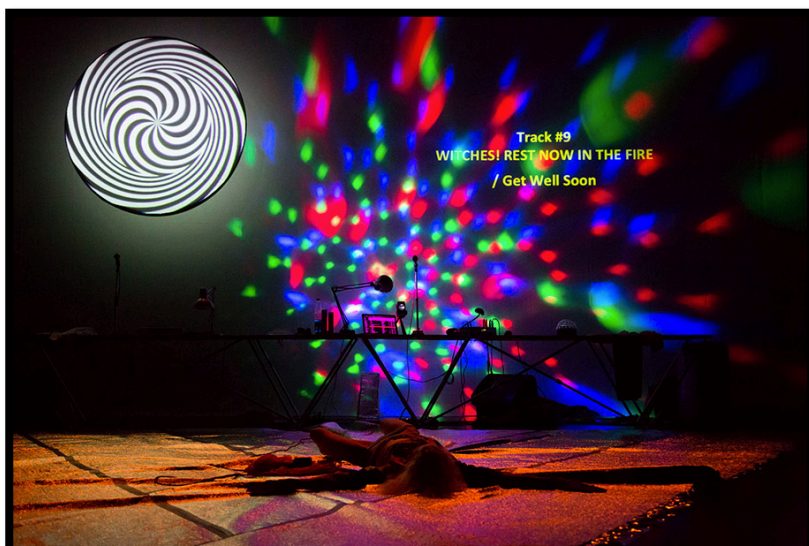


Fig. 11. Scène finale : « MDLSX », mis en scène par la Compagnie Motus, 2015, Production Motus, Paris.

RESUME

L'identité propre et singulière a-t-elle sa place dans notre société ? La différence a-t-elle un droit d'existence et de parole ? Aujourd'hui, à l'heure où la liberté d'expression est une valeur menacée, le théâtre, peut-il encore être un espace de réflexion dans lequel évolue notre perception du monde et de la réalité ? Toutes ces interrogations nous amènent à repenser « l'hétéronormativité » de notre société.

Pour ce faire, il sera question d'étendre la *Queer Theory* au domaine théâtral, afin de l'utiliser comme une grille de lecture, pour approcher et « lire » autrement trois phénomènes contemporains sélectionnés de manière intuitive. Le *queer* sera donc envisagé comme un outil complexe, capable de semer le trouble, de subvertir, de brouiller et d'empêcher toute définition, dans le but de rendre impossibles les catégorisations d'individus dans des cases identitaires. Ce mémoire s'apparente donc à une quête vers un théâtre d'émancipation des normes et d'expérimentation des possibles identitaires, ou pour le dire autrement : « vers un théâtre *queer* ».

