

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

29 JANVIER 2014
n° 81



AS KING, AS QUEEN



**LET'S BRIEFLY PUT ON MANLY READINESS, AND MEET I'
THE HALL TOGETHER**

Vite, allons mettre nos tenues viriles. Et retrouvons-nous dans la grande salle.

Imprimé

Je changerai de peau j'endosserai celle que tu espères, un temps encore, avant de te l'offrir. Alors je laisserai voir les plaies qui se sont agrandies sous l'étoffe.

Je prendrai l'habit que tu désires et je m'en vêtirai même s'il écorche un peu, même s'il suffoque ma peau et puis je te le donnerai et il s'imprimera sur ton corps. Ta chair un peu tendre et offerte, il s'y collera si fort si bien qu'il se confondra avec ta peau, qu'il se tatouera sur ta peau et tu gémiras de ne plus reconnaître ta peau et tu gémiras de ne plus reconnaître ta chair ni la chair de ton homme dans le sommeil somnambulique.

Médée la sœur d'Hécate offre son vêtement à Créuse. C'est le vêtement d'une sorcière, le vêtement de la magicienne, et Créuse dit « Oh mais qu'il est beau ». Et elle porte le vêtement un jour de noces. Tandis que le vêtement respire avec les rides de Médée, à Créuse il étouffe sa chair blanche, lisse et soyeuse. La chair se colle contre le vêtement et suffoque il n'y a plus d'air laissez moi respirer et la pièce est fermée les pores de peau bouchés et la chair crie je veux sortir laissez moi respirer et la température grimpe grimpe et la chair alors s'embrase et brûle le vêtement. La chair précipite Créuse dans le ravin.

Les sorcières ont vêtu Macbeth d'un vêtement de roi par des sortilèges magiques et Macbeth est tout heureux dans son nouvel habit. Pourtant quelque chose le gêne, il se sent si petit dedans avec sa nuisette à carreaux. Alors Macbeth un peu naïf un peu excité dit à la reine Viens on joue ! Et il lui donne le vêtement du roi.

La reine étouffe. Elle ne respire plus. Elle crie. La nuit, elle marche d'un pas égal et régulier, comme sans vie, comme si la vie était sortie de son corps. Son corps ne respire plus sous le vêtement. Sa mort a été violente et auto-infligée nous dit Malcolm. J'imagine le poignard qui tranche le vêtement et la peau pour laisser respirer, pour que l'air revienne, les entrailles ouvertes au grand air.

Sous la pluie d'orage, les vêtements collent à la chair un peu flasque. Le corps dégouline d'eau et de sang il est troué de vingt entailles. Le corps devra être meurtri, marqué au poignard à vingt reprises.

Macbeth est un guerrier. Son épée tranche des plaies fumantes à travers les corps ennemis. J'imagine, au vu des combats qui nous sont relatés, que comme tout guerrier Macbeth porte des blessures de guerre. Des cicatrices qu'il peut montrer : regarde j'ai fait la guerre, regarde les tatouages de mon corps, voilà qui je suis à même ma peau. Les blessures attestent de sa position sociale et le légitiment dans cette position. Il est tatoué par ses plaies qui lui donnent son identité au monde.

Mais Macbeth devient roi et il cache les plaies sous une étoffe royale et les plaies sont bouchées par le manteau royal. Les plaies crient, elles ne sont pas parties elles sont étouffées. Le sang des plaies monte à l'esprit de Macbeth, à l'esprit de sa reine, le sang suffoque et suinte sur les mains de la reine, sur les cheveux de Banquo.

Tu ne te déferas jamais de qui tu es, le sang est ta patrie. Macbeth a substitué le meurtre voilé au combat guerrier, les plaies sont étouffées sous un manteau royal. Il voudrait bien ne pas découvrir son corps de guerrier car il ne sied pas à sa tunique. Alors Macbeth cache sous un voile et sous le voile les plaies crient par deux fois, par deux fois les comédiens frappent vingt entailles dans le corps de Banquo.

Macbeth aimerait ne pas avoir de corps – avoir un corps c'est être marqué. Être sans origine ni blessures ni séquelles et se fondre la nuit dans le vêtement d'un autre. Macbeth se fond dans le vêtement du roi, son corps ne respire plus il s'asphyxie les plaies chauffent la température grimpe grimpe et la chair s'embrase et fond. Macbeth est en enfer. Son corps brûle et libère des plaies fumantes de toutes parts, et le corps dit : les plaies fumantes ce ne sont plus celles que le guerrier a infligé, ce sont les plaies de la peau qui crie contre l'habit du roi. Et la peau se révolte : Ceci n'est pas moi je brûle la carcasse armure du roi. Macbeth en flamme et en sang se précipite dans le ravin.

Adèle Gascuel



**AND WHEN WE HAVE OUR NAKED FRAILTIES HID,
THAT SUFFER IN EXPOSURE, LET US MEET,
AND QUESTION THIS MOST BLOODY PIECE OF WORK
TO KNOW IT FURTHER**

Quand nous aurons couvert nos frêles nudités qui souffrent d'être ainsi exposées, nous nous réunirons pour examiner ce sommet de barbarie et tirer les choses au clair.

Le roi et le travesti



Regardez ces fines jambes de gazelle dans cette pose lascive. Jambe d'homme, objet érotique. Le seul membre érotique que l'on accepte maintenant, pilosité comprise.

« J'ose ce qui est digne d'un homme, c'est tout » dit Macbeth

Il porte des talons. C'est ce qui fait rire les spectateurs. Parce que il est un il. La chemise à carreaux qu'il porte depuis l'acte II est aussi une chemise de femme, et personne n'a réagi. Personne n'a ri. Peut-être parce que ça ne suffisait pas. Rajoutons-en une couche, une couche de blanc sur le visage, une couche supplémentaire sous mes talons.

Dans le *Macbeth Cabaret*, Macbeth devient maître de cérémonie. Il prend le masque blanc et l'incarnat des lèvres de Joel Grey dans le film de Bob Fosse. La cérémonie en question, c'est le banquet. C'est toujours le rôle de l'hôtesse de divertir ses convives, alors vas-y Macbeth, divertis-nous, raconte-nous l'histoire du roi qui perd la tête. Il faut que tu sois bien grand pour cela, bien perché sur tes talons, parce qu'au fond, tu es un roi si petit, à peine un roi, ou plutôt un roi qui peine.

« Maintenant que tu t'es bien donné en spectacle » dit Lady Macbeth.

Longtemps, travestissement et déguisement ont été synonymes. Au XIX^{ème} siècle, le travestissement au théâtre désignait le fait de jouer, pour un même acteur, plusieurs personnages pour la même partition. On imagine que cela devait demander une grande virtuosité de jeu, une grande capacité au semblant.

Macbeth s'est déguisé pour le dîner de ce soir, regardez, il joue au fou – se prend-il pour Hamlet ? Ou alors les talons lui ont-ils aussi apporté un utérus, un hystero – l'hystérie ? Un roi hystérique, ce soir, en effet.

C'est monstrueux ce qui se passe ce soir, Macbeth devient un monstre sous nos yeux ébahis. C'est drôle tout de même qu'il devienne monstre alors qu'il est habillé en femme. Eh bien oui, ce soir, Macbeth devient hermaphrodite, il est un « individu humain qui réunit quelques caractères des deux sexes » comme le définit le Littré, en précisant qu'il s'agit d'une définition tératologique... c'est-à-dire de la science des monstres.

Comme se le demande très justement Catherine Spencer, « que voit-on lorsque l'on voit sur scène un acteur travesti » ? Dans ce cas, la question est particulièrement intéressante.

Voit-on une femme ? Il est clair que non.

Voit-on un homme ? Pas tout à fait non plus.

Comme la chimère est mi-chèvre mi-lion et terminée par une queue de serpent, Macbeth est mi-homme, mi-femme. Regardez ses jambes. Ce sont des jambes de femme qui dépassent d'une courte robe chemise à carreaux. Elles en ont le galbe et la finesse. Elles ont l'attitude authentique de la jambe à talon. En haut pourtant, malgré la cape, on voit indéniablement un homme, avec sa barbe et son air de défiance.

Se dit-on qu'il s'est déguisé en femme ? Pas même cela. Pour Muriel Plana, « se déguiser », c'est mentir sur son identité, cacher ce quelque chose qui nous appartient. Se déguiser implique un certain degré de croyance dans le costume, même si cette croyance est circonscrite à un cadre défini, qu'il soit festif, rituel ou théâtral.

Il dit : « Mon âme est un nid de scorpions ».

Mais ici, qu'a-t-il à cacher, Macbeth, à part son âme ? C'est vrai, son âme, c'est déjà beaucoup. Recouvrons-la de vêtements, donnons lui le masque de la légèreté, portons des talons, faisons l'idiot, mon âme, et trompons le monde.

Camille Khoury



**I'LL FIGHT TILL FROM MY BONES MY FLESH BE HACK'D.
GIVE ME MY ARMOUR.**

Je me battrai jusqu'à ce que ma chair soit arrachée de mes os. Donne-moi mon armure.

Tant à faire

Il y a l'épuisement saccadé, tendu, érigé, où le geste se répète en sursauts et se coule dans le prochain au gré de spasmes qui le martèlent, geste de ce corps qui découvre son torse, ses seins, discrets et bientôt, impudique, la naissance du pubis, il y a les gestes de Marlène Monteiro Freitas grimée de sa barbe, costume noir et de cuir, mi-*dragking*, mi-prêtresse domina,

il y a le corps de François Chaignaud, sa rondeur délicate qui rappelle à l'œil la présence des deux seins postiches disposés sur le torse, corps nu qui s'élanche en mouvements, comme absent à la délicatesse de ce qu'il exécute, jouant de sa chevelure d'abondance blonde, mâchant ostensiblement un chewing-gum avec l'indifférence de ces cowboys qui têtent leur cigarette,

il y a la longiligne Cecilia Bengolea, arachnéenne, déliée, hissée, dépliée en talons télescopiques renversant la courbe de la nuque en un arc d'hystérie et pour cela la tête, comme le reste du corps, de disparaître sous le tissu du collant chair, révélant seulement par la cambrure dorsale et le dégagement du bassin, le phallus drôle et proéminent placé à l'entre-jambes,

il y a Trajal Harrell qui fait le récit de cette quête impossible d'un véritable sac Louis Vuitton, l'errance dans les rues de Paris, les copies et les contrefaçons désespérément indistinguables des originaux,

il y a Prince, il y a Kate Bush, il y a l'*Ode to a Screw* de Mary Mitchell dans *Taking off* de Milos Forman, il y a *Patience* de Nas et Damian Marley

il y a la ribambelle de perruques, de casquettes, de chaussures, de fourrures, de bonnets, de jupettes, de godes, de shorts, de bustiers, de culottes et de strings que chacun porte et défait,

Il y a Cecilia Bengolea, François Chaignaud, Trajal Harrell et Marlene Monteiro Freitas,

Il y a l'introuvable (*M*)*imosa*,

Il y a les variations et les écarts autour du *voguing*, il y a d'infinis chapelets de solos comme le *voguing* décline ses lignes de poses et de traversées, comme si la Judson Memorial Church s'y était invitée,

Il y a le rêve improbable : ça commencerait comme ça : et si Yvonne Rainer, et si Trisha Brown, et si Steve Paxton, et si Lucinda Child avaient remonté Manhattan, et s'ils avaient marché jusqu'à Harlem, et s'ils avaient défilé eux aussi dans les Houses, avec les autres, tous les autres,

Il y aurait une seule maison pour tous les corps cassés, tous les corps défaits, tous les corps à refaire, à réinventer,

Ici le corps bizarre, le corps de travers, le corps assemblé d'éléments réfractaires a priori les uns aux autres deviendrait norme d'une cosmologie inversée,

Ici le marginal ne serait pas l'effet malvenu d'un système oppressant – il serait porteur de puissances politiques inédites,

Ici l'impureté serait un élément de ce corps dont on rêve, un élément du jeu,

Ce corps

que les plateaux ne veulent pas voir,

que le social ne veut pas voir,
que le sujet ne veut pas voir et dont il masque son désir,
qui remet en cause les répartitions préexistantes entre le possible et le réel,
qui affirme d'autres identités et d'autres sexualités,

Si Shakespeare était né en 1975, à Manhattan, il aurait sans doute remonté la presque île, il aurait regagné Harlem, il aurait sans doute écouté Damian Marley et Nas, il aurait acheté de faux sacs L. Vuitton de passage à Paris entre deux vols charter, il aurait fait du Yoga, il aurait été bisexuel, il aurait été se grimer dans les Houses pour s'imaginer vivre dans *Paris is burning*, il aurait perdu son sens dans les troubles, il aurait porté des seins postiches, pour le seul plaisir de les découvrir sous sa main, il aurait mâché des chewing-gums, il aurait aimé négocier avec les normes culturelles dominantes, il aurait lu Butler, il l'aurait découvert avant que la France, lente à la besogne dès qu'il s'agit de pensées débordant les catégories disciplinaires, ne se mette à la traduire – près de quinze ans plus tard –, il n'aurait pas été étonné de découvrir les outils conceptuels de la théorie du genre, nourri au biberon de Foucault et de Derrida, il lui aurait semblé évident de regarder le corps à travers la dimension culturelle et politique qui en conditionne l'intelligibilité, il aurait aimé les frontières pour pouvoir les éroder et parce que c'est avec elles qu'il est possible de jouer aux marges, il aurait aimé l'incertitude, il aurait aimé se perdre, il aurait aimé l'ignorance pour ce qu'elle ouvre dans le désirable, il aurait aimé être arraché par la rencontre, il aurait aimé la rupture pour ce qu'elle ouvre de nouveau et d'encore inadvenu.

L'inachevé,
Demain,
Encore,
Qui continue,
Car il reste tant à faire,

Barbara Métais-Chastanier

Boa Bonheur

Yves Jamait

Quand elle pleure, Boa Bonheur,
Son rimmel sur sa robe à fleurs
Quoi faire pour éteindre ses larmes,
Boa Bonheur
Plaindre en elle l'homme ou la femme ?

Rien qu'une chose dont elle est sûre
C'est qu' ces pleurs-là nous rassurent
De, discrète, les écraser
Boîte à peinture
Sur ses joues presque bien rasées

Quand chante dans ses vieux sanglots
Sa jeunesse de beau travelo
On sent la nôtre perdre son goût
"Bois ton Porto"
Qu'elle dit en te prenant le cou {x2}

Boa Bonheur, ses baisers piquent
Elle habite la rue Lepic
Elle a quand elle pousse la chanson
Boîte à musique
Une voix d' rossignol baryton

Des soirs on voit la mer lécher
Les jambes de son tabouret
C'est comme dit le patron d' l'hôtel
"Beau à chialer"
Et tout à coup ça la rend belle {x3}

On lui dit "Boa, chiale encore
Toutes les larmes du décor
C'est pas toi, c'est le monde qui
Boite du cœur"

Quand elle pleure, Boa Bonheur,
Son rimmel sur sa robe à fleurs
Quand elle pleure sur sa robe à fleurs

PASCAL LE BRUN-CORDIER

Un cabinet de queeriosités

« ...cette espèce bizarre de créatures qu'on appelle le genre humain. »
Fontenelle, *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686)

Aux perspectives généalogique, évaluative ou lexicographique, nous préférons ici l'approche vagabonde du spicilège. Soit un relevé provisoire de quelques traces *queer*, entrevues dans tel film, aperçues dans tel musée, dans telle rue. Un cabinet de *queeriosités* en somme - mais peuplé de déplacements, d'écarts ou de torsions plutôt que d'objets. Car l'idée *queer* se veut adjectivale et non substantivale, relationnelle et non essentielle, stratégique et non dogmatique. Une approche « en extension » qui rappellera que l'idée *queer* circulait dans l'art et la culture bien avant sa théorisation universitaire ; et qui, peut-être, aidera à mieux cerner cette notion volatile.

« **Ma femme est un pédé** » (torsion 1 : transports *queer*)

Dans *Les Passagers*, film de Jean-Claude Guiguet (1999), un homme prend la parole : « C'est étrange comme le désir circule entre les hommes et les femmes. [...] J'ai découvert une catégorie de femmes et une catégorie d'hommes paradoxalement femmes-pédés, garçons-lesbiennes. Ma femme, justement, a des tendances homosexuelles masculines, elle est donc un pédé. Quand elle a des relations avec un homme, elle fantasme qu'elle est un homme elle-même. [...] Parallèlement il y a des garçons lesbiennes. Ce sont des gens qui font l'amour avec une femme, et pensent qu'ils sont une femme eux-mêmes. Ce sont donc des lesbiennes. »

Le personnage, joué par Jean-Christophe Bouvet, poursuit son extravagant monologue en

formant l'idée subversive que la nature elle-même, traditionnellement invoquée pour essentialiser désirs et identités, est en fait « pleine de paradoxes » : « Les tétons ! La preuve par le téton ! C'est quoi le téton masculin ? Ça sert à quoi le téton ? Ça sert à donner le sein, ça sert à allaiter le bébé. Mais pour les machos, c'est épouvantable cette histoire ! Si la nature n'était pas pleine de contradictions, elle aurait fait une poitrine sans téton. Ben non, les hommes ont des tétons ! »

Film en mouvement – tourné pour partie dans un tramway – sur toutes formes de transports – urbains et amoureux – et de déplacements – de catégories. *Les Passagers* montre bien que le désir circule sur une ligne serpentine, curieuse, *queer*. Un désir nommé tramway aurait pu être son titre, pour mieux faire entendre à quel point les désirs sont mobiles, et le jeu des (dés-) identifications sexuelles réouvert à chaque station.

Identités plastiques (torsion 2 : déterritorialisations *queer*)

Deux idées-forces de la pensée *queer* – l'identité est « sans essence », et donc façonnable – loin de tout destin anatomique ou assignation sociale – ont été actualisées par nombre d'artistes plasticiens du XX^e siècle. La « déterritorialisation » des sexes et des genres qu'ils ont opérée a pris de multiples formes : travestissement – transgenre, androgyne ou postgenre –, dissolution identitaire, transformation corporelle, création prothétique... Essai de typologie de ces déplacements *queer*.

Les travestissements de Marcel Duchamp, expert en manipulation de signifiants, déstabilisent tous les genres, artistiques et identitaires notamment. Avec la *queerisation* de Mona Lisa (*LHOOQ*, 1919 ; cf. p. 39), l'invention de son double féminin, Rrose Sélavy (cf. p. 81), ou la production d'un curieux *Objet-Dard* (1951, cf. p. 71), Duchamp dénature le féminin et masculin, devenus réversibles, « intergenrables ». Ainsi l'*Objet-Dard* peut aussi bien être une verge sculptée qu'un moule de vulve. Les différences de genre sont de l'ordre de l'*infra-mince*, souffle Duchamp. Plus fétichiste que ludique, le travestissement de Pierre Molinier (1900-1976), qui aurait « voulu être femme, mais lesbienne », met en scène jambes fuselées, talons aiguilles et godemichés dans de fascinants photomontages noir et blanc (*La Grande Mêlée*, p. 85). Claude Cahun, elle, explore un travestissement baroque : « Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages ». Refusant « l'autorité des évidences », elle se choisit un pseudonyme unisex, se photographie crâne et sourcils rasés ou perruquée-maquillée, démultiplie ses identités, alterne genre grammatical féminin et masculin dans son

livre *Aveux non avendus* (1930), et proclame haut et fort : « J'ai la manie de l'exception » (*Autoportrait*, p. 100).

Il faudrait encore citer Andy Warhol, photographié en travesti ambigu par Christopher Makos en 1981 dans une émouvante série inspirée de celle que réalisèrent 60 ans plus tôt Man Ray et Duchamp (*Portrait d'Andy Warhol*, p. 60) ; ses ami-e-s travestis, Candy Darling en tête ; le cinéaste Jack Smith, et son kitschissime *Flaming Creatures* peuplé d'improbables *drag queens* (1963). Et aussi Michel Journiac, inventeur de « l'art corporel », qui met en scène un carnaval freudien (*Hommage à Freud. Constat critique d'une mythologie travestie, 1972-1984*, p. 105) ; Nan Goldin qui photographie depuis trente ans ses ami-e-s *drag queens*, travestis et transsexuel-le-s (*Jimmy Paulette and Taboo! In the bathroom NYC*, p. 118). Et encore Eva & Adele, créatures post-genres déjouant toutes les catégorisations (*Close-Up*, en couverture) ; Cindy Sherman, dont les autoportraits travestis interrogent les stéréotypes de l'identité féminine ; Catherine Opie, et ses images de femmes viriles, musclées et velues, troublant intensément les codes de genre ; ou encore, dans un esprit proche, Zoe Leonard photographiant une Marilyn Monroe transgenre sur fond de satin rouge dans la célèbre pose glamour du calendrier de Tom Kelley (*Jennifer Miller – Pin-up #1*, p. 55).

Avec leurs « métaportraits », LawickMüller œuvrent à la dissolution de toute identité de genre singulière par le déploiement d'un subtil *continuum* féminin-masculin : les différences ne tiennent plus ici qu'à d'indéfinissables nuances (*La Folie à Deux*, p. 48). A la frontière des genres également, Maria Klonaris & Katerina Thomadaki, initiatrices du « cinéma corporel », explorent les « corps dissidents » de l'androgynie, de l'hermaphrodite intersexuel ou de jumeaux siamois (lire pp. 83-88).

Par la transformation physique, de nombreux artistes ont également mis en scène la plasticité des corps, des identités, des désirs et des plaisirs : Hans Bellmer par exemple, dans les années trente, opère sur sa *Poupée* divers transferts organiques créant « une fille artificielle aux multiples possibilités anatomiques capable de rephysiologiser les vertiges de la passion ». Dans un esprit proche, quoique plus effrayant, Dinos et Jack Chapman, sculpteurs tératologues, façonnent des corps bouturés, proliférants (cf. p. 45). Pourraient encore être cités : Matthew Barney, créateur de corps mutants et d'identités hybrides, baroques ; le cinéaste David Cronenberg qui crée dans *Crash* (1996), adaptation du roman de J.-G. Ballard, une érotique du corps meurtri, handicapé, cicatrisé, prothétique. Plus engagée encore, parce qu'intervenant sur son propre corps devenu « *ready made* modifié » par la chirurgie esthétique notamment,

↳ VOIR
SUITE
APRÈS
PAGE CENTRALE

Orlan invente un « art charnel » sans cesse renouvelé et déclare : « je ne désire pas une identité définie et définitive, je suis pour les identités nomades, multiples, mouvantes, mutantes... ». *Queer* également les formes phalliques de Brancusi, Giacometti, Louise Bourgeois ou Robert Gober, ou la curieuse balançoire de Fabrice Hybert équipée de deux protubérances godemichoïdes (*Sans titre*, 1992, cf. p. 64). *Queer* encore cette scène du film *Hustler White* (1997) où Bruce LaBruce sexualise un moignon de jambe (lire pp. 106-109). Ou le jeu vidéo du film de David Cronenberg, *Existenz* (1999), relié au corps des joueurs via un « bio-port », orifice/prise en « méta-chair » situé dans le bas du dos où se fiche, après lubrification, « l'ombicâble » connecté au « pod », joystick flasque, mi-fœtal mi-placentaire. Ces créations d'hybrides *unheimlich*, ces troublantes relations corps/machine déjà mises en scène par Cronenberg dans *Videodrome*, produisent « une nouvelle subjectivité », selon Donna Haraway, l'auteur du *Manifeste Cyborg* pour qui « nos machines sont bizarrement vivantes et nous-même terriblement inertes »¹.

Gouine-Hebdo (torsion 3 : sémiologie *queer*)

Après la publication par *Newsweek* en 1993 d'un numéro très hétérocentré sur « le lesbianisme : quelles sont les limites de la tolérance ? », un journal gay de San Francisco, *Bay Times*, répliqua en inventant un magazine, *Dykeweek* (gouine-hebdo), avec titre symétrique – « hétérosexuels : les limites de la tolérance » –, dossier sur « leurs rites érotiques bizarres » et glossaire ironiquement ethnologique et dévastateur indiquant par exemple : « épouse : traditionnellement le partenaire féminin, dans une relation hétérosexuelle, chargé des tâches domestiques et du soin des enfants », « reproducteurs : hétérosexuels militants, souvent violents, pratiquant le prosélytisme pour pousser la jeunesse à suivre leur mode de vie controversé. »

Cette réplique typiquement *queer* est rapportée par David Halperin dans son *Saint Foucault*², un bref essai constituant une excellente introduction aux théories *queer*. Halperin commente : « De cette manière, le *Bay Times* [...] soulignait à quel point c'est l'hétérosexualité beaucoup plus que le lesbianisme qui se fonde sur la distribution des rôles, la polarisation des genres et la hiérarchisation du pouvoir dans le couple (autant d'éléments que les hétérosexuels n'aperçoivent pas comme tels, puisqu'ils les considèrent comme des données naturelles.) » (p. 66) C'est aussi cette stratégie que nous avons utilisée après que Françoise Giroud eût écrit dans *Le Nouvel Observateur*, en 1996, un article tranquillement homophobe : le même texte, avec une simple substitution du mot « homosexuel » par « femme », publié dans une tribune

1. Pour prolonger cette rapide exploration, lire le catalogue de l'exposition « *Fémininmasculin. Le sexe de l'art* » présentée en 1995/1996 au Centre G. Pompidou, et Dominique Baqué, 2002. | 2. David Halperin, 2000b.

par *Libération*³, révélait à la fois la bêtise du propos et la *possibilité* du discours homophobe face à l'*impossibilité* du discours misogyne – ou antisémite, car nous proposons aussi l'exercice avec le mot « juif ».

Le renversement perspectiviste, la parodie, la re-signification ou le détournement/retournement discursif figurent parmi les outils sémiologiques préférés des militants *queer*. Simples et efficaces, ces stratégies révèlent, mieux que toute démonstration argumentée, le caractère excluant de discours apparemment acceptables mais en fait profondément hétéronormatifs, androcentriques, voire homophobes – l'objectif visé étant moins de répliquer à un énoncé que de mettre à nu un « régime de discours » et un « système de pouvoir-savoir ». Michel Foucault, qui invitait ses lecteurs à ouvrir ses livres comme des « boîtes à outils » et à « se servir de telle phrase, telle idée, telle analyse comme d'un tournevis ou d'un desserre-boulon pour court-circuiter, disqualifier, casser les systèmes de pouvoir », a été bien entendu par les militants *queer*.

Politique de la *drag queen* (torsion 4 : performance *queer*)

Acrobatiquement juchée sur ses *platform boots* pailletées, galbée par une vertigineuse robe fourreau vert fluorescent valorisant une poitrine victorieuse, il-elle considère d'un regard torve, partiellement masqué par une cascade de boucles violines, les passants sidérés. La scène se passe en 1993 sur le parcours de la Gay Pride parisienne, ou samedi dernier aux abords d'un club new yorkais. Comme à chacune de ses apparitions, la *drag queen* fascine tout en provoquant l'effolement des regards normatifs – ainsi que le *drag king*, son homologue de sexe féminin et de genre masculin. Institués figures de proue baroques du vaisseau *queer*, elles et ils disjoignent spectaculairement genre et sexe, sursignent les codes du féminin et du masculin, ou façonnent d'inassignables créatures au-delà des genres. Dans *Gender Trouble*, Judith Butler accorde une valeur heuristique au travestissement spectaculaire (distinct du travestissement érotique) des *drag queens* et *kings* : il démontre que les genres sont une « production performative » et, en les imitant, « révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence »⁴ (cf. aussi p. 15).

Elle affinera ensuite son analyse dans *Bodies That Matter* en soulignant les limites de la performativité, et dans *La Vie psychique du pouvoir* en s'interrogeant sur l'existence d'« un désir insatisfait dans l'incorporation mimétique du genre qu'est le travesti »⁵. Le travestissement apparaît ainsi comme un phénomène souvent plus ambivalent que Butler ne l'avait

3. Pascal Le Brun-Cordier, « Les limites de la provoc », *Libération*, 1er juillet 1996. | 4. Judith Butler, 1990-1999, p. 175. | 5. Judith Butler, 2002, p. 216.

initialement affirmé, moins subversif notamment, comme le souligne Leo Bersani :

« L'appropriation des normes hégémoniques réidéalise ces normes en même temps qu'elle les subvertit. »⁶

Ces analyses critiques visent en particulier *Paris Is Burning*, le documentaire de Jennie Livingston (1990) sur les bals travestis de Harlem. Néanmoins d'autres films, comme *Venus Boyz* de Gabriel Baur (2002), montrent que les pratiques du travestissement spectaculaire sont si diverses, et les motivations des *drags* parfois si complexes, qu'aucune conclusion générale ne saurait être avancée. RuPaul, l'une des plus célèbres *drag queens*, peut ainsi à la fois assurer la promotion d'une marque de cosmétique et proclamer de manière très *camp* : « Chaque battement de mes cils est un acte de rébellion ».

« Certaines parties bizarres de notre corps » (torsion 5 : expériences queer)

Lectrice, lecteur : avez-vous déjà éprouvé ce que présente la théorie *queer* ? Sauriez-vous définir précisément votre genre ? Percevez-vous comment s'opère sa « production performative » ? En avez-vous déjà initié la déconstruction ? Identifiez-vous, dans la vie quotidienne, dans l'espace public, les processus par lesquels les normes de genre, par définition arbitraires, sont naturalisées ? Ressentez-vous la prégnance de l'hétéronormativité ? De l'homonormativité, de l'androcentrisme ?

La théorie *queer* étant indissociable d'une *praxis*, suggérerons à chacun de faire les expériences suivantes :

- se placer devant un miroir, *s'envisager*, se dévisager, s'inventorier ;
- chercher à *s'indéfinir*, à neutraliser son genre, à s'en déprendre, en évoluant vers une apparence faiblement genrée, androgyne ;
- se façonner ensuite une identité fortement genrée : une femme pourrait dériver vers un féminin *glamour*, *lipstick*, ou *butch* ; un homme, vers des expressions variables de la virilité, ou vers une féminité masculine ;
- puis emprunter l'un des genres socialement arrimés à l'autre sexe.

Certes, l'identité de genre n'est pas « une construction que l'on se met comme on s'habille le matin », car « il n'y a pas un "on" préalable à cette identité, qui va à l'armoire à identité sexuelle et choisit délibérément de quel sexe on sera ce jour-là », ainsi que le précise Judith Butler après la parution de *Gender Trouble* -- en réponse à ceux qui tentaient de réduire la performativité à la performance, et le genre à l'habillement. Néanmoins, ces expériences littéralement constructionnistes aident à ressentir la multiplicité des paramètres et des modes

6. Leo Bersani, 1998, p. 71.

de production des genres : postures et rythmes du corps (port de tête, mobilité des poignets, des hanches, cambrure du tronc, marche...), assemblage vestimentaire (matières, amplitudes, couleurs...), construction du visage (finesse des traits, pilosité, maquillage, bijoux...), rapport à l'espace (s'asseoir, se lever, prendre un objet, traverser une pièce, marcher dans la rue...), relations aux accessoires de genre (cigare, sac à main, foulard, cravate, parfums...), et surtout relations de genres (codes de politesse, modalités de séduction...).

(Une précision à l'adresse des hommes qui expérimenteraient le travestissement transgenre : dans la logique malinowskienne de l'« observation participante », ils devront s'efforcer d'éprouver la matérialité des inégalités hommes-femmes, en acceptant par exemple un salaire réduit de 25 %, en effectuant 80 % des tâches ménagères s'ils forment un couple hétérosexuel, etc.)

L'exercice sera enrichi par la lecture des analyses socio-ethnographiques développées par Erving Goffman dans *L'Arrangement des sexes* (2002) : il y étudie comment les identités de genre sont incorporées, puis signifiées par de multiples « chorégraphies » routinières fondant et stabilisant un « ordre social des genres » au fond très fragile, ou comment s'établissent des « rapports de complémentarité » entre les « classes sexuelles » permettant « l'auto-confirmation » des genres. Lecture également de *La Domination masculine* (1998) où Pierre Bourdieu analyse entre autre la jupe, « corset invisible qui induit l'entrave du corps et le souci de paraître », « injonction culturelle destinée à rappeler le système d'opposition masculin/féminin qui fonde l'ordre social ».

Enfin, l'expérience pourra avoir des prolongements érotiques – plus spécifiquement *queer* que ces exercices de déconstruction des genres – en suivant par exemple les suggestions délicieusement sibyllines de Michel Foucault : « nous pouvons produire du plaisir à partir d'objets très étranges, en utilisant certaines parties bizarres de notre corps, dans des situations très inhabituelles »⁷. Ces « nouvelles possibilités de plaisir » peuvent être découvertes par l'exploration d'une érotique non génitale ouvrant à une « déssexualisation du plaisir », ou par l'expérience du désassujettissement, de la désobjectivation que rend possible, explique Foucault, la sexualité anonyme. Des analyses poursuivies notamment par Leo Bersani (1998) et David Halperin (2000b).

Une constellation de singularités (torsion 6 - hapax *queer*)

Parce qu'elle refuse tout marquage identitaire et toute stabilisation réifiante, l'idée *queer* ne peut au fond être appréhendée que par une liste d'individus qui, par la forme singulière qu'elles et ils

7. Michel Foucault, 1994, p. 737.

Shakespeare et les garçons travestis

Jl s'est écrit tant de choses sur Shakespeare. Tant d'auteurs ont abordé ce monument du théâtre de tous les temps, tant de chercheurs l'ont scruté sous toutes ses faces, tant de metteurs en scène continuent de puiser dans son œuvre sans jamais l'épuiser¹. À tel point qu'il peut paraître vain de revenir sur l'un des aspects pourtant les plus significatifs mais peut-être aussi les plus cryptés de son théâtre, à savoir le travestissement. Non seulement celui, déjà bien connu, de l'acteur, mais aussi celui de l'écriture elle-même, telle qu'explorée par les écrivains et les hommes de théâtre contemporains. Depuis une vingtaine d'années, les Anglo-Saxons ont réalisé dans ce domaine un réel travail d'élucidation, souvent inscrit dans le courant des *gender studies*, mais pas exclusivement. Qu'il s'agisse de Stephen Greenblatt, son biographe, de Stephen Orgel, de Dymna Callaghan, ou encore de Marjorie Garber dans son livre *Vested Interests*², copieuse étude sur le travestissement qui inclut des aperçus brillants sur la période élisabéthaine et sur Shakespeare, les points de vue diffèrent parfois.

Malgré les légendes entretenues par le cinéma grand public, aucun auteur, en tout cas, ne met plus en doute l'homosexualité du grand homme ou sa bisexualité, puisqu'il fut marié à une Anne Hathaway, de six ans son aînée, restée à Stratford-upon-Avon pendant qu'il réussissait brillamment sur les scènes londoniennes. Tous restituent le contexte d'une époque brillante, mais extrêmement violente, marquée par l'intensité des conflits religieux, par la répression féroce

Fiona Shaw interprète *Richard II* de Shakespeare, une magnifique mise en scène de Deborah Warner. Après Sarah Bernhardt, et comme Maria Casarès et Angela Winhler parmi les plus célèbres, Fiona Shaw réussit une composition magistrale d'un personnage shakespearien, *Richard II*, le jeune roi détrôné. Photo National Theater, Londres, 1995. (© Robbie Jack/Corbis)

Double page précédente : L'acteur Diouc Koma dans *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, mis en scène par Krzysztof Warlikowski, Théâtre national de Nice, 2003. Le metteur en scène polonais s'est attaqué à plusieurs reprises à l'univers de Shakespeare et, plus généralement, au thème du travesti, notamment dans une autre de ses mises en scène célèbres, *Angels in America*, de Tony Kushner. (© Marc Enguerand)

¹ Né en 1564, sous le règne d'Élisabeth I^{re}, Shakespeare est mort en 1616, sous celui de Jacques I^{er}. Son œuvre couvre la période dite du théâtre élisabéthain (1558-1603), et en partie celle du théâtre jacobéen (1603-1625). Règne de Charles I^{er} : 1625-1642, théâtre caroléen. Cromwell, interrègne puritain 1642-1660. Charles I^{er}, décapité en 1649.

² *Vested Interests, Cross-Dressing and Cultural Anxiety*, New York, Routledge, 1992.



En haut : William Shakespeare. Copie signée Louis Coblitz, datée de 1847, reprenant le seul portrait considéré comme peint du vivant du poète alors âgé de trente-quatre ans. Collection du château de Versailles, France. L'original, issu d'une collection particulière, n'a été authentifié qu'en 2006 à Londres. En dépit de son goût pour les garçons (ou à cause de lui?), le turbulent « Will » quitta sa ville natale de Stratford-upon-Avon peu après un mariage forcé, un « shotgun wedding ». Malgré l'évidence, les films grand public comme *Shakespeare in love* (1998) continuent d'entretenir le mensonge sur sa véritable identité sexuelle. [© RMN/Gérard Blot]

Ci-dessus : Portrait d'Élisabeth I^{re}, peint par le peintre hollandais Marcus Gheeraerts le Jeune, peintre officiel de la Cour des Tudor dans les années 1530. Palazzo Pitti, Florence, Italie. [© Archives Alinari, Florence, Dist. RMN/Finsiel/Alinari]

exercée contre les « sodomites », les athées et les blasphémateurs, et par la montée en puissance des puritains sous les règnes d'Élisabeth I^{re} et de Jacques I^{er}, jusqu'à leur victoire sur Charles I^{er} en 1642 et la décapitation de celui-ci en 1649. Avant d'en venir aux armes et au billot, leur opposition au pouvoir royal s'était d'abord cristallisée sur la frivolité de la cour des Stuart, et leur première cible fut bien naturellement le théâtre et le travestissement, dont la reine et les nobles raffolaient.

La cour, le théâtre et les puritains

Restituant l'ambiance de la cour à l'époque, Marjorie Garber explique comment, à la fin du règne d'Élisabeth, alors que l'interdiction du *Deutéronome* était d'une parfaite actualité pour le commun des mortels, les hommes et les femmes de la noblesse se plaisaient à se travestir. Jeu transgressif qui leur permettait de s'amuser et, à la fois, de marquer l'élévation de leur rang, et par là même leur impunité. On répétait qu'Élisabeth I^{re} s'était elle-même travestie pour encourager ses troupes contre l'Armada à Tilbury en 1588, ce qui entretenait le mythe de la « femme androgyne martiale » et toute-puissante (*the androgynous martial maiden*). Après sa mort, on dira aussi, raillerie persistante, « Élisabeth fut roi, Jacques fut reine. » Sous le règne de Jacques I^{er}, homosexuel notoire, les pamphlets contre les femmes travesties se multiplieront. Jusqu'au plus connu d'entre eux, *Hic Mulier; or the Man-Woman*, publié en 1620, soit quatre ans après la mort de Shakespeare. La réputation des femmes qui se travestissaient était, selon ce libelle, celle de femmes faciles « qui portent de façon lascive des pourpoints français (*French Doublets*) entrouverts, déboutonnés pour aguicher ». En guise de riposte paraît la même année un autre pamphlet, *Haec Vir*, la « femme garçonnière » (*manish woman*). Citant Martial et Virgile, son auteur revendique le droit pour les femmes de se travestir en hommes, mais, se pliant bientôt aux prescriptions bibliques, il finit par se prononcer prudemment en faveur du retour



³ Cf. chapitre suivant, pp. 81 et suivantes.

⁴ The Queen's Men puis Admiral's Men et Lord Chamberlain's Men, King's Men, puis Lord Strange's Men et Pembroke's Men, troupes auxquelles Shakespeare a appartenu.

⁵ Greenblatt, *Will in the world, How Shakespeare became Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 2004, EU, Norton & Company. P. 199, trad. de l'auteur.

pour chacun aux habits de son sexe. Il n'en reste pas moins qu'en réalité, quand les hommes se travestissaient sur scène, les femmes se travestissaient à la ville, ou au moins à la cour.

Prolongeant les attaques des puritains contre l'immoralité du théâtre, la controverse sur l'acteur travesti se concentre sur la question, toujours la même, de savoir s'il viole les lois du *Deutéronome*. Comme la cour, la scène élisabéthaine était le lieu de la transgression vestimentaire, les acteurs n'étant pas tenus de respecter les lois somptuaires qui interdisaient aux classes inférieures l'accès aux belles étoffes et aux bijoux. La scène, cet espace protégé, échappait à la vie ordinaire. Et c'est précisément ce droit de violer à la fois les règles de classe et les règles de genre qui sera furieusement attaqué par les polémistes puritains lorsqu'ils fixeront autoritairement les règles de l'habillement masculin et féminin.

Le boy actor, un tropisme d'outre-Manche

Au moment où Shakespeare arrive à Londres, à la fin des années 1580, la controverse est donc déjà vive. Pour autant, à l'heure où le reste de l'Europe abandonne progressivement cette pratique, le travestissement ne semble pas près de disparaître en Angleterre. Plusieurs raisons ont été avancées pour expliquer cette persistance³. Mais ce qui frappe d'abord, c'est l'extraordinaire vitalité de la scène anglaise, la multiplication des théâtres, celle des troupes, toutes exclusivement masculines⁴. Stephen Greenblatt insiste opportunément sur l'exceptionnelle concentration de talents qui fait de Londres, vers la fin du règne d'Élisabeth, un microcosme brillantissime. La capitale est devenue ce qu'il appelle une sorte « de marché compétitif » qui accueille une pléiade fantastique de dramaturges et de poètes.

« C'était un groupe extraordinaire, de ceux qui émergent d'un coup à un moment de grâce, lorsqu'une douzaine de peintres de talent semblent tous converger en même temps vers Florence, ou lorsqu'une source apparemment inépuisable fait jaillir d'époustouffants musiciens de blues et de jazz à la Nouvelle-Orléans ou à Chicago. »⁵ Il y a là une idée juste, celle d'une forme « d'accident génétique aidé par le contexte institutionnel et culturel » : du côté du Rose Theater, du Swan ou du Globe (le théâtre de Shakespeare, créé seulement en 1599) ou encore du Red Bull (1604), du côté de Blackfriars ou de Salisbury Court, dans les faubourgs de Londres mais aussi à la cour où les dames de la noblesse et la reine Henriette aiment à se produire, le talent est partout. Avec le grand Will, c'est Marlowe, le voyou, l'espion, le sodomite, l'immense dramaturge, le poète prométhéen mort trop tôt, assassiné⁶. C'est Thomas Lodge, dont l'un des contes inspirera *Comme il vous plaira*. C'est George Peele, le turbulent poète, Thomas Nashe le pamphlétaire, Thomas Watson le pétrarquaisant, Robert Greene, mort en 1592, au moment de l'irrésistible ascension de Shakespeare.

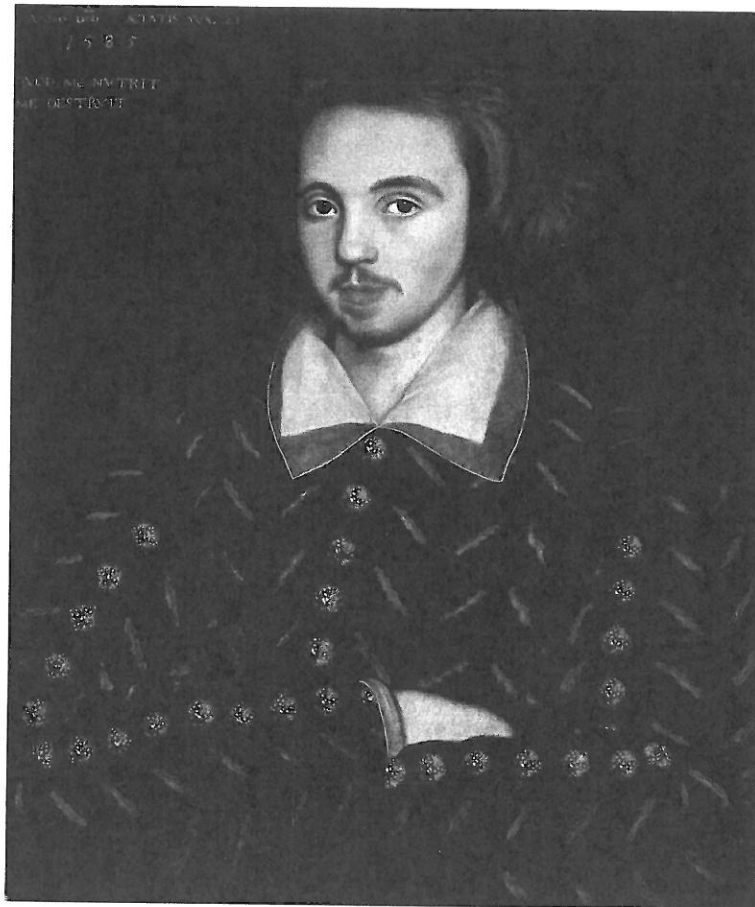
Avec Dymna Callaghan, on est tenté de voir dans la persistance de l'acteur travesti anglais comme un tropisme spécifique à l'outre-Manche, une variante non identifiée de ce caractère « lourdement patriarcal – Dieu, le Roi, l'homme qui possède et domine la Femme et la Nature »⁷ – caractère commun à toute l'Europe, mais comme étrangement fardé chez les Anglais. Un vieux fond de querelles

Page de gauche, en bas : L'acteur et mime britannique Lindsay Hemp dans *Elizabeth's Last Dance*, spectacle créé en 2005. Le créateur de *Flowers* (d'après Jean Genet, 1974) a voulu témoigner dans cette œuvre récente de son amour pour la période élisabéthaine, son théâtre et sa poésie. Apparaissant d'abord à la façon d'un danseur buté, il y mêle toutes sortes de références à l'art du travesti, le chant d'un faussetiste, l'évocation de l'*onnagata*, les lourds costumes du théâtre shakespearien. Maître par ailleurs de David Bowie qui fut son étudiant, il a participé à la création de Ziggy Stardust, le personnage travesti inventé par la star du rock dans les années 1970. [© Mario Vergel/epa/Corbis]

⁶ Lire notamment *Mort à Deptford* d'Anthony Burgess, Grasset, 2004.

⁷ *The Weyward Sisters (Shakespeare and Feminist Politics)*, par Dymna Callaghan, Lorraine Helms et Jyotsna Singh, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1994.

Christopher Marlowe (1564-1593),
poète, voyou, espion et dramaturge génial,
mort trop jeune. (© DeAgostini/Leemage)



dynastiques et religieuses remontant aux extravagances d'Henry VIII et à son invention de l'Église anglicane, des affrontements identitaires exacerbés, un état de guerre quasi permanent, l'Écosse, l'Espagne, la reine de fer, tout cela à la fois peut-être, les causes sont multiples, les racines mystérieuses. On notera, en tout cas, la coïncidence entre l'extrême violence de la scène élisabéthaine et jacobéenne et cette énigmatique persistance de la figure masculine du travesti. Rome se retrouvant en quelque sorte dans Londres. Et, coïncidence révélatrice, le terreau des futures suffragettes se constituant en Occident sur le sol de l'ultime patrie de l'acteur travesti.

L'ombre, l'acteur, le travesti

« De quelle substance êtes-vous donc fait, vous qu'escortent des millions d'ombres étranges? Chaque être n'a qu'une ombre unique, et vous, qui n'êtes qu'un pourtant, vous prêtez votre ombre à tous. » Dans une nouvelle intitulée *Le Portrait de Mr W. H.*, Oscar Wilde attribue à un jeune acteur travesti, William Hugues, ces louanges que Shakespeare prodigue, dans ses fameux *Sonnets*, à un personnage non identifié. Quelques lignes plus loin, il précise que le mot « ombre » avait, du temps de Shakespeare, un sens qui le rattachait à la scène. « Les meilleurs en ce genre ne sont que des ombres », dit



Thésée des acteurs dans *Le Songe d'une nuit d'été*. Si l'on sait que la majorité des sonnets (18 à 126) sont des poèmes d'amour adressés à un jeune homme, nombreux sont les auteurs qui, avant Wilde et après lui, ont conjecturé sur l'identité du dédicataire. Wilde souscrit à la thèse de l'acteur puisque, dit-il, les compliments abondent « sur la souplesse de son jeu, sur le vaste champ de rôles, un champ qui s'étend de Rosalinde à Juliette, et de Béatrice à Ophélie ». Le vrai dédicataire sera reconnu plus tard comme étant William Herbert, troisième comte de Pembroke, et mécène de la compagnie des Pembroke's Men, ou bien Henry Wriothesley, comte de Southampton, qui eut une liaison amoureuse avec le poète. Acteur ou lord, en tout cas, l'intimité du lien entre la scène, l'acteur et les amours homosexuelles est évidente. Comme l'écrit Stephen Greenblatt, « les Elisabéthains ne blâmaient pas le désir pour quelqu'un du même sexe. Dans un certain sens, ils le justifiaient même plus facilement que le désir hétérosexuel. Dans la mesure où on leur prêchait que l'homme était intrinsèquement supérieur à la femme, pourquoi n'auraient-ils pas trouvé naturel d'aimer d'autres hommes ? »⁸ La sodomie était « naturelle », mais elle était dangereuse, puisque punie de mort. Lorsque Shakespeare complimente le jeune homme sur son jeu, lorsqu'il lui chante son amour, lorsqu'il vante cet amour « meilleur, plus sincère et plus constant que celui d'une femme », mais lorsque, plus loin, il lui recommande d'abandonner le théâtre, ce monde frelaté, et lui conseille de se marier, il est, comme l'auteur de *Haec Vir* quelques années plus tard, en pleine ambivalence. Héritier de la culture gréco-latine des chics amours masculines, il joue la carte de la prudence dans un pays qui les proscribit cruellement. Il affiche son goût comme la chose la plus naturelle du monde, et dans le même temps il s'en défend, il le désavoue, il en parle comme d'une chose à jamais irréalisable (*Sonnet 20*). C'est l'éternel jeu de l'affirmation et du déni, presque une spécialité nationale. Belle métaphore, dès lors, que celle de l'ombre, car elle s'applique plus idéalement encore à l'acteur travesti qu'à celui qui ne l'est pas.

Dans la réalité de l'époque, le statut des *boys actors* ressemblait par plus d'un trait à ce qu'on a déjà vu des comédiens et des danseurs travestis, passés, présents ou à venir. Pour la plupart, les jeunes acteurs travestis étaient d'anciens *chapel boys*. Ils entraient dans les troupes comme apprentis vers l'âge de treize ans, ils y étaient formés par leurs aînés, et jouaient les rôles féminins jusqu'à l'âge de dix-neuf, voire vingt et un ans, avant de prendre des rôles masculins. Outre ce William Hugues à l'existence incertaine, on connaît le nom de quelques jeunes acteurs passés dans les compagnies dirigées par Shakespeare, les Lord Chamberlain's Men (de 1594 à 1603) et les King's Men (à partir de 1603). Par exemple William Ostler, qui fut peut-être le modèle du William Hugues de Wilde. Il entre chez les King's Men autour de 1608, en même temps que John Underwood et Nathan Fields, comme lui anciens *chapel boys*, et y jouera, outre les pièces de Shakespeare, celles de Ben Jonson et d'autres auteurs. Parmi les nombreux rôles féminins qu'il interprétera pour Shakespeare, certains – Viola, Juliette, Imogène, Portia, Rosalinde, Ophélie, Desdémone et Cléopâtre – furent peut-être écrits pour lui⁹. Nathan Field, quant à lui, joua Juliette, Desdémone, mais aussi Othello. Il arrêta sa carrière à trente-six ans et mourut à quarante-six, renommé

⁸ Greenblatt, *op. cit.*, p. 253 (trad. de l'auteur).

⁹ C'est du moins ce qu'affirme un auteur américain, F. Michael Moore, in *Drag! Male and Female Impersonators on Stage, Screen and Television: An illustrated World History*, Mc Farland & Company, Inc, Jefferson, North Carolina, and London, 1994.



Nathan Field, l'un des *boys actors* pour lequel Shakespeare aurait écrit plusieurs rôles féminins, parmi lesquels Viola, Juliette et Desdémone. (www.bridgemanart.com)

Page de droite: reprise de la tradition du travesti par un metteur en scène contemporain: Simon Coates et Adrian Lester dans *Comme il vous plaira* de William Shakespeare, mis en scène par Declan Donnellan, 1994. (© John Haynes/Lebrecht Music and Arts Library)

comme poète et dramaturge, père de cinq enfants. De même, John Underwood, qui joua dans les pièces de Ben Jonson et celles de John Webster, mourut en 1624, lui aussi père de cinq enfants¹⁰. Il existait également à l'époque des troupes entièrement constituées de *boys actors* qui tournaient en province et dont Shakespeare moque, dans *Hamlet*, la concurrence dérisoire.

Shakespeare doublement travesti

Longtemps présenté comme une contrainte par les exégètes bien-pensants de l'œuvre shakespearienne, le travesti n'était assurément pas vécu comme tel par les hommes de théâtre de l'époque. Pour eux, le travestissement allait de soi et l'écriture des rôles féminins était inspirée par les garçons à qui ils étaient destinés. Dans plusieurs pièces de Shakespeare – *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, *Le Marchand de Venise*, *Comme il vous plaira*, *La Nuit des rois*, *Cymbeline* –, le double travestissement – ou surtravestissement – est le moteur de l'intrigue. Dans *Le Marchand de Venise*, Portia et sa servante s'habillent en hommes pour aller plaider à la cour. La sœur de Shylock, Jessica, se travestit en homme pour fuir avec son amant chrétien. Dans *La Nuit des rois*, Viola se déguise en Cesario et se trouve immédiatement prise dans un triangle amoureux: elle aime le duc Orsino, qui aime la comtesse Olivia, qui aime Cesario. Dans *Cymbeline*, Imogène se travestit pour fuir dans la forêt la colère de Posthumus. Dans *Comme il vous plaira*, Rosalinde et Celia fuient la cour. Rosalinde se déguise en jeune homme pour la protéger, mais doit, en tant que tel, parler d'amour avec Orlando. Dans ce cas précis, acte V scène 2, le jeune travesti qui joue Rosalinde est surtravesti en homme pour flirter avec le garçon non travesti qui joue Orlando. D'où il résulte que la femme fictive, Rosalinde, n'est rien d'autre qu'un agent de liaison entre deux hommes. « La chasteté est maintenue sur scène, mais la sexualité passe par le langage, observe Sue Ellen Case. Il produit une forme de célébration érotique du garçon travesti, dont le langage érotise la présence. »¹¹ Le comble étant qu'aux saluts, le garçon qui incarne Rosalinde entraîne le public dans ce jeu inversé et flirte avec lui sur le thème « je ne suis pas ce que je parais être. »

« Si j'étais une femme, j'embrasserais tous ceux qui ont des barbes qui me plaisent, des visages qui sont à mon goût, et une haleine qui ne me ferait pas fuir. Et je suis sûr que tous ceux qui ont une bonne barbe, ou une bonne figure, ou une haleine douce, voudront bien, pour la gentillesse de mon offre, quand je ferai ma révérence, me dire adieu. »¹²

Autre conséquence, peut-être moins explorée, de ce monde d'hommes et de garçons, de ce monde séparé dont la femme est globalement absente, la production de textes hors de la « femme réelle », la projection d'une femme fantasmée, résultat d'un escamotage originel qui sera si bien cerné plus tard par Virginia Woolf dans *Une chambre à soi*¹³. À tel point que le *topos* de « la femme martiale » présent dans toutes les cultures du travesti finit par s'inscrire chez Shakespeare dans le texte même. Tous les auteurs-es, notamment Marjorie Garber dans *Vested Interests* ou Dymphna Callaghan, se

¹⁰ Shakespeare, quant à lui, en avait eu trois.

¹¹ *Feminism and Theatre*, p. 19 et sv.

¹² Traduction Jean-Michel Déprats, Ed. Sand/TNP, 1988, p. 142.

¹³ Un « adieu » qui entraînait, dit-on, de la scène à la salle, des échanges plus osés.

¹⁴ Édition 10/18, p. 66.



« Il peut m'arriver d'être féminin, mais jamais d'être efféminé », a déclaré un jour sir Laurence Olivier, répondant ainsi aux rumeurs qui circulaient sur ses choix sexuels. À quinze ans, il commença en tout cas sa carrière en jouant Catherine, la Mégère apprivoisée [ci-dessus], et incarna également Maria dans *La Nuit des rois*. (© Hulton Archive/Getty Images)

montrent particulièrement fasciné-es par le personnage de Cléopâtre dans *Antoine et Cléopâtre*, lequel, en tant que prototype de la « femme phallique »¹⁴, peut être interprété indifféremment par une femme ou par un homme¹⁵. Conséquence imprévue, et paradoxalement féconde, on découvre ainsi chez Shakespeare comme un vertige de l'indifférenciation des rôles d'hommes et de femmes, indifférenciation qui se réverbère à l'infini.

C'est Laurence Olivier, l'acteur shakespearien par excellence, qui commence sa carrière en jouant des rôles travestis – Catharina dans *La Mégère apprivoisée*, Maria dans *La Nuit des rois* – et qui, comparé plus tard à Dietrich et à Garbo pour son ambiguïté sexuelle, se déclarera « féminin mais pas efféminé »¹⁶. C'est Sarah Bernhardt, jouant Hamlet ou Iago. Pas moins de cinquante prises de rôles par des femmes au XIX^e siècle dans les pays anglo-saxons, selon Garber. C'est Bob Wilson choisissant la célèbre actrice allemande Marianne Hoppe pour le rôle-titre du *Roi Lear*, en 1990¹⁷. C'est Maria Casarès relevant à son tour le défi en 1993 dans le *Lear* mis en scène par Bernard Sobel¹⁸. Ou Angela Winkler s'attaquant à *Hamlet*, mis en scène à Vienne par Peter Zadek. On pourrait multiplier les exemples.

Indifférenciation des sexes, le retour aux sources

Les metteurs en scène d'aujourd'hui ne sont pas en reste, en particulier le Polonais Krzysztof Warlikowski¹⁹ ou le Britannique Declan Donnellan. Sans emprunter la voie de la reconstitution historique, Donnellan a expérimenté le concept du « all man cast » dans deux de ses mises en scène : *Comme il vous plaira* en 1991 et *La Nuit des rois* en 2004²⁰, manière de revenir aux sources du texte de Shakespeare, mais en l'ouvrant sur des potentialités inédites. « Tout est suggéré, rien n'est montré », constate Chrystel Seyvécou, dans l'article qu'elle consacre dans *Alternatives théâtrales* au « Corps travesti chez Declan Donnellan ». Que ce soit Donnellan montant Shakespeare – mais on pense aussi bien à Klaus Michael Grüber mettant en scène le sublime *Couronnement de Poppée* de Monteverdi – on notera en effet que nombre de metteurs en scène contemporains travaillent sur cette évanescence. Les personnages sont à peine travestis, longue robe lisse et bandeau de tête dont les pans figurent une chevelure pour Adrian Lester en Rosalinde, petite veste unisexe pour Anne Sofie von Otter dans le rôle de Néron. Chrystel Seyvécou analyse fort bien la magie de la représentation dès lors qu'est dépassé le sexe réel du comédien. « Bel acteur noir, longiligne, Adrian Lester, sans maquillage, d'un mouvement d'épaule, d'un doigt, donne vie à son personnage (...) Jamais il ne verse dans la caricature ou dans le cliché homosexuel ; sans artifice, c'est bien une femme, puis une femme déguisée en homme, qui prend naissance sur scène. »

Les indications données par Donnellan dans la direction d'acteurs font tout à fait penser au travail de *l'onnagata*, tel que voulu par Avame. L'acteur « doit s'imaginer, se voir en femme (...) et [c'est] de toutes les gênes qui peuvent naître du décalage entre l'apparence idéale, rêvée, de soi, et la confrontation avec la réalité », que naît le personnage. Soit, en jouant à être femme et en prenant conscience de son manque à être femme. C'est à partir de ce subtil décalage qu'il peut rendre l'esprit du travesti, « sa vivacité, sa malice, sa poésie, sa

¹⁴ Selon Dymphna Callaghan, symbole de la femme, de la souveraine, de l'Autre, de la différence raciale et de la nation soumise.

¹⁵ Garber, *op. cit.*, p. 37. Callaghan remarque pour sa part assez justement qu'une entité aussi complexe et aussi puissante que Cléopâtre peut apparaître bien difficile à représenter par un garçon. Passe encore pour Cressida, mais Cléopâtre... *op. cit.*, p. 43.

b
la
la
L
d
al
le
d
ri
le
ir
év
th
de
ve

16
17
18
19
20



Sarah Bernhardt, dans l'un de ses multiples rôles travestis, ici dans *Hamlet* en 1899, période où, âgée de cinquante-cinq ans, elle aborde ce genre de rôles. Après *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset en 1896, suivront *L'Aiglon* et *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand, et *Werther* d'après Goethe. (www.bridgemanart.com)

beauté», tel que Shakespeare nous l'a donné. Et aussi le trouble dans la nature même de la relation amoureuse, quand il/elle charme Orlando dans *Comme il vous plaira*, ou quand il/elle séduit Olivia dans *La Nuit des rois*. Et enfin, ultime révélation, laisser flotter « le voile d'amertume jeté sur l'heureux dénouement », quand le personnage abusé découvre l'identité véritable de son séducteur-séductrice. Une lecture « différente » du sentiment amoureux, une sexualité qui va au-delà des genres, déjà tout entières contenues dans le texte shakespearien. Si, dans l'histoire du théâtre, du moins à partir du moment où les femmes ont accédé à la scène, les femmes et les hommes ont joué indifféremment les rôles de l'un et l'autre sexe, il apparaît comme une évidence qu'en faisant de l'indifférenciation le principe même de son théâtre, Shakespeare a ouvert la voie. Dès lors, on peut se demander si ce n'est pas là le secret de l'inépuisable poésie shakespearienne, voire celui de son universalité.

¹⁶ Garber, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷ Schauspielhaus Frankfurt, 1990.

¹⁸ Théâtre de Gennevilliers.

¹⁹ *La Nuit des rois*, Staatstheater Stuttgart, 1999.

²⁰ Il est retourné depuis à des distributions « mixtes », *Cymbeline*, *Troïlus et Cressida*, *Macbeth*.

LE THEATRE PERMANENT AU JOUR LE JOUR

28 janvier 2014

Atelier de transmission :

Faute de participants, il ne peut avoir lieu.

Répétition :

Italienne traditionnelle des mardi, jour de reprise. Du chaudron de toile blanche émergent des voix rapides. Une tirade file à toute allure. Certains comédiens ont-ils acquis la capacité à se passer de respirer ?

Après l'italienne commence une discussion autour des différentes représentations de la semaine passée. Il ne faut pas trop se laisser entraîner par les « blagues potaches » remarque un comédien, d'autant plus que l'effet comique n'est en rien contrecarré par la mise en valeur du côté touchant des personnages, au contraire. Ce qui est le plus intéressant, c'est le mariage de cet aspect-là avec leur part – tout de même conséquente – de ridicule.

Représentation : 101 personnes

Chronique du hall :

101. C'est bien pour un mardi soir. À la billetterie, l'arrivée des renforts n'est pas superflue. Face à une centaine de spectateurs, être deux est préférable. Même ce soir, alors que le public est loin d'être féroce : « très sympathique et impatient » nous informe notre experte en billetterie du soir. Et la représentation ne semble pas décevoir leurs attentes – les oreilles du hall saisissent au vol des échos d'enthousiasme qui s'entremêlent aux bribes de répliques. Tandis que, dans la salle...

Chronique du public:

Alors que l'impression du journal se termine, le premier spectateur est déjà là : le jeune homme au sandwich. Et puis, et puis... le hall se remplit et il devient difficile de tirer le portrait du public. Alors, disons qu'il est typique des mardis soirs, c'est-à-dire contrasté, entre des personnes déjà acquises et d'autres plus réticentes.

Au début de la représentation, loin de l'impression qu'il donne depuis le hall, les spectateurs sont sérieux, peu réactifs. Une dame suit une autre traduction de *Macbeth*. Est-elle une érudite qui profite d'une opportunité de confrontation simultanément deux traductions ? A-t-elle un amour inconditionnel pour un François-Victor Hugo ? Peut-être a-t-elle peur de trahir sa mémoire ? Qu'il se retourne dans sa tombe ? Ou alors, trop habituée au théâtre surtitré, elle se sentirait perdue sans un texte à suivre des yeux ?

Au cour de l'Acte II les spectateurs semblent entrer dans la pièce et, petit à petit, les rires se font plus nombreux.

Chronique de la représentation :

La représentation prend bien ses marques dans ce qui a pu être fixé. Le premier acte est assez lent et le spectacle s'accélère à partir du deuxième acte. Les vingt coups d'entailles exécutés par Macbeth au Banquet sont exécutés à la scène des assassins, et l'écho s'opère ainsi mieux entre les deux scènes.

Peut-être par volonté d'éviter l'ornière du « potache », le spectacle se teinte d'une certaine nostalgie, d'un sérieux un peu triste qui n'est pas toujours vitalisé par de l'énergie.

Capucine Berthon et Adèle Gascuel

Le Théâtre Permanent reçoit le soutien de la ville de Lyon, du Ministère de la Culture/DRAC Rhône Alpes et de la Région Rhône Alpes.

Illustrations (dans l'ordre d'apparition) : Robert Boissart, Mascarades (couverture)/ Photo DR/ Portrait de la reine Elisabeth I par Delaram/ page centrale : anonyme flamand, XVIe siècle/ Photo DR/ Robert Boissart, Mascarades (4e de couverture).



**SENNET SOUNDED. ENTER MACBETH, AS KING,
LADY MACBETH, AS QUEEN**