

**Réactualisation ambivalente de l'agit-prop
dans le cirque féministe contemporain :
Contra de Laura Murphy et
Les Petits Bonnets de Pascaline Herveet**

MURIEL PLANA & KARINE SAROH

*[...] nos pièces étaient autant de manifestes
grâce auxquels nous voulions intervenir
dans l'actualité et « faire de la politique ».*
Erwin Piscator, *Le Théâtre Politique*

Notre interrogation portant sur les usages de la forme de l'agit-prop dans deux créations de femmes en lien avec le féminisme dans le cadre spécifique du cirque extrême-contemporain, nous la considérons comme une modalité parmi d'autres d'une esthétique militante, dans laquelle la thèse propagée n'est pas occultée mais, au contraire, explicitée au maximum.

Pour autant, à l'image d'un certain marketing contemporain, cette forme parie sur l'efficacité de l'incarnation, de l'incorporation, du discours, par l'acteur qui le porte, puis, par « propagation sensible », par le public visé, en général présumé, qu'elle travaille à « agiter » collectivement, voire, et là est la marque de la contemporanéité postmoderne qui réinvestit parfois sur un mode non critique l'agit-prop, à mettre en accusation et à culpabiliser.

Slavica Occitania, Toulouse, 57, 2023, p. 259-275.

Il y aurait un possible déplacement de l'agit-prop d'une méthode pragmatique et avouée de travail politique émancipateur, tel qu'il peut être théorisé par Erwin Piscator¹, où l'art n'est qu'un moyen parmi d'autres de combat et d'enseignement politique dans la tradition des Lumières², vers une moralisation identitaire, où la thèse se légitime à travers une sacralité esthétique paradoxale (postromantique), associée à une conception plus individuelle que sociale du politique. L'agit-prop peut alors devenir un simple instrument de propagation d'une thèse unique, de type essentialisant, sur laquelle elle n'a pas d'effet dialogique de complexification, ni de problématisation, puisqu'il s'agit de transmettre avec la plus grande efficacité (d'exposer et d'imposer) à un public donné cette thèse comme une vérité dans le cadre d'une lutte précise. Sur certaines scènes contemporaines, l'agit-prop peut rapidement se transformer en une forme vide recyclée, un alibi, un label, un signe « politique » où le politique est, justement, absent.

L'agit-prop s'adresse, il est vrai, plus que la simple distribution de tracts, aux corps et aux affects. Elle prend acte d'une esthétisation du politique et d'une politisation de l'esthétique typiquement modernistes, processus historiques tout à fait solubles dans une postmodernité confusionniste sur le plan idéologique, où règne le « ressenti » plutôt que la raison, et où le discours dogmatique et fermé, parce qu'il semble plus confortable que le trouble ou la complexité, revient en force³. L'agit-prop procède par principe, parfois non sans violence, au débordement du discours de l'individu vers le collectif et de la scène

1. Erwin Piscator, dans le contexte moderniste du début du XX^e siècle, propose les contours d'un théâtre militant progressiste où l'agitation-propagande a toute sa place. Ce théâtre prolétarien requiert la « simplicité dans l'expression et la structure », une « action claire et sans ambiguïté sur la sensibilité du public ouvrier ». Le metteur en scène en appelle à la « subordination de toute intention artistique au but révolutionnaire », à un « style entièrement concret », « analogue au style d'un manifeste de Lénine » qui a une « efficacité affective certaine, ne serait-ce que par son rythme simple et clair ». (« Manifeste pour le *Proletarische Theater* », in *Id.*, *Le Théâtre politique*, Paris, Éditions de l'Arche, 1962, p. 37-39).

2. *Ibid.*, p. 27 : « [...] l'art n'est qu'un moyen en vue d'une fin. Un moyen politique. Un instrument de propagande. D'éducation... Moins d'art, davantage de politique : culture prolétarienne et agitation prenant racine dans tous les éléments prolétariens ».

3. Voir Philippe Corcuff, *La Grande Confusion. Comment l'extrême-droite gagne la bataille des idées*, Paris, Textuels, « Petite encyclopédie critique », 2021.

vers la salle. Elle postule, du reste, que la relation acteur/spectateur est un *rapport de force* (d'ordre originellement « pédagogique⁴ » et où le maître-artiste prêche l'ignorant-public⁵) et que la thèse émise sur la scène doit *s'imposer* à la salle. Traditionnellement réactive et sensible à l'actualité, comme contenu obligatoire de l'art, mais aussi comme mise à disposition de moyens techniques « dernier cri », elle procède volontiers à la fusion de la séance artistique et de la séance politique. Elle assume le possible devenir meeting ou manifestation de l'œuvre d'art, alternative au devenir « rituel » religieux, rituel et meeting constituant les deux formes auxquelles le théâtre s'arracherait pour exister en tant que « théâtre⁶ ».

Il est clair que les deux œuvres que nous allons évoquer ici et qui passent par l'agit-prop ont en commun d'articuler l'idéologie, en l'occurrence féministe, et le corps féminin en scène ; mais si *Contra* de Laura Murphy, selon le principe postmoderne dominant performatif et monologique, s'empare de l'agit-prop pour la réinvestir directement comme forme totalisante sans l'interroger, la pièce-spectacle *Les Petits Bonnets*, de Pascaline Herveet⁷, dans la lignée fictionnelle, dialogique et polyphonique de l'art politique brechtien, la passe au crible d'une poésie humoristique textuelle et scénique et en fait une modalité parmi d'autres de la lutte féministe et sociale. Cette œuvre singulière problématise en effet jusqu'au féminisme lui-même qui l'inspire, à la fois comme idéologie et comme pratique militante, et ce, dans une perspective intersectionnelle queer.

Notre hypothèse est que Laura Murphy *reproduit* l'agit-prop, ce qui l'essentialise et la dépolitise au bout du compte, pour en faire un dis-

4. Voir « L'élément pédagogique », in *Le Théâtre politique, op. cit.*, p. 41.

5. Voir Jacques Rancière, *Le Maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987 (réédition 10/18, 2004). Et pour la transposition esthétique de sa pensée de l'égalité : *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique Éditions, 2008.

6. Jean-Christophe Bailly (avec Bernard Stiegler et Denis Guénoun) dans *Le Théâtre, le peuple, la passion, Rencontres de Rennes*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 68 : « Je ne dis aucunement que le théâtre est une forme rituelle ou une réunion militante, je dis simplement qu'il est de son essence de laisser se former de telles comparaisons, et que d'ailleurs son histoire en répond ».

7. Pascaline Herveet, *Les Petits Bonnets*, Toulouse, PUM, « Nouvelles scènes / francophone », 2016. Site de la compagnie : <https://docteurparadi.com/> (consulté le 10 août 2022).

positif postmoderniste affectivement efficient, alors que Pascaline Herveet la met en scène, dans le cadre d'un théâtre politique de son cru, comme un outil artistique utile parmi d'autres, mais toujours à interroger.

Cirque et féminisme

Pour son quatorzième numéro (janvier à mars 2018), le magazine *CIRQ ! en Capitale*, revue bruxelloise dédiée à la vie circassienne, a consacré son dossier principal aux « Femmes de cirque ». Dans son article « Le cirque : une histoire de femme », Catherine Makereel souligne la mutation qu'a connue la place de la femme au cirque depuis les années 1980. Les réformes liées à la formation, à l'institutionnalisation, aux pratiques et aux esthétiques auraient permis aux femmes de s'exprimer différemment sur la piste. La « femme de cirque » est désormais libre de choisir « sa discipline, son projet, et la façon dont elle veut ou non valoriser son corps sur la scène⁸ ». Cependant, Marion Guyez met en lumière la tendance des projets de femmes à se concentrer sur l'expression personnelle comme « leitmotiv [...] de la mise à nu [...] [c]omme s'il y avait une assignation des femmes à parler de soi⁹ ». Elle déplore cette tendance, tout en reconnaissant dans l'exception que constitue *Les Petits Bonnets* de Pascaline Herveet, une « fiction féministe et anticapitaliste », « à contre-courant de la tendance dominante de la création circassienne contemporaine et plus largement postmoderne et postdramatique des arts de la scène qui privilégient les écritures de plateau¹⁰ ». Dans cette vraie pièce, en effet, qui n'est pas de pur cirque quoique désirant être donnée sous chapiteau, mais de cirque théâtre-musical, est racontée une lutte sociale et de genre et mise en scène une multiplicité de modalités de lutte (« émeute », slogans, témoignage médiatique, récit de soi, récréation performative des conditions de travail, détournement et blocage du lieu de travail, appropriation des outils de production, autogestion...). Même si la dis-

8. Catherine Makereel, « Le cirque : une histoire de femme », *CIRQ ! en Capitale*, 14, janvier à mars 2018, p. 15. URL : https://issuu.com/cirqencapitale/docs/c_rq_en_capitale_n_14_janvier-mar (consulté le 10 août 2022).

9. Marion Guyez citée par Catherine Makereel, *ibid.*

10. Marion Guyez, « Analyse dramaturgique », in Pascaline Herveet, *Les Petits Bonnets, op. cit.*, p. 73.

tribution est uniquement féminine *a priori*¹¹, elle est collective. La pluralité et la fictionnalité des récits de vie des trois héroïnes ouvrières, La Joconde, Bouche Cousue et L'Amazone, construites à la fois, sur un mode épique, comme des archétypes, des stéréotypes et des personnages psycho-sociaux romanisés, met en échec le monologisme performatif et l'instrumentalisation de la forme artistique par un discours univoque (aussi progressiste soit-il). Par conséquent, le militantisme féministe (et ouvrier en l'occurrence puisqu'il s'agit d'une pièce inspirée du combat des ouvrières de l'Usine Lejaby) est moins le postulat de la création que l'objet de l'interrogation poétique et philosophique de l'œuvre. Dès lors, l'agit-prop ne constitue pas son principe de composition ou dispositif esthétique unique mais un moment formel distancié par d'autres dispositifs, formes et arts mis en relation dialogique. Repérable, toutefois, par certains des traits qu'on lui connaît (slogans surtout mais aussi chants ou cortèges chorégraphiés sur le modèle de la manif...), repris sur un mode sérieux ou parodique dans le premier acte et dans le dernier acte de la pièce, elle est plutôt pour Pascaline Herveet et le Cirque du Docteur Paradi, un instrument relatif d'expérimentation poétique et politique. Cette dernière se fait en effet à travers l'hybridation dialogique des dispositifs esthétiques (dont l'agit-prop mais aussi la fiction, le document ou la *song*), des espaces réels et symboliques (piste de cirque, atelier ouvrier), des temporalités (puisque la pièce commence *in medias res* et procède à un flash-back), des modes de discours (lyrique, épique, dramatique, performatif), des registres (comique, tragique, sérieux), des disciplines du cirque et des arts de la scène : le fil de fer et l'acrobatie sont présents dès l'écriture du poème-partition, mais aussi la performance plasticienne, la danse, la musique et le théâtre. Dans le spectacle, le fouet et les ciseaux, le flamenco et la marionnette rejoignent ce dialogue formel et technique expansif.

11. Dans le spectacle *Les Petits Bonnets* (Cirque Électrique, Paris, 2018, et revu le 17 avril 2022 à la Grainerie, Toulouse), un interprète masculin est présent sur la piste, en marge de l'action, parfois comme incarnation passagère et muette du personnage de Jo, mort d'un accident du travail, évoqué avec nostalgie et amour dans le récit du personnage de La Joconde et dans une des *songs* interprétées par Pascaline Herveet. En charge de nombre de tâches de régie à vue, il y exécute en autres un magnifique numéro de fouet.

Contra de Laura Murphy est construit, en revanche, sur le modèle du solo féministe, modalité militante d'une expression de soi qui semble s'inscrire dans ce que souligne Marion Guyez (l'expression personnelle comme « leitmotiv [...] de la mise à nu [...] »). Le solo féministe est une forme qui occupe une place importante dans le paysage actuel de la création circassienne. Depuis *L'Éloge du poil* de Jeanne Mordoj, femme à barbe, jongleuse et ventriloque, en 2007, cette forme poursuit son développement, notamment au sein des sphères institutionnelles. Parmi les six lauréats 2018-2019 de Circus Next, « label de cirque européen » qui récompense les compagnies de cirque dites « émergentes », nous retrouvons *Contra* de Laura Murphy. Dans la session précédente, 2015-2016, c'est le solo de Sandrine Junglair, *Diktat*, qui figure parmi les lauréats¹² et en 2013-2014, Julia Christ pour *Soulcorner*¹³. Tout comme Circus Next, institution unique en Europe qui fait office de référence pour de nombreux programmeurs, le festival Occitanie fait son cirque en Avignon, rendez-vous national du secteur circassien, accueille le solo féministe au même titre que les formes collectives classiques des arts du cirque. La programmation de 2019 laisse place à deux solos féministes sur neuf spectacles : *Diktat* de Sandrine Junglair et *Vanité(s)* de Pauline Dau (qui est aussi interprète dans *Les Petits Bonnets*). Ce dernier spectacle se concentre sur la place et les représentations du corps féminin qui prend de l'âge dans la société.

Formes et dispositifs d'adresse

Si les solos circassiens mentionnés revendiquent une position militante féministe, tous ne sont pas pour autant traversés par le modèle de l'agit-prop. Le titre du solo de Laura Murphy, *Contra*, annonce d'entrée de jeu le positionnement de l'artiste : « contre ». Dans sa thèse de doctorat en philosophie soutenue à l'Université de Sheffield et consacrée à la politicalité des pratiques de l'aérien, Laura Murphy justifie son choix : « *Contra* signifie être opposé à, ou contraire à quelque chose

12. Dans *Diktat*, Sandrine Junglair interroge son corps féminin de machiniste à la musculature développée et aux épaules larges (notons que le mât chinois a longtemps été réservé aux hommes).

13. Solo dans lequel l'artiste convoque l'univers masculin de la boxe comme un écho au secteur du cirque.

d'autre¹⁴ ». Contre les assignations adressées au genre féminin, le spectacle de Laura Murphy use autant de l'agrès de cirque de la corde lisse que de la parole théâtrale au service du propos militant. Le dispositif de l'adresse frontale utilisé annonce de fait la position du public : ce sont des personnes à qui, même si elles sont prises dans une masse, la performeuse s'adresse directement et sur un mode continu¹⁵.

L'adresse dans *Les Petits Bonnets* n'est pas individuelle mais collective du fait du choix du chapiteau¹⁶. La frontalité tenue est impossible en système circulaire : il faut varier les points d'adresse. Le jeu de profil dramatique alterne donc avec les *songs* ou adresses-commentaires épiques du personnage de Mme Loyale, interprétée par Pascaline Herveet, ou encore avec des épisodes choraux en frontal. On est projeté d'emblée dans la « représentation », la « théâtralité », la « fictionnalité » anti-illusionniste. Même si le texte présente la sexualité de manière tantôt négative, quand l'Amazone raconte le viol qu'elle a subi à 11 ans, tantôt positive, dans le récit de la Joconde évoquant son mari très aimé mais tué dans un accident de travail, tantôt subversive, à travers le retournement de l'angoisse anti-masturbatrice du XIX^e siècle lors d'une scène érotique collective stylisée des ouvrières avec des machines à coudre, le spectacle est tout public à partir de 12 ans¹⁷. Il affiche, par l'émerveillement lié aux numéros de cirque dont l'identité singulière est maintenue¹⁸ ainsi que par la place de la musique vivante

14. Laura Murphy, *Deconstructing the Spectacle: Aerial Performance as Critical Practice*, thèse de doctorat en philosophie de l'Université de Sheffield, soutenue en décembre 2018, p. 204. Notre traduction.

15. Notons que cette analyse repose sur une expérience du spectacle en salle en avril 2018, dans le cadre du festival Créatrices organisé à la Grainerie, Fabrique des arts du cirque et de l'itinérance et Pôle européen de production (Toulouse). Les supports de communication mentionnaient une interdiction aux enfants de moins de 16 ans.

16. Didascalies inaugurales : « Une piste de 6 mètres. Une entrée des artistes, habillée d'un rideau industriel en lanières de plastique rouge transparent, pouvant évoquer l'atelier d'usine, la scène d'une boîte de strip-tease, l'abattoir. » « Une autre piste surélevée, au lointain. Dessus, deux musiciennes et une chanteuse, Mme Loyale. »

17. Quand je [Muriel Plana] l'ai vu au Cirque Électrique à Paris en octobre 2019, il y avait au moins un jeune ado dans le public.

18. Le public était partagé entre public du cirque, applaudissant après chaque numéro, public de théâtre, comme moi, dans un autre rapport, et public militant féministe : un débat animé par une actrice Femen, Sofia Antoine, a eu lieu après la représentation.

et de la chanson, son ambition de cirque populaire, ou pour mieux dire « pop-savant ».

Corps féminin violenté

Dès le début de *Contra*, la performeuse est nue sur un plateau qui ne comprend qu'une corde lisse côté jardin et un micro côté cour, ses deux moyens d'expression. Après avoir rejoué l'épisode biblique de la rencontre entre Eve et le serpent, représenté par le bout de la corde, elle s'adresse directement au public et liste l'ensemble des parties de son corps, son affection pour ces parties et leur utilité. Après ses mains viennent ses seins, ses jambes, ses fesses, ses pieds, etc. Le corps, exposé ici sans détour, est fragmenté, à l'image de morceaux de viande à consommer. Cette comparaison est affirmée dès la suite de son discours, lorsqu'elle raconte ses premières expériences sexuelles hétéros, décevantes au mieux, au pire violentes, mis en scène comme une confidence sur une scène sombre qu'elle occupe seule. L'un des récits concerne un viol, l'homme profitant pendant une soirée de l'ivresse de la jeune fille qu'elle fut. Rejouant l'agressivité du violeur en interprétant ce personnage, elle s'adresse directement au spectateur pris pour témoin, voire parfois pour victime réelle ou potentielle. L'identification fonctionne ; son récit suscite dégoût et colère, au moyen des procédés classiques de l'agitateur : on utilise l'exemple fédérateur du viol, au sein d'un dispositif qui ne permet pas au spectateur de se distancier, mais qui le prend au contraire à partie¹⁹. C'est d'une tout autre manière qu'il est traité dans *Les Petits Bonnets*. Ainsi, dans le tableau intitulé « L'interview », l'Amazone livre-t-elle le récit suivant :

Des fois le corps est un mensonge une petite bagnole à la mode
 Tu sais quand j'étais petite
 Tous les matins avant d'aller à l'école j'me cachais dans une cave
 pour enlever la robe que ma mère m'obligeait à porter
 [...]

19. Dans son ouvrage *Que faire ?* (1902) (Paris, Éditions du Seuil, « Politique », 1966), Lénine approfondit la distinction entre deux fonctions dans l'organisation militante : l'agitateur qui use de la persuasion comme forme d'argumentation et le propagandiste qui, pour convaincre, étaye son argumentation sur des faits observés.

Un jour
 Pendant que j'enl'vais ma robe
 Un type est entré

Je sais pas
 J'devais avoir onze ans

Il m'a dit
 Tu crois que j'te vois pas tous les matins rentrer en robe
 Et sortir en survêtement

C'est quoi ton problème
 Tu veux être un gars
 T'es une petite gouine c'est ça
 Une petite salope de petite gouine

J'vais te montrer c'que c'est qu'un gars moi
 J'vais te montrer c'que c'est qu'une gentille petite fille

*Devant le rideau, La Joconde chute brusquement au sol.
 L'Amazone la manipule. Contorsion. Numéro de la poupée de chiffon.
 La Joconde est en écart facial, buste et tête de chiffon molle²⁰.*

La performance de la Joconde n'arrive ici que pour suggérer ce que les mots de l'Amazone échouent à dire (à travers l'ellipse) et procéder à une symbolisation non verbale de la violence subie, avec changement des actants, comme dans les *Bonnes* de Genet, puisque La Joconde prend le rôle de l'enfant et l'Amazone celui de l'agresseur. Il n'en demeure pas moins que son récit à la première personne adressé à un interlocuteur invisible (sans doute un journaliste avide de connaître son « vécu », dont elle se moque au début du tableau en lui servant des détails bruts de sa vie et en se mettant en « vedette ») travaille sans censure à représenter le viol, ses circonstances, ses causes et ses effets, et procède à son interprétation distanciée (selon l'idée brechtienne que donner la fable de la situation, c'est déjà l'interpréter, la critiquer, la « dénaturiser » et l'arracher à tout tragique naturaliste). Le viol n'est pas « reproduit à la scène » mais raconté, du point de vue de sa victime, une victime qui publie son histoire en connaissance de

20. Pascaline Herveet, *Les Petits Bonnets*, op. cit., p. 40-41.

cause (avant *Me too*), puis chorégraphié collectivement. Il peut donc être pensé comme un acte d'essentialisation d'une jeune fille dans sa féminité par un homme mûr à travers la violence sexuelle qu'il exerce sur elle.

La dimension socio-politique est soulignée, et là réside le féminisme (critique) du personnage : en la violant, en arguant de sa conduite de « garçon manqué », l'abuseur se légitime ; il ne s'agit pas de jouir, d'obéir à une pulsion (l'acte est prémédité puisqu'il l'a observée en amont) mais de remettre à sa place un sujet de désir déviant (une fille de onze ans : vouloir être footballeur !) et de dénoncer, dans son apparence « non féminine », dans ses rêves mêmes, décodés d'après cette apparence pourtant peu « provocatrice », l'usurpation dont elle serait « coupable » des attributs (jusqu'à la neutralité peu érotique du « survêt » avancée comme une provocation) du pouvoir masculin. Ce récit très dense met en évidence, et sans prise à partie du public, la relation entre violences symbolique, verbale et sexuelle, entre domination de genre et d'âge, entre viol, norme et assujettissement. Toutefois, il n'y a pas d'injonction (postmoderniste) à la verbalisation dans un spectacle qui respecte la pluralité des modes d'expression : parler est le choix de l'Amazone ; pour d'autres personnages, c'est le silence qui est une arme et une protection : ainsi, la troisième ouvrière révoltée, Bouche cousue, a-t-elle très peu de répliques dans le texte, ou fragmentées, et passe-t-elle presque uniquement par la danse pour exprimer sa souffrance, son désir et sa révolte...

Plus tard dans *Contra*, la performeuse investit de nouveau le dispositif d'adresse directe. En *playback*, elle interprète un *one man show* misogynne, à destination du public actuellement présent. Le décalage entre le nu féminin et la voix masculine incarnée par ce nu qui véhicule des propos misogynes ponctués de rires pré-enregistrés forme un argument solide et ne donne aux spectateurs d'autres espaces que celui de la condamnation grégaire. Ces derniers sont à nouveau pris à partie, en tant que potentiel public complaisant d'un spectacle violent.

Si les procédés scéniques ne laissent pas de doute quant à la fonction d'agitation-propagande de ce spectacle, la pratique de la corde lisse est un moyen supplémentaire dédié au propos féministe militant. Cet agrès permet, en premier lieu, d'exposer le corps, ici féminin, d'une manière inaccoutumée, dans des positions particulières. À la suite de la liste des parties du corps, la cordiste se lance dans une ascension très lente qui lui permet de montrer son sexe au public, avec

une forme d'insistance. Pour monter à la corde, elle soulève son bassin vers ses bras, afin de nouer la corde à ses pieds, à chaque fois un peu plus haut. En ralentissant cette montée, en réalité plutôt traditionnelle, elle prend le temps d'écarter ses jambes face au public, cachant parfois le reste de son corps, et de donner à voir son sexe, littéralement mis en lumière : le plateau reste plongé dans le noir, seule la corde est éclairée.

Au début de l'acte 1 des *Petits Bonnets*, est représentée la femme en situation d'émeute (précisément les corps révolutionnaires féminins pluriels²¹) à travers différents procédés, dont certains se réfèrent à l'agitation-propagande, ce qui engendre, sur l'ensemble du tableau, une esthétique du débordement carnavalesque :

Elles/ils déroulent leurs jupes, qui deviennent des drapeaux, banderoles, sur lesquelles sont inscrits des slogans.

Commence alors la marche chorégraphiée, frontale, guerrière, d'un cortège de manifestation, sur une musique énermée, rythmée par la mécanique des machines à coudre.

LE SMIC TAILLE BASSE Y'EN A RAS L'CUL.

MOTHER CITY LE LUXE 100% MADE IN MISÈRE

MOTHER CITY NE SOUTIENT QUE LES GROS BONNETS.

MOTHER CITY MOTHER FUCKER²².

Après qu'on a entendu le bref extrait d'un document historique du XIX^e siècle délégitimant le corps féminin dans l'action révolutionnaire, ironiquement pris en charge en *off* par une voix de petite fille, les slogans humoristiques des manifestantes sont affichés en lettres capitales, à lire ou à dire, et leur chorégraphie martiale décrite en didascalie. Ensuite, commence le commentaire épique de l'émeute sur le mode de la « parodie télévisuelle » par M^{me} Loyale, en deux temps, interrompu par

21. Voir, pour une analyse plus complète de la pièce, Muriel Plana, *Fictions queer. Esthétique et politique de l'imagination*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, « Essais », 2018.

22. Pascaline Herveet, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 25.

un nouveau slogan (LES DESSOUS DE LA PATRONNE/ Y A PAS QUE LES CANUTS QUI IRONT CULS NUS) qui accompagne le happening de la chute d'un nombre « *énorme* » de soutiens-gorge depuis la coupole. Dans le commentaire « *sportif* » qui raconte la confrontation entre les manifestantes et la police, se mêlent les lexiques de la guerre et de la dentelle : « [...] C'est une danse de dessous dessus/ Le bitume devient satin/ Ici c'est le chaos la danse du caraco/ Les grenades pètent dans la soie/ C'est un corps en révolte une chair émancipée/ L'amazone ouvrière a tombé le corset ». L'éloge du corps révolutionnaire féminin passe par un chaos qui fragilise les frontières de l'institué, à travers une réinterprétation ludique, proprement poétique, de la tradition sérieuse et stratégique de l'agit-prop historique. Le débordement de la lutte sur la fête (agitation) et de l'art sur la politique (propagande) fait de l'émeute des ouvrières de P. Herveet une œuvre performative en soi, totalement hybride et indéfinissable : queer.

Avant le deuxième passage sur la corde, qui intervient un peu plus tard dans le spectacle, la performeuse de *Contra* s'entoure le visage de papiers cellophane, ainsi que le corps, de manière à former un justaucorps Léotard – uniforme classique des artistes aériennes dans l'histoire du cirque, régulièrement décrié pour son effet érotisant sur les corps féminins. La métaphore du corps « à consommer » s'ajoute à l'énonciation des parties de son corps sous forme de liste déjà entendue par le spectateur et est confirmée par la musique qui accompagne cette mise en place : *You're My Meat* de Joe Jackson (1981). Seulement après s'être parée de son nouveau costume, la performeuse revient à la corde et entame de nouvelles figures, toujours lentement, accompagnées cette fois de la chanson *Girl* de The Internet. La lumière qui se reflète sur le papier cellophane fait de son corps une forme étincelante.

Toutefois, avant de s'entourer le corps d'un costume de cellophane, la performeuse travaille intégralement nue. La corde est un agrès particulièrement agressif pour la peau. Elle provoque rougeurs, brûlures et laisse des traces sur le corps des artistes. Ainsi, en choisissant le nu en scène, Laura Murphy offre au spectateur, qui peut voir les traces de l'agrès sur sa peau, le spectacle d'un corps qui souffre. Après avoir été exposé une première fois comme un objet de curiosité hypersexualisé, le corps féminin est donc montré souffrant avant

d'être sublimé par son « emballage ». Au XX^e siècle, la corde, comme de nombreux agrès de cirque, a servi la propagande soviétique²³, accentuant le spectaculaire de la performance : agile et puissant, le corps est pris dans un costume qui met en valeur les signes musculaires de cette force. Laura Murphy souligne, dans sa thèse, que cet agrès continue à servir une certaine propagande spectaculaire, cette fois néolibérale, liée à l'expérience vécue « approuvant implicitement les notions de liberté, de perfection, de haut niveau²⁴ ». L'artiste décline donc les paramètres symboliques normatifs de son agrès et y associe, au contraire, un corps malmené et violenté en raison de son sexe.

Le corps des femmes est présent et représenté dans toutes les scènes des *Petits Bonnets*, dans tous ses états, toutes ses ambivalences, objet de l'oppression et sujet de l'émancipation : il souffre dans le travail d'usine, dans l'art, dans la vie privée et dans la vie professionnelle, mais d'un instant à l'autre il peut transformer la souffrance en plaisir. Il n'est pas idéalisé ni renaturalisé, mais sublimé dans ses possibles par la poésie verbale du théâtre et scénique du cirque. Il est toujours à la fois politique et érotique. S'il est organe, os, peaux, viscères dans cette pièce, il n'est pas nature mais culture. Une culture singulière : artistique, sociale et de genre.

L'Amazone.
Corps
Corps
Corps
Cache misère corps joujou corps tabou
Corps gainé corseté couturé
Corps enchaîné Taylorisé esclavagisé
Corps contrôlé
Libérer le corps
Les corps²⁵

23. Voir la section « Le cirque soviétique : un cirque d'État et de propagande » in Pascal Jacob, *Une Histoire du cirque*, Paris, Bibliothèque nationale de France – Seuil, 2016, p. 188-199.

24. Laura Murphy, *Deconstructing the Spectacle: Aerial Performance as Critical Practice*, *op. cit.*, p. 3.

25. Pascaline Herveet, *Les Petits Bonnets*, *op. cit.*, p. 58.

La poésie ne peut pas être plus explicitement féministe. L'appel à la libération plus clair. L'Acte 10 « La Grande Parade » revient à la modalité plus frontale de l'agit-prop habituelle avec l'insertion de slogans ironiquement commerciaux, dénonciateurs et à l'humour noir décapant, à l'occasion d'un « défilé » grotesque où sont présentées des « *parures de papier* », après le licenciement des ouvrières, alors que La Joconde « *se pend avec une corde confectionnée de soutiens-gorge, du haut de la coupole* » :

L'Amazone.
 Ouais
 Les petits bonnets
 La collection des licenciées

En dentelle de bas étage
 Le ravissant SHORTY D'USINE

C'est l'heure des congés payés
 Cet été sur la plage
 Portez le bikini
 MINIMUM SYNDICAL²⁶

Alors que le combat est perdu, les revendications demeurent et l'actualité politique, qui s'élargit à toutes les formes d'oppressions (« En direct de Corbeille Essonne/Motifs fleuris sous barbelés/Vacances à Roms²⁷ »), se mêle aux symboles lisibles – rappelant que *Les Petits Bonnets* est avant tout une parabole pour notre temps : la lutte sociale prend la figure de chemin de croix tragique (« *position christique*²⁸ » de la Joconde suspendue) avant que les artistes, précise la didascalie finale, ne « *quittent la piste, le corps libre, laissant les blouses au sol*²⁹ ».

Mises en scène du masculin

À l'image du théâtre d'agit-prop de la première moitié du XX^e siècle qui sert la révolution prolétarienne, le solo féministe pour Laura

26. *Ibid.*, p. 71.

27. *Ibid.*, p. 72.

28. *Ibid.*, p. 71.

29. *Ibid.*, p. 72.

Murphy est bien au service de la révolution féministe. Pour rendre son combat efficace, la performeuse crée deux camps qui s'affrontent, celui des femmes et celui des hommes. Si, jusqu'alors, nous n'avons fait mention que d'un discours consacré au corps des femmes et à ses conditions d'existence, l'homme fait partie du schéma militant de ce solo. Présents en tant que personnages parfois joués par la performeuse, les hommes sont réduits à leur unique fonction sexuelle et sociale. Ils ne sont jamais identifiés autrement que comme des figures représentant le genre dominant, contre qui le spectateur est invité, de manière plus ou moins autoritaire, à se positionner³⁰.

Si le masculin est *a priori* absent de la fable de Pascaline Herveet, qui laisse toute la place aux corps féminins pluriels, accomplissant par là un décentrement radical, encore qu'il soit mentionné que l'équipe artistique est mixte (« *Elles/ils enlèvent leur blouse*³¹ »), voire inclusive (« *Des hôtesses (hommes, femmes, transgenres), coiffées de bibis accueillent le public*³² »), un interprète artiste apparaît finalement dans le spectacle. Il y tient surtout le rôle de régisseur³³, mais, lors de ses numéros de ciseaux et de fouet et ses prouesses sur rollers, il attire vers lui la figure émouvante de Jo, le mari ouvrier défunt de la Joconde aux « mains abîmées » par le labeur, uniquement présent dans les discours des personnages féminins³⁴. Si le discours dur de l'Amazone sur son violeur qui justifie son crime en termes « pédagogiques » ne donne pas une image positive des personnages masculins, le souvenir de Jo produit un contrepoint anti-essentialiste, qui fait que les « hommes » en tant que catégorie sociale ne sont pas la cible critique de l'œuvre, sinon

30. Notons que le spectacle est en anglais et que Laura Murphy a un fort accent écossais. La lecture des sous-titres dans notre cas ajoute sans doute de la distance et nous pouvons nous demander si la réception du propos n'aurait pas été plus autoritaire encore sans le sous-titrage.

31. Pascaline Herveet, *Les Petits Bonnets*, op. cit., p. 72.

32. *Ibid.*, p. 24. Voir, dans la didascalie inaugurale, la partie : « Accueil du public ».

33. *Ibid.*, p. 28 « L'interrogatoire » : « *Deux régisseurs plateau tendent un fil (agrès), se plantent devant le rideau de piste. Posture autoritaire* ». Dans le texte, ces deux régisseurs (pensés pour le cirque) peuvent aussi figurer les policiers muets auxquels les trois personnages féminins principaux, arrêtés suite à l'émeute, qui s'individualisent et qu'on apprend à connaître dans ce deuxième Acte, s'adressent clairement.

34. *Ibid.*, p. 37.

certains comportements et discours masculins, et surtout le système normatif que l'exploitation capitaliste et la domination de genre produisent et auquel la pièce montre qu'il est difficile d'échapper, sinon par instants, dans et par la lutte. De même, le simple fait que le patron de Mother City soit une « Patronne » figurée par un mannequin marionnettisé que Bouche Cousue transperce d'aiguilles comme pour un rituel vaudou dans l'Acte 6 de la pièce, « Le Bûcher ou la vengeance des ouvrières », et attaque tel un toréador de flamenco dans le spectacle, remet en question toute relation simpliste et automatique entre patriarcat et patronat. Ainsi le paternalisme de cette « Patronne », dont le discours est proposé, signale la didascalie, « *à titre indicatif, les mots ne seront pas compréhensibles* », est-il parodié en maternalisme grotesque, à travers l'allusion au mot historique démenti comme fausse promesse politique archétypale adressé par de Gaulle aux Français d'Algérie (« je vous ai compris » sans l'accord au féminin) :

Mes chères petites,
je vous ai compris
Après ces longs mois de conflit
Il est temps pour nous toutes de retrouver le droit chemin
Notre droit chemin
Commun [...]
Si vous reprenez immédiatement le travail
Je vous garantis des chocolats/
À Pâques/ Et à Noël³⁵.

Il existe un réinvestissement poétique et politique possible de l'agit-prop par le féminisme contemporain, que ce soit à travers la fiction scénique queer ou la vraie performance féministe ou transféministe³⁶, mais il peut être également monologique – ce qui le rend

35. *Ibid.*, p. 55.

36. Certaines interventions performatives des Femen et performances plasticiennes transféministes de Pou Sein (Camille Hébréard), où il y a énumération de toutes les victimes de la transphobie dans le monde pendant une année sans esthétisation, relèvent de ce cas de figure. Pour une étude du travail militant de Pou Sein, voir Muriel Plana, « Aux marges du Marché Institué de la Création : deux espaces “pauvres” de représentations féministes et queer », in Thérèse Courau & Marie-Agnès Palaisi (éd.), *Politique des représentations queer : performa(r)tivité identitaire et ar(t)chive*, Sociocritique, 35-1, 2020.

moins politique que moralisant. Nous sommes alors pris dans le recyclage postmoderniste de vieilles formes modernistes (de la fiction épique à l'agitation-propagande), à la limite du marketing, qui cible le public et tente de l'intimider. Un *théâtre du politique*, en quête d'efficacité féministe comme *Contra*, n'est pas forcément un *théâtre politique*. L'enfer est pavé de bonnes intentions : la thèse culpabilisante, même agitée et assénée avec force et clarté, n'est jamais qu'une thèse ; le public a soif de penser et d'éprouver, de s'instruire sans doute, mais à travers une relation d'égalité et dans le respect de son autonomie. Pas plus que l'artiste, il n'accepte d'être essentialisé. Il attend de l'art une critique complexe non de personnes, ni de classes de personnes, sachant que nul n'est réductible à une identité, mais, comme dans *Les Petits Bonnets*, de systèmes, de comportements, d'idéologies. Le rêve de théâtre de Piscator, qui relie l'agit-prop à la prise du pouvoir du public et qui rejette « le culte de la personnalité de l'artiste » jugé « par sa nature même réactionnaire³⁷ » est caricaturé lorsque l'art militant postmoderniste passe de l'agitation à la provocation, créant une hiérarchie insupportable entre scène et salle, et de la propagande rationnelle censée convaincre³⁸ au prêche pulsionnel, autoritaire et narcissique de l'artiste « prophète ».

LLA – CRÉATIS

Université de Toulouse Jean Jaurès

LLA – CRÉATIS

Esacto'Lido

37. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique, op. cit.*, p. 38. Il s'agit dans son esprit de se passer peu à peu « des comédiens de métier » « en recrutant parmi les spectateurs ».

38. *Ibid.*, p. 41 : « [...] le théâtre ne devait plus avoir sur le spectateur un effet exclusivement sentimental, il devait s'adresser délibérément à sa raison ».

