

Plasticité

ISSN : 2967-0357

Éditeur : Mireille Raynal-Zougari

1 | 2019

Faites vos je(ux) !

Le je de la performance et le jeu théâtral : une réconciliation nécessaire pour un théâtre performatif et politique Entretien avec David Malan autour de la création *Pédale, Bijoux, Barbe*

Gilles Jacinto et David Malan

🔗 <http://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/334>

Référence électronique

Gilles Jacinto et David Malan, « Le je de la performance et le jeu théâtral : une réconciliation nécessaire pour un théâtre performatif et politique Entretien avec David Malan autour de la création *Pédale, Bijoux, Barbe* », *Plasticité* [En ligne], 1 | 2019, mis en ligne le 26 juillet 2019, consulté le 16 mai 2023. URL : <http://interfas.univ-tlse2.fr/plasticite/334>

Le je de la performance et le jeu théâtral : une réconciliation nécessaire pour un théâtre performatif et politique Entretien avec David Malan autour de la création *Pédale, Bijoux, Barbe*

Gilles Jacinto et David Malan

PLAN

Introduction

Performativité et théories *queer* sur scène

Un théâtre *queer* entre performativité et théâtralité

1. Politicité du texte entre *je* et *jeu*

2. Le corps entre *je* et *jeu* : performativité *queer* et dialogisme générique

Conclusion

TEXTE

Introduction

- 1 Dans le domaine des arts plastiques, l'émergence de la performance artistique contemporaine à la fin des années 1950 pose les fondements de la figure du « performeur » en opposition à une certaine vision de la théâtralité et de la dramaticité avec lesquelles il s'agirait de rompre radicalement. Les performeurs cherchent d'emblée, en effet, à se démarquer d'une certaine tradition du théâtre et de tout ce qui constitue son identité technique, pragmatique et symbolique (quand bien même cette identité reste mouvante dans l'histoire), lui reprochant notamment une apologie du faux et un textocentrisme dont il commence pourtant à se dégager lui-même depuis plusieurs années : la tendance s'amorce vers un scénocentrisme émancipé du langage, du texte, au profit d'une communication par le corps et par l'image fondée sur une présence autoréférentielle de l'acteur, un rejet de la représentation, de l'illusion, du personnage, de la fiction et de la narration.

- 2 Si ces conceptions ont largement irrigué les arts de la scène dans la période postmoderne, et notamment le théâtre postdramatique (LEHMANN, 2002), nous observons aujourd'hui de la part de jeunes artistes contemporains un désir de regard critique sur les grands préceptes de la performance telle qu'elle a été pensée en France, préceptes qui ont été peu à peu érigés en nouvelles normes et constituent souvent de nouveaux mythes et idéologies dominants dans le domaine de l'art.
- 3 La définition de la performance de Richard Schechner nous invite à remettre en cause l'idée que la performance dans le domaine de l'art désignerait avant tout des actions pures exécutées par un corps simplement présenté, le fameux « ici et maintenant » souvent revendiqué par les artistes postmodernes, comme le souligne Christian Biet :

La définition minimale de la performance par Richard Schechner consiste à distinguer *being* (l'existence d'une chose ou d'un corps en elle-même) et *doing* (l'activité de cette chose ou de ce corps qui existent), de la performance qui est *showing doing* (ce qui fait que cette activité est soulignée, organisée, vue, privilégiée), tandis que l'étude des arts de la performance, des *performing arts*, est d'expliquer cette activité particulière (*explaining showing doing*). La performance, de ce point de vue, est alors l'événement, la manifestation artistique ostensible dans laquelle l'acte (ou le geste de l'exécution), quel qu'il soit, durant le temps consacré à l'exercice social du théâtre, a une valeur pour lui-même. (BIET, 2008, 8)

- 4 Si des auteurs français ont largement mis l'accent sur la notion de présence, souvent par opposition à la notion de représentation, le terme *performance* aux Etats-Unis ne semble pas désigner dans l'art une pratique si distincte de celle du théâtre. Selon Josette Féral, en France, si « dans les années quatre-vingt, il était encore possible de dire la proximité de la performance et du genre théâtral », « aujourd'hui cela n'est plus possible » (FERAL, 2011, 196) car la performance est devenue un genre. Du côté américain, Anne-Emmanuelle Berger explique comment Judith Butler, philosophe, articule « performance » et « performativité » dans un chiasme, en plaçant la performance du côté du théâtral et la performativité du côté du linguistique. La performance renverrait à la notion de

« répétition rituelle » et la performativité à celle de « réitération citationnelle » (BERGER, 2013, 47). La notion de performance chez la philosophe n'exclut pas la répétition, l'imitation ou la représentation. Pour J. Féral, au contraire, la performance désigne un acte scénique particulier, certes non étanche mais distinct du théâtre :

Le texte ayant été ainsi battu en brèche et ne pouvant plus garantir la théâtralité de la scène, il était normal que les hommes de théâtre s'interrogent désormais sur la spécificité de l'acte théâtral, d'autant plus que cette spécificité paraissait désormais investir d'autres pratiques comme la danse, la performance, l'opéra et le cirque. (FERAL, 2011, 81)

5 L'auteur distingue ainsi la performance des autres arts, tout en montrant également comment l'importation de la théâtralité dans les autres arts et des autres arts dans le domaine du théâtre contribuent à un brouillage des limites génériques et des identités formelles entre les disciplines artistiques. Dans ce contexte de brouillage des frontières, il nous semble nécessaire de conserver et de valoriser certaines distinctions entre les genres, afin de justement pouvoir les mettre en dialogue, au sens bakhtinien du dialogisme (BAKHTINE, 1970), dans les œuvres. Mais la performance se résume-t-elle à un genre particulier, au même titre que la musique, le théâtre ou la danse ? Ou constitue-t-elle une idéologie ou nouvelle norme contemporaine transversale dans l'art ?

6 En choisissant de travailler sur un spectacle issu du théâtre universitaire contemporain, *Pédale, Bijoux, Barbe*, créé en 2013 par David Malan et Emmanuel Rogez, et non sur l'œuvre d'artistes déjà consacrés, nous souhaitons observer comment les problématiques abordées par la pensée ou la théorie *queer*, notamment la notion de performativité développée par J. Butler, en tant qu'elles articulent les interrogations sur l'identité, sur la sexualité, sur le langage et sur le pouvoir, influencent la jeune création théâtrale : il s'agit d'observer comment les jeunes créateurs réinterrogent leur esthétique et leur rapport au politique à l'aune des philosophies *queer*, et ce que sera, idéalement, la création théâtrale à venir. Ce spectacle constitue un témoin d'une recherche aboutie de repolitisation de la jeune scène théâtrale par un retour à la fiction et à la narration : dans cette pièce, les préceptes de la performance comme genre n'excluent pas la

théâtralité, comme nous pouvons l'observer dans de nombreux spectacles des trente dernières années.

- 7 Comment le performeur et son personnage se nourrissent-ils mutuellement ? Comment l'interprétation articule-t-elle l'un et l'autre sur la scène ? Comment *je* et *jeu* travaillent-ils un *jeu* (sérieux mais aussi ludique) sur les identités et les sexualités ? Afin de répondre à ces questions, nous nous pencherons, dans un dialogue avec David Malan, sur l'importation des théories *queer* dans le domaine de l'art, puis nous nous interrogerons sur les rapports entre théâtre et performance. Nous observerons ensuite la place du texte dans le spectacle.

Performativité et théories *queer* sur scène

- 8 Si *Pédale, Bijoux, Barbe* peut être catalogué tant comme une performance que comme une œuvre théâtrale, il ne s'agit pas d'y faire l'apologie du corps face au discours, de la présentation face à la représentation, de la personne face au personnage, de la présence face à la fiction, du *je* de la performance face au *jeu* théâtral. Il s'agit plutôt de voir, dans le discours comme dans les corps, des lieux, des scènes d'une « performativité *queer* » à l'œuvre, qu'elle reproduise la matrice dominante en la répétant ou qu'elle réinterroge cette matrice en montrant son caractère construit et en créant de nouvelles utopies politiques. L'œuvre ne vise pas, par la déconstruction, à figer de nouvelles normes ou identités, mais bien, à partir de l'espace fictionnel et dramatique, à dégager et à ouvrir des espaces de résistance subversifs.

- 9 Cette « performativité *queer* » est notamment définie par J. Butler, dont l'essentiel de l'œuvre est consacré à la double question du genre et de l'orientation sexuelle (dont il s'agit aussi de défaire les liens établis). Elle défend l'idée selon laquelle le genre est une construction sociale et qu'il n'est naturel que par renversement, dans le prolongement des philosophies de Nietzsche et de Foucault :

Selon elle, l'ensemble des discours qui structurent une société constitue une matrice et, traditionnellement, cette matrice est

hétérosexiste, c'est-à-dire non seulement hétérosexuelle mais également fondée sur une domination sexiste de la femme par l'homme. La matrice tend à se reproduire : de génération en génération, elle répète les mêmes discours. Mais à cette force de reproduction s'oppose une force de fragmentation : la matrice n'est pas une censure absolue, elle laisse exister des discours à sa marge. [...] De répétition en répétition, la matrice change, jusqu'à devenir complètement dysfonctionnelle. [...] Il est donc possible d'occuper des lieux sociaux non prévus par les discours régulateurs, des utopies en quelque sorte, dont l'existence permet de lutter contre l'oppression. (DUBOIS, 2014, 93)

- 10 La pièce de D. Malan et E. Rogez est fondée sur et met en scène des opérations performatives de re-signification, cette force de fragmentation à l'intérieur de la mécanique de reproduction de la matrice dominante, pour bâtir ses utopies critiques. Exister, par son corps et par ses discours, c'est aussi faire quelque chose : c'est ce que J. Butler appelle les actes corporels performatifs. Une pareille déconstruction des évidences et des normes rend possible de nouvelles évaluations morales, et par là un exercice ouvert du pouvoir. Il ne s'agit pas uniquement de rendre visible des corps hors-normes, mais bien de rendre visible l'aspect construit des normes imposées par un pouvoir qui cache, censure et dissimule. David, comment en êtes-vous venu à vous inspirer des théories *queer* pour votre création ?
- 11 David Malan : Nous sommes partis de notre admiration pour les performeurs et les performeuses qui problématisent le genre sur le plateau. Nous nous sommes interrogés sur notre possible inscription dans cette esthétique *queer*, en tant que privilégiés (hommes hétérosexuels). Comment participer de ce travail d'autofiction, mais aussi d'autocritique vis-à-vis de notre genre ? Comment déconstruire notre position hétérocentrée sur la scène ?
- 12 Un des risques que nous courions était de nous approprier illégitimement les esthétiques *camp*, *trans* ou *transpédébigouines* en tant qu'hommes hétérosexuels. Nous avons donc choisi de décrire notre position privilégiée en tant que dominants et d'analyser comment nous pouvions les maintenir consciemment. Ce fut l'amorce d'un travail sur la conscience de la domination à partir des travaux en sociologie de Léo Thiers-Vidal (THIERS-VIDAL, 2010) et du

dramaturge et analyste John Stoltenberg (STOLTENBERG, 2013). Dans cette perspective, nous interrogeons notre désir d'efféminement sur scène, désir qui est à la base de cette création. Ce désir participe-t-il d'une politique *queer* ? L'efféminement est-il une façon de s'appropriier du « féminin » pour s'érotiser en tant que performeur, ou pour se faire passer pour impertinent dans les milieux de l'art ? Nous avons voulu savoir si l'efféminement est une transgression qui peut devenir subversive.

13 Critiquant nos comportements virilistes et nos aspirations à l'efféminement, comment déconstruire les premiers et interroger ce désir d'efféminement. Aller dans la direction « efféminé », est-il un contre pied intéressant ?

14 Le spectacle semble remettre en question certaines normes du spectacle postdramatique sans pour autant rejeter les apports de la postmodernité (son traitement de l'image, du corps, du rythme opposé au signe (MESCHONNIC, 1988), de l'abstraction), dans une recherche de ré-articulation de la théâtralité et de la performativité qui diffère d'une recherche d'hybridation entre le théâtre et la performance comprise comme genre artistique distinct. Il met véritablement en dialogue le *je* de la performance, de l'exhibition autocritique et, donc, politique de soi, de la personne présentée, avec le *jeu* théâtral, celui de la représentation de personnages interprétés, dans un espace fictionnel et narratif. Cette mise en dialogue n'est pas une simple juxtaposition où deux modèles opposés se confronteraient : les passages sont subtils, fluides, de façon à créer du trouble dans la distinction entre personne et personnage, entre l'autofiction (modèle dominant dans la littérature et les arts aujourd'hui) et la fiction. La mise en trouble *queer* des genres et des désirs s'articule ainsi au brouillage entre théâtralité et performativité : si la confusion touche au masculin et au féminin, elle passe aussi par la confusion entre personne et personnage. Comment avez-vous pensé ce brouillage ?

15 D.M. : La mise en relation de notre exposition en tant que personnes et de la fabrication de personnages que nous interprétons dans ce spectacle nous pousse à injecter de la fiction dans notre performance, fiction derrière laquelle nous pouvons nous protéger, mais aussi protéger le spectateur, afin de pousser plus loin des

expériences qui nous résistent en tant que personnes. Cela nous permet d'étudier et de chercher à comprendre cette résistance, de la montrer aussi, de la problématiser pour tenter de la dépasser.

16 Ce spectacle est une première création de comédiens à peine sortis de leurs formations et qui avaient envie de s'essayer à la mise en scène : comme dans la performance, nous avons choisi de partager le travail de mise en scène. L'interprète joue à partir de son propre rôle, afin de tisser une situation théâtrale où la personne devient elle-même personnage. Ce dernier, moins figé, permet un certain mouvement, une fluidité dans son identité et une distance propice à l'autocritique. Cela nous permet d'installer un jeu ludique avec le public, à travers cette ambiguïté entre personne et personnage. Ainsi, dans le spectacle fragmenté en saynètes, chaque élément oscille entre performativité et théâtralité. Chaque début de scène est marqué par nos fantasmes de comédiens – faire de la performance, dans une esthétique résolument contemporaine – et se développe par une mise en situation de personnages que nous faisons évoluer.

17 En s'interrogeant sur le genre, le sexe, les identités, les sexualités, le langage et le pouvoir et sur leurs relations, ce jeune théâtre assume un héritage postmoderne tout en se débarrassant de certaines normes formelles et moralisatrices de la performance conçue comme genre, comme celles du *trash*, du tout performance, du tout frontalité, de l'agression sans autocritique du public présumé bourgeois, de certains de ses postulats comme le rejet du texte, du *logos*, de l'intellectualisme. Le théâtre politique et expérimental ainsi créé devient à la fois espace d'expérimentation intellectuelle et espace d'expérimentation physique et affective. Ce spectacle procède en effet à la mise en scène fictionnelle, stylisée, distanciée, de représentations, afin de mieux les déconstruire. Ces dernières sont mises en relation avec des logiques poétiques et formelles, mais aussi avec des fantasmes et des utopies politiques complexes. Cette forme invite ainsi à un dialogue entre poésie et pensée, entre forme et sens, à une revalorisation de la pensée et de la philosophie dans l'art.

18 Une réelle prise de risque par l'exposition monologique de soi s'articule à une protection derrière le personnage qui permet de pousser plus loin la réflexion philosophique et politique en mettant

en scène différents discours contradictoires. Comment avez-vous peu à peu changé votre manière de jouer ?

19 D.M. : Petit à petit nous enlevons en effet le *trash* de notre palette, ainsi que l'adresse permanente au public. Nous ne sommes pas légitimes à utiliser l'aspect *trash* des performeurs LGBTI ou *queer*. Nous n'avons rien à revendiquer, nous ne sommes contraints par rien, si ce n'est par notre homophobie intériorisée sur laquelle nous souhaitons travailler. Le spectacle ne fait que montrer cette résistance, cela ne doit mettre personne mal à l'aise, mais le trouble est une notion qui nous intéresse.

20 Si l'expérience constitue une réelle autocritique visant à un renversement et une déconstruction des normes de la loi de l'hétérosexualité obligatoire, elle s'appuie également, par la parodie ou l'approche caustique, sur le *jeu* pensé comme forme ludique : un jeu sur la plasticité des corps (au sens développé par Catherine Malabouⁱⁱ), des discours et des identités.

Un théâtre *queer* entre performativité et théâtralité

21 Joseph Danan cherche à résoudre la différence entre la performance comme genre et l'infusion des préceptes de la performance dans les autres arts en distinguant deux acceptions du terme « performance » : la « performance au sens large », qui renvoie au spectacle comme acte au présent, dans sa relation au spectateur, voire au rituel avec une dimension anthropologique et culturelle, et la « performance au sens restreint » qui désigne un type d'événements particuliers ayant tendance à s'appuyer plus sur l'image et le corps que sur le texte ou l'écriture, issu des arts plastiques (DANAN, 2013, 7-8). Au sens large, la performance renverrait à la prise de risque, à une critique du spectaculaire, à un rejet de la fable, de la *mimésis*, de l'illusion, de la distanciation, de l'identification, dans une implication directe du performeur « ici et maintenant », qui accomplit des gestes ou des actes scéniques en tant que tels, dans une posture d'engagement. Dans ce sens, la performance serait inhérente au théâtre.

22 Pourtant, elle s'est souvent développée en opposition au théâtre, lui reprochant une apologie du faux. Marina Abramovic, citée par J. Danan, va jusqu'à affirmer que « le théâtre est faux, il y a une boîte noire, vous payez un billet et regardez quelqu'un qui joue la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel, et les émotions ne sont pas réelles. C'est un concept différent. Il s'agit de la vraie réalité. » (DANAN, 2013, 18) Dans le cas de la performance « au sens restreint »,

[l'acte] existe par lui-même, pour lui-même, comme un événement survenu au sein du monde réel. [...] Cela n'a rien à voir avec le réalisme d'une quelconque représentation ni avec la mimesis. Pas d'"effet de réel" comme celui que peut produire le cinéma, mais un 'effet réel'. (DANAN, 2013, 19)

23 Ce que la performance interroge ici, c'est la frontière entre l'art et le réel, entre l'art et la vie. Est-ce à dire que l'art, lorsqu'il représente, distancie, stylise, réfléchit (au sens du miroir comme au sens de la pensée) ne peut agir ?

24 Selon Muriel Plana, la théâtralité d'une représentation est constituée par « une relation spécifique entre trois éléments fondamentaux : le corps, le texte et l'image. » (PLANA, 2014) La spécificité de cette relation entre corps, texte et image tient à ce qu'elle doit être « un minimum dialogique autrement dit effective – soit n'étant pas de pure juxtaposition ou de coprésence, respectant l'autonomie des éléments et les traitant à égalité. » pour être politique. L'affaiblissement du texte dans la performance a constitué en soi un rejet de la théâtralité comprise comme une articulation dialogique entre corps, texte et image, articulation qui semble réhabilitée dans votre spectacle. Qu'en pensez-vous ?

25 D.M. : Nous avons commencé la création à partir d'un poème, d'une chorégraphie et d'une déambulation en costumes. Dès le départ nous avons donc des éléments concernant l'image, le corps et le texte, mais nous les exploitions séparément. La recherche de théâtralité et d'articulation entre les trois est venue plus tard. Nous l'avons introduite à cause du manque de sens de cette trop simple succession de saynètes. A ce moment-là, nous sommes revenus au travail à la table afin de transformer l'ensemble en un drame, de

mettre au clair le propos, d'abord pour nous-mêmes. Nous avons ainsi bâti une véritable narration, avec sa situation initiale, ses péripéties et sa situation finale. Cette étape nous a permis de mettre à plat notre réflexion. C'est par la fable que finalement notre pensée s'est affinée pour faire émerger du sens et du lien entre le corps, le texte et l'image. Est-ce que la fable permet de réfléchir et d'argumenter notre propos, est-ce de la recherche action ?

26 Cette définition que propose M. Plana permet de distinguer le théâtre des autres arts du spectacle, et de rassembler de façon transhistorique les différentes conceptions du théâtre qui se sont succédé et celles qui coexistent aujourd'hui. En répondant à ces critères de dialogue entre rituel et textualité, entre fiction et réalité, entre présence et distance, votre spectacle s'affirme à la fois comme théâtre et performance, comme théâtre performatif ou performance théâtrale. Comment pensez-vous l'articulation entre les deux dans votre pratique ?

27 D.M. : L'espace nous sert à marquer cette tension entre le performatif et le théâtral. Nous avons situé les coulisses à vue, sur la bande de l'extrême avant-scène. Elles servent de cadre à l'image scénique avec tous les vêtements, accessoires et éléments de régie alignés dans une certaine pénombre. Cet espace a aussi une fonction théâtrale : il permet d'affirmer l'artificialité inhérente au théâtre, et de poser un lieu, un espace privé sur le plateau. Le cadre renforce la distance entre la scène et la salle, et « l'absence » de hors-scène par l'absence de coulisse latérale renforce le recentrement du drame sur les deux personnages.

28 Cet espace renforce également l'aspect performant de notre proposition. Placer les coulisses sur scène est en quelque sorte un choix en faveur de l'obscène. Une des définitions de l'obscène est donc de mettre en vue ce qui est invisible, *ce qui est trop là* (VAN HAESEBROECK, 2014). En plaçant les coulisses au-devant de la scène nous mettons en valeur la porosité du passage entre la personne et le personnage. La personne est exposée dans ses aspects multiples, plastiques et ludiques.

29 Cette coulisse est aussi un espace de non-jeu, depuis laquelle on est témoin de l'action sur le plateau, où l'on devient le premier spectateur. Il s'agit d'insister sur l'artificialité, la « ludicité » du

costume et de faire une expérience autre sur scène. C'est aussi l'espace du corps comme scène érotique, un lieu privilégié pour une proximité avec le public dans cet espace du non-jeu, l'espace intime des interprètes souvent nus entre les changements de costumes. Les tensions entre personne et personnage, théâtre et performance prennent sens quant à l'efféminement puisqu'il s'agit de montrer la construction des rapports sociaux de sexe, de travailler sur l'érotisme, le trouble, et d'avoir un esprit ludique et non tragique sur l'efféminement sans tomber dans le travestissement carnavalesque qui se moque du féminin (PLANA, 2012).

30 Même dans la performance, on ne peut jamais vraiment sortir de la représentation, mais il est possible de faire jouer ensemble présentation et représentation, en rendant visible la construction, au risque de mettre en place un processus totalisant, dépolitisé. Cette idée de mise en visibilité de l'aspect construit des normes est aussi au cœur des théories *queer* desquelles s'inspire le spectacle *Pédale, Bijoux, Barbe*.

31 Si la catégorie « performance au sens restreint » de J. Danan désigne un genre artistique très précis qui tend, sans jamais véritablement y parvenir, à effacer la frontière entre l'art et la réalité, ou plus vraisemblablement un type particulier d'action militante dans le champ social, opéré ou non par des artistes (on pense ici aux performances féministes des années 1970), la « performance au sens large » ne désignerait-elle pas un terme commode pour continuer à justifier les préceptes d'un théâtre postmoderne apolitique, esthétiquement dominant mais en crise ?

32 Si les notions d'incorporation, d'*embodiment*, peuvent rappeler le travail de l'acteur lorsqu'il tente d'incarner un personnage, elles ne se jouent pas de la même manière dans l'art et dans la vie. Un théâtre *queer* n'est jamais un théâtre de l'exhibition de soi : il doit être articulé étroitement à la performativité *queer*, qui mime et exagère à la fois. Le théâtral rétabli dans sa force politique permet de repenser la représentation comme politique, articulée à la performance. Le spectacle *queer Pédale, bijoux, barbe* montre avant tout une expérience sur soi (et non sur le spectateur), partant d'une autocritique : à partir de questionnements personnels sur votre identité masculine dominante, vous construisez deux personnages

fictionnels qui, traversant des expériences habituellement réservées aux gays, jouent au travesti et à la pédale, en assumant la réalité de leurs fantasmes et de leurs désirs, parodient les masques de leur propre identité en caricaturant et déconstruisant les représentations de la virilité, et finissent par ne plus pouvoir se jouer eux-mêmes ni jouer les clichés masculinistes sans recul ironique. L'originalité et la force politique de ce spectacle tiennent à ce qu'il met en scène ces deux personnes/personnages de sexe masculin, hétérosexuels, qui réfléchissent sur leur position dominante et expérimentent leurs fantasmes de travestissement et d'efféminement.

33 C'est une double critique qui en découle : une critique de l'hypocrisie du masculin lorsque, sous prétexte de chercher à défendre les femmes, il réitère des attitudes sexistes, et une critique de l'homosexuel *mainstream* qui sous couvert de lutte gay répète les postures homophobes. Le spectacle offre ainsi des niveaux de lecture complexes, mettant en dialogue deux individus entre jeu ludique et parodique (mime et exagération de postures à critiquer) et affirmation d'un désir de *pathos*, de féminité, de transformation, d'homoérotisme. Cette double critique repose sur l'articulation dialogique entre la présentation permise par le corps et l'image et une critique des représentations fondée sur la représentation elle-même, permise par le texte. Pensée et affects, raisonnement et émotions travaillent ensemble, dialoguent, pour interroger les normes. Les deux personnages explorent leurs fantasmes jusqu'au débordement, par des actions concrètes et actes de discours mis en relation, jusqu'à se troubler eux-mêmes, sans jamais tomber dans un dogme de l'inversion, une imitation obscène des homosexuels, ou un militantisme affirmatif.

34 Si la distinction proposée par J. Danan permet de penser le devenir du texte théâtral sur la scène contemporaine et la possibilité d'un théâtre performatif, il ne semble pas que la différence entre performance comme genre et performance au sens large permette de penser les conditions de politicalité de la performance théâtrale. Les théories *queer* pensent autrement la question de la performance en distinguant, plutôt que deux types de performance, la performance de la performativité. Nous postulons qu'une performance peut ne pas être performative, et que la performativité peut être effective dans d'autres formes que la performance comme genre.

1. Politicité du texte entre je et jeu

35 Dans *Pédale, Bijoux, Barbe*, deux hommes hétérosexuels s'interrogent sur leur position qu'ils reconnaissent eux-mêmes comme dominante, et une fois cette domination repérée, sur leur pouvoir dont il s'agit de se dessaisir dans un mouvement de perte. Dans sa dernière version écrite, non encore jouée, le spectacle démarre par un dialogue qui annonce le thème exploré par la pièce mais aussi les paradoxes de l'acteur-performeur pris entre performance et théâtre. Ce dialogue entre les deux performeurs/personnages annonce la pluralité des lectures possibles, sous la forme d'un discours paradoxal et conflictuel. Dans un même texte, les performeurs exposent leurs intentions et des personnages se dessinent.

36 *Dialogue entre David colonne de gauche et Emmanuel colonne de droite.*

Ça va commencer

Il s'agit que ça commence

Que le faux commence

Il faut que les gens comprennent ça

Que tout est faux

Rien à donner à voir de vrai

Il faut que les gens entendent ça

Que l'on ne parle pas de nous

Nous ne parlerons que de nous

A tout prix que personne ne croit

A tout prix que chaque personne sache

On raconte quelque chose de tout à fait éloigné de nous

Nous n'aurons pas d'histoire

Nous n'arrivons pas à faire personnages

Nous n'arrivons qu'à des images

Nous n'arrivons qu'à des esquisses

Que ce que l'on dit ne nous touche pas
directement

Qu'on s'essaye

Que l'on ne pense pas ce qu'on dit

Nous n'aurons que des
images

Nous n'aurons que des
images

Que l'amour que j'ai pour toi ne se voit pas

Court silence.

Que toute la tendresse que j'ai pour toi ne
se voit pas

Nous n'aurons que des
fantasmes

Nous ne serons pas
ensemble

Nous n'irons pas laisser entendre que nous sommes ensemble

Que je suis dans le noir avec toi et que c'est important

C'est important

Mais que cela ne se voit pas

37 Si David précise que rien de vrai ne sera montré, que les deux performeurs ne parleront pas d'eux-mêmes mais raconteront des histoires appartenant à d'autres (des personnages), Emmanuel affirme le contraire, soit qu'ils ne parleront que d'eux-mêmes et n'interpréteront aucun récit à travers des personnages, qu'au contraire il n'y aura « que des images ». Dans cette introduction, la forme dialoguée met en tension les normes du théâtre et celles de la performance. Après un silence qui suit l'évocation d'un amour possible entre les deux hommes, tout semble se complexifier sans simplement s'inverser : David finit par affirmer quelque chose (une tendresse possible entre les deux hommes) qui doit rester invisible tout en étant dite (du texte sans image). Emmanuel affirme alors l'importance de la distance qu'ils auront avec ce qu'ils joueront. Pourquoi avoir introduit ce dialogue ?

38 D.M.: A travers ce prologue se dessinent deux affects différents des interprètes. D'abord la possibilité de prendre la scène comme expérience de l'altérité, d'utiliser la scène pour faire des expériences que la conception figée de la loi de l'hétérosexualité obligatoire ne valorise pas. Le désir de scène du personnage de David est ainsi un désir de l'autre, et un désir d'être l'autre. C'est l'occasion de mettre l'idée de fantasme au centre de la recherche sur scène. Ensuite, le personnage d'Emmanuel entre dans un rapport de résistance avec le désir de David, résiste à jouer autre chose que ce qu'il est. Le

prologue décrit deux « désirs de jeu » différents qui doivent dialoguer.

39 Le texte se poursuit par la voix de David :

Confusion maintenant, mettons tout en confusion ! Entre l'être et le paraître : confusion ! L'identité et la sexualité ! Envoyons-leur le diseur de merde, le revendiquant de merde, le féministe raté, le moins que rien plus que les autres, livrons le pauvre mec, il nous pèse trop dans la gueule, accouchons enfin du monstre pseudo égalitariste de l'égo-masculiniste, [...] faisons du viril ! Du viril !

40 D.M. : La construction fragmentaire de la pièce nous permet de tester quelles sont les esthétiques les plus efficaces pour un projet politique *queer*. Nous avons donc choisi de travailler à la manière de différents artistes. Ici par exemple nous nous sommes demandé comment l'idée que l'on se fait de l'écriture de Valère Novarina pouvait intervenir dans ce projet. Le ludique réside aussi dans l'esquisse d'esthétiques différentes, pour s'essayer sur des chemins artistiques et voir comment cela mobilise l'histoire, nos personnes et nos personnages sur la thématique de l'efféminement.

41 Quant au prologue reproduit plus haut, nous nous sommes inspirés du prologue de Jean Anouilh dans son *Antigone*, du roman *Tu ne t'aimes pas* de Nathalie Sarraute, ou des écrits de Marguerite Duras. Le but était d'organiser ce *patchwork* comme le fait un cabaret *trans*, allant de numéro en numéro. Travailler « à la manière de » nous permet de sortir de l'autofiction et des fantasmes personnels pour les replacer et déplacer dans différents systèmes esthétiques et d'évaluer si ces esthétiques permettent d'avancer de façon satisfaisante pour nous.

42 Dans la dernière version scénique du spectacle, la pièce démarre par une séquence silencieuse. L'installation est sommaire : en avant-scène, les accessoires et les outils techniques manipulés par les performeurs sont disposés en ligne. Deux chaises sont disposées sur le plateau. Les deux acteurs proposent un jeu corporel qui alterne poses face au public et pantomime narrative, texte dialogué dont on aurait coupé le son et qui vise à déconstruire la masculinité. Le dialogue entre les deux premières séquences interroge cette fois le rapport entre le texte et l'image : ce prologue imagé est suivi par un

noir assez long, pendant lequel on entend un texte enregistré : le premier dialogue surgit comme espace sonore détaché de son image. Il remet en cause la loi de l'hétérosexualité obligatoire et de la naturalisation de la norme hétérosexuelle de façon ludique, en appliquant à l'hétérosexualité le jeu des causes habituellement imposé aux homosexuels :

- Dans le fond Chopin, Notturmo op. 32 n. 2 – Pollini.
- Je suis hétéro depuis plus longtemps que toi.
 - Moi, je suis hétéro depuis 1991.
 - Toi t'es hétéro parce que t'as pas le choix.
 - Toi t'es hétéro parce que tu t'ennuies.
 - Toi t'es hétéro parce que t'as été éduqué par Michel Sardou.
 - Toi t'es hétéro par carriérisme.
 - Toi t'es hétéro par conviction cléricale.
 - Toi t'es hétéro pour repeupler la France.
 - Toi t'es tellement hétéro que Brockeback Mountain t'as cru que c'était un film d'horreur.
 - Toi t'es hétéro pour toucher les allocations familiales.
 - Toi t'es hétéro pas curieux : « ah non ! Moi je suis pas curieux, je suis hétéro ! »
 - Hein ?
 - Toi t'es hétéro par Casanovisme.
 - Toi t'es hétéro pour la compétition entre hommes.
 - Toi t'es hétéro parce que t'as pas encore trouvé ton anus !
 - Toi t'es hétéro parce que tu crois à la biologie.
 - Toi t'as le gène hétéro, t'as un ADN d'hétérosexuel.
 - Toi quand on te demande ton sexe tu réponds « hétéro ».
 - Toi t'es hétéro pour pouvoir coucher avec mes ex.
 - Toi t'es hétéro pour faire tout comme papa !
 - Toi t'es tellement hétéro que même ta mère elle en a honte !
 - Toi t'es hétéro comme un phoque.
 - Quoi ?

43 Dans ce dialogue, où le terme « hétéro » semble être devenu lui-même une insulte, l'hétérosexualité est dénaturalisée et devient la conséquence d'une volonté, d'un dysfonctionnement, d'une cause extérieure à soi ou d'un choix : les mêmes questions que celles posées à l'homosexualité le sont à l'hétérosexualité, dans un renversement performatif qui défait les évidences. Comment le texte et son

articulation avec la pantomime permettent-ils une articulation entre ludique (opération de mise à l'envers de l'insulte) et politique ?

44 D.M. : Il s'agissait ici de construire une situation initiale, qui peut se résumer à la rencontre entre deux hommes hétérosexuels qui se retrouvent pour passer une soirée ensemble. Nous mettons en scène d'abord des corps silencieux, pour chercher comment représenter l'hétérosexualité par la pantomime. Est-ce seulement possible ? Nous avons travaillé à partir de postures que nous utilisons dans le quotidien pour être perçus comme hétérosexuels, soit par stratégie défensive pour ne pas subir la compétition entre hommes, se protéger de l'homophobie, soit comme stratégies de séduction dans des lieux de rencontre. Il n'est pas question de prendre des postures caricaturales pour se moquer des hétérosexuels, mais de rendre visible une certaine théâtralité du quotidien que nous utilisons comme des rituels d'affichage de notre appartenance à la classe des hommes hétérosexuels. L'aspect performatif des postures nous intéresse ici pour construire un personnage, sans pour autant basculer dans le pastiche de l'hétérosexualité mais pour, dès le début, la mettre en jeu, en montrer l'artificialité, et par là même sa possibilité de changement.

45 Par contre, la seconde partie dans le noir pourrait être un pastiche détourné de la « maison des hommes », un concept de l'anthropologue Maurice Godelier (GODELIER, 2009) : c'est un lieu non mixte où les hommes se retrouvent pour apprendre à parler de la sexualité et des femmes. Un apprentissage pratique de la sexualité qui se ferait à l'insu des femmes. L'objectif de la scène est de troubler l'identité hétérosexuelle des personnages au moment même où on la pose, de valoriser l'ambiguïté dans les relations entre hommes.

46 Après les séquences introductives, un monologue parodique critique l'hétérosexuel sexiste et homophobe dans un faux manifeste, volontairement odieux, sur l'instrumentalisation de l'amitié avec des homosexuels et la construction d'une sensibilité singée pour séduire les femmes.

Je suis des gens qui soutiennent qu'il y a quelque chose à repenser chez l'homme. De ceux qui sont hantés par sa virilité. Celle qui nous empêche de parler de nos sentiments et nous pousse à sentir la honte si l'on ne détient pas un sexe d'une longueur raisonnable. Mais

aussi, de ceux qui réclament aux hommes un devoir de larmes – le devoir de pleurer en public. [...]

Entendez-moi bien, j'ai entamé ma carrière sexuelle dans la plus pure tradition de l'Œdipe et du Donjuanisme et je suis largement assez sexiste pour mériter les privilèges de l'hétéro-patriarcat alors laissez-moi rentrer ! J'aspire simplement à être autre chose qu'un Bruce Willis, je veux aller chercher dans la sensibilité, le dévalement du bassin, prendre tout le plaisir qu'il y a à porter des vêtements moulants mettant en valeur ma silhouette, explorer mon homme hétéro comme je l'entends et comme ça m'arrange ! [...] Je suis quoi ?...

...Je suis une folle hétérosexuelle, fier d'avoir, quelque part, la panoplie du pédé, plus progressiste pour l'humanité que le costume du grand singe. Je me sens différent et donc mieux que les hommes, j'ai besoin de jouer sur les deux tableaux, d'aller en biais. À être honnête, je me sers du féminisme pour draguer. J'espère ainsi paraître sensible, à l'écoute et ne pas être jugé de la même manière que les autres : être au-dessus de la concurrence, et ainsi, ne pas souffrir la comparaison. Aussi, la compagnie des gays me repose, et je m'adresse à elles et eux ce soir pour leur dire : Merci.

47 Si dans les versions précédentes Emmanuel, au milieu de la scène, adressait ce texte au public dans une relation frontale, il le fait désormais face à son reflet dans un miroir et face à David, transformant le monologue frontal en esquisse de dialogue avec lui-même (dénonçant un certain narcissisme) et avec son partenaire. Entre les deux versions, le texte ainsi contextualisé a gagné en force en changeant de sens. A la fin du premier paragraphe, David, en sous-vêtements et dans une démarche féminine, brandit une pancarte sur laquelle il est écrit « T'as gueule, fais-le. », adressée à la fois au public et à Emmanuel. Si ce texte sert à citer et à parodier une figure repoussante du pouvoir hétérosexuel dans une forme très contemporaine, il parodie également la forme du manifeste très utilisée par le théâtre postdramatique. Comment avez-vous pensé cette modification de l'adresse ?

48 D.M. : Effectivement, en travaillant initialement face au public, nous avons eu le sentiment que le performeur revendiquait quelque chose à chaque fois qu'il ouvrait la bouche pour parler d'efféminement. Comme nous n'avons rien à revendiquer en tant qu'hommes blancs hétérosexuels privilégiés nous avons voulu

détourner cet effet et le performeur est devenu un personnage improvisant un discours masculiniste pour une foule imaginaire et pour son reflet. Le fait que ce soit un personnage et non une personne permet d'aller plus loin politiquement. Le personnage nous permet d'accentuer le propos pour mieux faire percevoir son essence anti-féministe, pour désamorcer l'identification au locuteur et mettre en œuvre une distanciation de type brechtien. La présence du panneau « T'as gueule, fais-le » brandi quand un homme se lamente de ne pouvoir pleurer en public participe aussi de cet effort.

- 49 Un autre monologue dans la pièce porte à la fois un regard parodique sur la vision de la femme véhiculée par le pouvoir dominant et un regard ironique sur le monologue essentialiste du théâtre postdramatique, dénoncé ainsi comme apolitique. Dans un texte présentant la femme comme une « boule », sorte de délire métaphysique et métaphorique, vous caricaturez cette vision de l'essence des femmes et le jeu avec la langue de certains poètes contemporains, notamment lorsqu'ils transforment en verbes des substantifs :

On dit que les femmes sont une boule, que l'on peut représenter l'essence des femmes par « Boule » ou encore « Cercle ». Que par nature le cercle des femmes n'est pas féministe mais boule. Que femmes c'est rond, grandes sphères et disques-mondes. Soit, les femmes sont une boule, donc la femme, la femme est ronde et sphérique, et de forme boule. Et moi la femme si c'est rond je comprends mieux, j'adhère mieux à la femme si elle est boule, la femme-boule c'est simplement plus attirant [...]

La boule fait mon histoire en cercle de femme-boule pour moi : la boule me nu. Elle me met tout nu la boule, elle me pupille, elle me susurre. Elle me suinte la boule, elle me perle. Elle me véhicule. Ah ! Je suis transporté, elle me manifeste. Elle me danse, elle me paillette, je la disco, elle me slow la boule, elle me vallée de larmes.

- 50 Au cours du spectacle, dans la version la plus récente, le metteur en scène apparaît également sur scène, pour expliciter les fondements idéologiques qui sous-tendent ce que vous nommez votre « théâtre du pardon » :

Pancarte « Message du metteur en scène ».

Le metteur en trop est sur son fauteuil (il vapote). Lecture en chœur.

[...] Justement dans ce théâtre qui est un théâtre du pardon, la mise en scène théâtrale ne peut être qu'une mise en trop théâtrale car le théâtre du pardon est nécessairement un théâtre où il se dit et se transmet les éléments les plus hautement nécessaires de la pensée. Et justement parce que ce théâtre du pardon communique des éléments nécessaires de la pensée il appelle automatiquement nos excuses et réclame systématiquement notre pardon puisque les éléments nécessaires de la pensée n'ont pas leur place ni dans la pensée ni dans les théâtres. [...]

Mais nous ne pouvons pas nous résoudre à faire une politique de l'image. La politique doit être au-delà de l'image et la pensée politique ne peut jamais se résoudre à la subordination à l'image, a-t-on pensé, ai-je pensé. [...] La liberté d'Emmanuel Rogez n'est qu'un prétexte à ma liberté de metteur en trop, qui doit se destiner à prendre trop de liberté car c'est la seule posture fatalement et nécessairement politique.

51 Encore une fois, la satire vient déconstruire les normes d'un théâtre postdramatique dont les auteurs s'adressent directement au public pour expliciter ce qu'ils font ou veulent faire, dans un texte ici volontairement caricatural et d'un intellectualisme caustiquement douteux. Les discours dominants, soi-disant pluralistes et conceptuels de la culture postdramatique sont ainsi critiqués. Vous interrogez votre culture théâtrale et vos habitudes incorporées en tant que performeurs. Pourquoi introduire ce nouveau personnage ?

52 D.M. : Ce texte a été écrit à la manière de Thomas Bernhard, dans le plaisir d'imaginer comment le metteur en scène de la pièce, qui d'ailleurs n'existe pas, pourrait interrompre le spectacle pour déballer le fond de sa pensée. Ayant peur que l'absence de mise en scène nous soit reprochée, c'était une manière loufoque de prévenir cette critique. Nous nous sommes pris au jeu de l'écriture de ce texte en nous servant du metteur en scène comme d'un personnage qui pourrait aborder une de nos impasses esthétiques et intellectuelles concernant la représentation sur scène d'une personne qui n'est pas un homme. A quoi ressemble-t-elle ? Est-elle non genrée, travestie, cyborg (HARAWAY, 2008) ou juste humaine et catégorisée par tellement d'autres rapports sociaux que la question ne se pose pas ? Est-elle outrageusement *camp* ? Est-ce le Chérubin dans la pièce *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais ? Est-ce Fantasio, le héros éponyme de la pièce d'Alfred de Musset quand il est joué par une

actrice? Est-ce que c'est Sardanapale, le rôle titre de la pièce de Byron ?

2. Le corps entre je et jeu : performativité *queer* et dialogisme générique

53 Dans *Pédale, Bijoux, Barbe*, le corps constitue une scène : non pas le corps de la performance, mais un corps performatif au sens *queer*. La performativité selon J. Butler doit ainsi être distinguée de la performance : elle ne se résume pas à une simple présentation des corps qui rejeterait la représentation, elle ne se résume pas à une volonté, en insistant sur le fait qu'une identité, comme un corps, ont une histoire, qui mérite d'être *dramatisée*, mise en scène.

54 Les corps dans *Pédale, Bijoux, Barbe* ne font pas référence qu'à eux-mêmes, mais au contraire jouent sur les représentations afin de remettre en cause les représentations normatives dominantes de l'hétéronormativité et de l'hétéropatriarcat. Ce jeu de déconstruction et de reconstruction passe par des références à la culture populaire et à des clichés, à du recyclage, entre parodie et expérimentation sur soi. La théorie *queer* participe au fait de montrer comment corps et sens interagissent. Nommer ce que *fait* ou ce qu'*est* le corps, c'est déjà produire des corps, de même que *penser en corps*, c'est déjà produire du sens. Ni le signe ni le corps ne peuvent être envisagés comme ayant une antériorité logique ou chronologique dans le rapport entre discours sur le corps et matérialité des corps. Nous émettrons même l'hypothèse que, sans signe, il n'y aurait pas de corps et que, sans corps, il n'y aurait point de signe : l'un et l'autre se conditionnent dans leur construction, peuvent constituer tour à tour le *sujet* de cette construction.

55 Si corps et signe agissent, sont performatifs, alors le corps est aussi une représentation et le signe une réalité matérielle. Il s'ensuit que le corps ne définit sa réalité physique, selon J. Butler, que dans un « processus de matérialisation qui, au fil du temps, se stabilise et produit l'effet de frontière, de fixité et de surface que nous appelons la matière » (BUTLER, 2009, 23). Il n'y a donc pas, d'un côté, le corps

physique dans sa « pure présence » et, de l'autre, la pensée séparée de son actualisation.

56 Tout au long de la pièce, les corps des performeurs alternent jeu théâtral et danse, transformations physiques et chorégraphies, mettant en dialogue, entre les séquences, théâtre, danse et performance plastique. Après un noir qui suit le monologue d'Emmanuel, les deux personnages en viennent à prendre au sérieux leur incorporation de la démarche féminine idéale, exposant leur plaisir à exagérer le *pathos* et le *kitsch* d'un play-back sur un air d'opéra en se servant de collyre pour se couvrir de larmes. David, qui mime le chant pendant qu'Emmanuel mime le musicien, finit suspendu par les mains à une corde, dans une position rappelant Saint Sébastien, le torse couvert de faux stigmates volontairement ridicules, pour prononcer son monologue sur « la boule ». Emmanuel revient sur le plateau illustrer ce texte en manipulant une boule en plastique dans des gestes qui évoquent une danse ratée. Ses tentatives pour faire de cette boule une femme (en lui collant une bouche et des yeux) virent au ridicule.

57 D.M. : La boule était un élément scénographique que nous voulions faire entrer sur scène sans trop savoir pourquoi. En se laissant aller à écrire à propos de cette boule, à la manière de poètes sonores, notamment Ghérasim Luca et Christophe Tarkos, pour l'aider à exister sur scène, nous nous sommes rendu compte que nous mettions en vue l'essentialisme sous-tendu par notre désir d'utiliser cet élément scénique. Nous avons alors mis en avant cette réification du féminin pour exposer ce lien essentialiste en nous disant que s'il existait en nous d'autres pourraient avoir été confrontés à cela. Dans une des dernières versions de la pièce, nous avons rajouté une séquence recyclant le personnage de Benny Hill en le faisant courir après cette boule pour être sûr que le propos du texte soit ridiculisé jusqu'au bout.

58 Le second degré de ces jeux sur les identités genrées dévie vers un trouble beaucoup plus sérieux lorsque l'homoérotisme est abordé à travers le plaisir pris à se toucher l'un l'autre, lorsqu'Emmanuel modèle le corps nu de David en statues de femme, coinçant son sexe entre ses cuisses. La colère que peut provoquer cette exploration de l'interdit chez le performeur, mais aussi la prise de conscience de

l'homophobie et du sexisme refoulés, trouvent une expression dans un passage chorégraphique où les corps alternent entre transe et tremblements et des passages de *voguing* nerveux. Pourquoi utiliser ici la danse ?

59 D.M. : La résistance à l'efféminement de l'interprète sur scène est un problème récurrent. Elle se manifeste sous la forme de résistance à l'homo-érotisme et à l'exposition de soi sous un travestissement féminin non comique. Au fur et à mesure, l'entremêlement du désir et de la peur dans le corps à corps fut une manière de voir si l'on était correctement au travail. Il nous a paru important de parler de nos résistances dans le spectacle même et de les critiquer. C'est lors de cette chorégraphie que cela se manifeste le plus. La violence de cette homophobie, de cette peur du contact avec un autre homme, a été stylisée dans cette danse faite de vibrations à la manière de Nancy interview de Claude Bardouil. L'expérience homo-érotique du personnage donne l'énergie au performeur pour se fatiguer et « s'abîmer » dans cette danse. La tension réside dans la nécessité de montrer cette violence comme une résistance homophobe sans reproduire l'image d'un danseur viril, à la masculinité retrouvée dans l'homo-érotisme. Cela doit mener au lâcher prise, à une fébrilité, et à une fragilité.

60 L'acte de la transformation, mis en lien avec la formulation verbale du désir de cette transformation, redouble la force de ce qui est donné à voir : Emmanuel expose alors dans un monologue adressé au public cette fois, comme une confession, son envie de « strass, de paillettes, de maquillage », de « vêtements bien moulants » :

Tu sais... ? Ce que ça fait... d'aimer le kitsch-pimpant-paillette!
Le strass, ce qui ouvre à autre chose qu'un putain de mec.
Parce que tu vois, parader dans la veste de pédale, le plaisir que ça fait, d'être trav !
S'offrir au miroir, avec la veste comme ça, découvrir le torse nu, se troubler,
parce qu'on veut se salir tu sais, on veut interroger quelque chose, parce que ses premiers regards...
Alors un petit jean, sur des petites fesses, et se tordre le cou pour se plaire.
Ou, tu vois, mettre un trait noir sous les yeux, s'offrir dans des fringues, inabordable,

une beauté délinquante, dans la performance gratuite,
le rouge à lèvres, l'interdit, la peur, la parano, moi-Barbie !
Et puis, tu sais, façonner le regard des autres, s'aimer regardé, et s'y
oublier un temps, pour recommencer le lendemain.
Repousser/évaluer les risques, jouer des manières, cramer les
cigarettes, voilà c'est ça : se fumer des instants « tantes » et se libérer
des gestes adolescents, s'épanouir pédale, une putain de délicatesse,
et déposer les armes, toucher, être intime-confident dans l'ivresse
d'être folle !
Alors, se vendre, bout par bout, séduire les marchands et me faire
étiqueter, me porter fier dans mon costume,
Je veux être appétant, excitant, outrageux, dégoûtant, déviant,
scabreux, bling-bling
Je-suis-femme-gasoil-essence-d'homme.

- 61 D.M. : Le fait d'émettre ce discours comme un poète non protégé par la fiction est une façon de reconduire cette tension entre le désir et la peur de l'efféminement. Un extrait de John Stoltenberg à propos des hommes sensibilisés aux féminismes éclaire ce monologue:

CE QUE FERONS LES HOMMES CONSCIENTISES AU COURS DES
PROCHAINES ANNEES
PREDICTION : Beaucoup d'hommes conscientisés ne feront rien ou
presque.
PREDICTION : Beaucoup d'hommes conscientisés préféreront parler
de leurs émotions.
PREDICTION : Beaucoup d'hommes conscientisés ne feront que ce
qui les rassurera sur eux-mêmes. Si quelque chose n'a pas cet effet, il
est peu probable qu'ils le fassent. Parler de leurs émotions leur
permettra de se rassurer sur eux-mêmes. (STOLTENBERG, 2013, 234)

- 62 Le personnage d'Emmanuel reproduit sous un aspect tragique le schéma énoncé par J. Stoltenberg. Nous mettons en scène cette impasse romantique de l'exacerbation des passions pour un désir dit impossible, en nous imaginant des obstacles sociaux indépassables pour mieux nous ancrer dans l'inertie et pour légitimer la protection de notre identité hétéronormative. Pour sortir les personnages de cet état tragique et les penser comme des sujets politiques, nous nous sommes ensuite servis des dimensions ludiques et kitsch du *queer* dans les trois dernières saynètes du spectacle.

63 Votre exaltation à vous transformer en êtres hybrides grâce aux costumes, dans une parade au milieu du public, propose des visions à la fois monstrueuses et belles des corps, qui cette fois dépassent la binarité des genres pour ouvrir vers la représentation d'êtres hybrides indéterminés. La relation entre le sérieux de la démarche, lorsqu'elle échappe aux personnages et les trouble, et la parodie, la citation, le recyclage, le regard caustique sur les clichés qui ont précédé, permet de lire dans ce spectacle, construit selon certains préceptes du théâtre postdramatique (monologues et jeu frontal, construction fragmentée, changements à vue, affirmation volontaire de l'aspect bricolé des décors et costumes, articulation de différentes disciplines artistiques), le retour d'un minimum narratif et fictionnel et un regard ironique et critique sur la représentation elle-même. Le spectacle porte un regard parodique sur les identités et les genres mais aussi sur la performance elle-même, en mimant et en exagérant ses préceptes. « Le drame, c'est juste moi. Désolé, il n'y a plus que moi », affirme David sur le plateau : le « drame » ce n'est – malheureusement – plus que ça. Mais c'est plus encore lorsque l'expérience allie performativité et représentation. À la fin, après la traversée d'identités refoulées, d'expériences inacceptables, de trouble dans le genre, les deux hommes vont mieux. David reprend les paroles « I feel better » recyclées de la chanson *Lurgee* de Radiohead. Une manière de se rassurer ?

64 D.M.: Un des critères de politicalité du travestissement réside dans son aspect non éphémère, quand il impacte durablement le sujet par l'expérience marginale qui décentre et change le regard sur la norme. Or, répéter « Je vais mieux » renvoie le travestissement à son aspect éphémère comme dans les travestissements féminins carnavalesques. Nous regrettons ici le manque d'occurrence du travestissement tel celui de Lorenzo dans la pièce *Lorenzaccio* de Musset où le travestissement en efféminé débauché colle à la peau du personnage comme une robe qu'il n'arrive plus à enlever et l'oblige à voir l'humanité, comme Musset dans sa *Confession d'un enfant du siècle*, par en dessous, sous la robe (DE MUSSET, 1840, 84).

65 Lorsqu'il s'agit de revenir à des identités d'hommes hétérosexuels types, et de chanter *We are the champions* de Queen comme dans une beuverie de fin de match, l'identité archétypique de l'homme hétérosexuel, dite naturelle, ne peut plus qu'être dénoncée comme

masque, comme théâtralité, comme ridicule. Le retour au point de départ est impossible, la construction d'autres identités ne pouvait qu'entraîner la déconstruction d'une identité *a priori* dominante, naturalisée et réifiée. Par cette prise de risque autocritique de déconstruction, contre l'hétéronormativité et l'homonormativité, les identités figées et les pouvoirs ont explosé, et il ne reste de cette perte que la possibilité, et la liberté, d'être des sujets politiques. Comment cette conclusion du spectacle a-t-elle été reçue ?

66 D.M. : On nous a reproché cette fin qui semble exclure tout modèle positif de l'hétérosexualité. Nous pensons que c'eût été tenter de réifier l'hétéropatriarcat en proposant un nouveau modèle. Par contre une des critiques fortes reste notre absence de questionnement sur la race et le handicap. Le *queer* se fonde aussi sur l'intersectionnalité des rapports sociaux et nous n'avons pas suffisamment pensé comment notre hétérosexualité et notre masculinité sont déterminées par notre blancheur et notre rapport au handicap.

Conclusion

67 Le spectacle répond à la fois aux critères de la performance et à ceux du théâtre : on y trouve à la fois l'engagement des artistes (les deux acteurs expérimentent sur eux-mêmes et non sur le spectateur) et la distanciation (ils interprètent des personnages fictifs), l'ébranlement de la frontière entre l'art et la vie sans pour autant l'annuler, le rôle de l'imprévu, de l'incontrôlable, à l'intérieur de l'écriture d'un spectacle écrit qui n'est pas pure improvisation, le partage d'une expérience qui ne dissout pas la séparation entre scène et salle, la fragmentation qui n'exclut pas la narration, la transgression et la subversion, la question posée au genre et à l'identité sexuelle, la marginalité, des actions réelles qui n'excluent pas la *mimèsis*, l'autofiction articulée à la fiction.

68 Ainsi je et jeu (jeu théâtral et jeu ludique), mis en véritable dialogue, semblent trouver une pertinence pour repolitiser la scène, suggérant qu'au théâtre, texte, image et corps doivent entretenir une relation dialogique pour que chacun de ces trois éléments, avec ses spécificités propres, puisse être performatif. Le sujet de la « performance » (le je), qui veut s'exposer lui-même pour accomplir

des actions vraies sans jouer au sens théâtral, va à l'encontre de l'idée d'une critique de la subjectivité et d'une déconstruction des évidences, nécessaires à la repolitisation de la scène, qui passe aussi par la représentation et la distanciation. Dans *Pédale, Bijoux, Barbe, je et jeu*, théâtre et performance s'articulent en s'interrogeant mutuellement.

BIBLIOGRAPHIE

BAKTHINE Mikhaïl, *La Poétique de Dostoïevski*, éditions du Seuil, 1970.

BERGER Anne-Emmanuelle, *Le grand théâtre du genre, Identités, sexualités et féminisme en « Amérique »*, Paris, Belin, Paris, 2013.

BIET Christian, « Avant-propos », in SCHECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2008.

BUTLER Judith, *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, Paris, Amsterdam, traduction de Charlotte Nordmann, 2009.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance, la question du texte*, Paris, Actes Sud, 2013.

DUBOIS François-Ronan, *Introduction aux Porn Studies*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

FERAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre. Au-delà des limites*, Montpellier, L'entretemps, 2011.

GODELIER Maurice, *La Production des Grands hommes, Pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*, Paris, Flammarion, 2009.

HARAWAY Donna, *Manifeste cyborg et autres essais : sciences, fictions, féminismes*, Paris, Exils, 2008.

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, l'Arche, 2002.

MALABOU Catherine, *Changer de différence, Le féminin et la question philosophique*, Paris, Galilée, 2009.

MESCHONNIC Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Verdier, 1988.

MUSSET Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, Charpentier, 1840.

PLANA Muriel, *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, Dijon, EUD, 2012.

PLANA Muriel, *Perception, réception, compréhension, création : ce que seul le théâtre peut faire au spectateur, communication prononcée lors du séminaire « Langues en scènes »*, vendredi 14 mars 2014, Université Toulouse Jean Jaurès.

STOLTENBERG John, *Refuser d'être un homme, Pour en finir avec la virilité*, Paris, Sylepse, 2013.

THIERS-VIDAL Léo, *De « l'Ennemi principal » aux principaux ennemis*,

Position vécue, subjectivité et conscience masculines de domination, Paris, L'Harmattan, 2010.

NOTE DE FIN

i Lors d'un autre entretien, David Malan a affirmé sa difficulté à se situer par rapport à la performance, témoignant d'interrogations assez symptomatiques des jeunes créateurs d'aujourd'hui : « Je viens de formations où j'ai intériorisé un goût et des pratiques issus du théâtre postdramatique et de la performance, mais petit à petit je retourne vers du théâtre, de la fiction, du drame, des personnages. Je veux déconstruire ce goût, mais je veux quand même faire du théâtre sans ces conventions réalistes que j'ai appris à détester dans mes formations : le contemporain m'attire parce qu'il stylise. Malgré tout, on utilise le mot « performance » pour se vendre dans les squats, parce que « ça fait bien » de dire « une perf^r transgenre ». Ces réflexions de l'artiste témoignent d'une certaine méfiance vis-à-vis de la performance, dont le nom sert aussi à vendre le spectacle (la performance comme effet de mode) ou de prétexte pour justifier des imperfections repérées par l'artiste lui-même.

ii La plasticité désigne selon elle à la fois la capacité de « recevoir la forme (la terre glaise est plastique) et à donner la forme (comme dans les arts plastiques ou la chirurgie plastique) » (MALABOU, 2009, 75).

RÉSUMÉS

Français

En choisissant de travailler sur un spectacle issu du théâtre universitaire contemporain, *Pédale, Bijoux, Barbe*, créé en 2013 par David Malan et Emmanuel Rogez, nous souhaitons observer comment les problématiques abordées par la pensée ou la théorie *queer*, notamment la notion de performativité développée par J. Butler, en tant qu'elles articulent les interrogations sur l'identité, sur la sexualité, sur le langage et sur le pouvoir, influencent la jeune création théâtrale : il s'agit d'observer comment les jeunes créateurs réinterrogent leur esthétique et leur rapport au politique à l'aune des philosophies *queer*. Ce spectacle constitue un témoin d'une recherche aboutie de repolitisation de la jeune scène théâtrale par un retour à la fiction et à la narration : dans cette pièce, les préceptes de la performance comme genre n'excluent pas la théâtralité, comme nous pouvons l'observer dans de nombreux spectacles des trente dernières

années. *Je de la performance et jeu théâtral* (mais aussi ludique) s'articulent ainsi étroitement dans une œuvre subversive et politique.

English

By choosing to work on a show stemming from the contemporary university theater, *Pédale, Bijoux, Barbe*, created by David Malan and Emmanuel Rogez in 2013, we wish to observe how problems approached by *queer* theory or study, particularly the notion of performativity developed by Judith Butler, as they articulate all together questions about identity, sexuality, language and power, and they influence the young theatrical creation: the point is to observe how young creators re-question their esthetic and their relationship in politic in terms of *queer* philosophies. This show is a kind of witness of an accomplished research of repolitisation from the young theatrical scene by a return in the fiction and in the narration: in this play, the precepts of the performance as the kind do not exclude the theatricality, as we can observe it in numerous shows of this last thirty years. I of the performance and the theatrical set (but also playful) are both closely articulated in a subversive and political creation.

AUTEURS

Gilles Jacinto

doctorant en Arts du Spectacle, Université Toulouse 2 Jean Jaurès

David Malan

co-auteur, co-metteur en scène et interprète de *Pédale, Bijoux, Barbe*