

2019-2020

UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication  
Département Lettres Modernes, Cinéma, Occitan

# SEXUALITÉ ET SOCIÉTÉ DANS LE THÉÂTRE :

## DE LA FIN DU DIX-NEUVIÈME A LA FIN DU VINGTIÈME SIÈCLE

Mémoire de Master  
Mention Lettres modernes

Présenté et soutenu le 7 octobre 2020

sous la direction de  
Mme BEAUCHAMP Hélène, Maîtresse de conférence en littérature générale  
et comparée

MARSAC HUGO



UFR Lettres, Philosophie, Musique, Arts du spectacle et Communication  
Département Lettres Modernes, Cinéma, Occitan

Mémoire de Master  
Mention Lettres modernes

Présenté et soutenu le 7 octobre 2020

**SEXUALITÉ ET SOCIÉTÉ DANS LE THÉÂTRE :**

**DE LA FIN DU DIX-NEUVIÈME SIÈCLE JUSQU'À LA FIN DU  
VINGTIÈME SIÈCLE**

Hugo MARSAC

sous la direction de  
Mme BEAUCHAMP Hélène, Maîtresse de conférence en littérature générale  
et comparée

Année 2019-2020

## REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à témoigner ma profonde gratitude à ma directrice de mémoire, Madame Hélène BEAUCHAMP, pour avoir accepté de diriger mon travail durant ces deux années. Ses conseils et sa pédagogie ont été d'une aide précieuse et ont grandement contribué à ma volonté de mener ce projet à bout.

Mes remerciements vont également aux membres du jury, Madame Muriel PLANA et Monsieur Frédéric SOUNAC, qui ont bien voulu s'intéresser à mon travail et consacrer une partie de leur temps à la lecture de mon mémoire.

Je remercie bien entendu ma famille et mes amis, pour leur amour inconditionnel, leur soutien indéfectible au cours des périodes de doute et qui ont été d'une grande aide pour mener à bien ce premier travail et cette entrée dans le monde de la recherche.

Enfin, une attention toute particulière pour Marie-Anne Gorbatchevsky, qui, par ses connaissances et sa bienveillance, m'a transmis la passion et l'amour du théâtre, en m'offrant dans ses productions des rôles inoubliables. Les moments passés sur scène resteront à jamais dans mon cœur.

# SOMMAIRE

<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>5</b>
<b>I – Représentation sexuée : l’interdit érotique pour la femme .....</b>	<b>13</b>
<b>II – « A mots couverts » : langage et féminin dans la dramaturgie moderne .....</b>	<b>30</b>
<b>III – Théâtre et homosexualité : histoire et représentation.....</b>	<b>49</b>
<b>IV – Identité et sexualité : le genre à l’épreuve de la scène.....</b>	<b>72</b>
<b>V – « De l’amour à la mort » : l’expérience tragique de la sexualité .....</b>	<b>87</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>105</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>110</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>121</b>

# INTRODUCTION

---

En centrant cette étude, d'une part sur le genre dramatique et d'autre part sur un domaine polémique, nous cherchons à démontrer que les questionnements liés aux problématiques de l'identité sexuelle et de la manifestation du désir ne sont pas uniquement des sujets d'actualité destinés à ne pas dépasser le simple cas du fait divers sulfureux ou de l'analyse sociologique d'une partie de la société. La littérature – et particulièrement la littérature dramatique – a toujours joué un rôle primordial dans la représentation de nos interrogations intérieures, mais également dans la mise en scène du conflit. Selon Roula Nasrani, « le théâtre joue de toutes les tensions qui déchirent les hommes<sup>1</sup> ». Le rapport effectué ici entre la littérature et la société des hommes montre peut-être la particularité du théâtre par rapport au roman ou à la poésie, à savoir la réception qui se joue sur deux niveaux : l'écriture et donc la lecture, ainsi que la représentation scénique devant un public. Les problématiques sociales éventuellement abordées sont ainsi directement transmises, d'autant plus qu'elles ne peuvent passer que par une forme « orale », - le dialogue ou le monologue - et visuelle. Le travail présenté ici aura donc pour ambition de tout d'abord relever les manifestations de la sexualité – en prenant bien entendu en compte la polyphonie de ce terme sur laquelle nous reviendrons – dans des œuvres dramatiques comprises entre la fin du dix-neuvième siècle et la fin de vingtième siècle. Dans le même temps, il conviendra de recontextualiser les liens sociaux et historiques qui peuvent être faits entre ces manifestations littéraires et leurs équivalents « réels » dans la société. Mais surtout, nous avons également la volonté de montrer la spécificité du genre théâtral et ses forces – peut-être aussi ses faiblesses ? – dans ce type de questionnements en établissant des liens entre littérature et dramaturgie, liens qui nous paraissent indispensables dans le cadre d'une étude sur un corpus théâtral.

Pourquoi maintenant se concentrer particulièrement sur une période relativement moderne qui commence dans les années 1890 jusqu'à la fin des années 1990 ? Sur le plan social, il serait possible d'associer, de manière grossière, à la fin du dix-neuvième siècle la naissance de la psychanalyse moderne<sup>2</sup> qui impactera grandement la représentation européenne des aspects sociaux et psychologiques de la vie humaine. Le vingtième siècle, quant à lui, semble rétrospectivement caractérisé comme étant une grande période de conflits – deux guerres mondiales qui ne trouvent pas de référent équivalent sur le plan de la violence et du choc occasionnés – et de bouleversements sociaux. Plus particulièrement, cette période est marquée par de nombreux événements qui vont véritablement métamorphoser les représentations de ce qui est communément appelé « la sexualité », notamment dans la littérature dramatique. Avant de questionner cette représentation, il conviendrait de se rapprocher d'une possible caractérisation de la

---

<sup>1</sup> Roula Nasrani, « Le Conflit Théâtral », [URL : [espacefrancais.com/le-conflit-theatral](http://espacefrancais.com/le-conflit-theatral)], consulté le 13/01/2019.

<sup>2</sup> Sigmund Freud, « L'hérédité et l'étiologie des névroses », *Revue neurologique*, vol. 6, n°4, Paris, 1886, pp. 161-169.

sexualité, qui ne sera bien entendu pas exhaustive tant il est à priori impossible de réduire un terme aussi polysémique à une seule définition concise.

Curieusement, cette multiplicité du terme est relativement récente ; Michel Bozon place son apparition en Occident dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle. Il ne s'agit pas pour autant d'un néologisme *strictosensu*, mais plutôt d'une synthèse de concepts pluridisciplinaires (biologiques, psychologiques et sociologiques) réunis commodément en un seul et même terme. Comment peut-on expliquer ce rapprochement des sens plutôt tardif ? L'hypothèse répressive définie par Michel Foucault offre une première piste, car cette théorie de la répression aurait eu pour conséquence une absence des questions liées à la sexualité d'un point de vue discursif :

Nommer le sexe serait, de ce moment, devenu plus difficile et plus coûteux. Comme si, pour le maîtriser dans le réel, il avait fallu d'abord le réduire au niveau du langage, contrôler sa libre circulation dans le discours, le chasser des choses dites et éteindre les mots qui le rendent trop sensiblement présent<sup>3</sup>.

Mais si cette répression apparaît selon Foucault vers le dix-huitième siècle, il est possible de retrouver une occurrence des termes latins « *sexus* » ou « *sexualis* » dès l'âge classique. Etymologiquement, ils regroupaient avant tout la séparation biologique entre les sexes. Cette distinction scientifique est devenue un des aspects de la sexualité contemporaine, qui s'est enrichie au fil des siècles de considérations plus sociales et psychologiques sur l'identité sexuelle des hommes et des femmes. En effet, pour George Bataille, un élément fondamental sépare l'homme de l'animal, et il est directement connecté au rapport à la sexualité, qui dépasse chez l'humain la simple reproduction. Il s'agit de l'érotisme :

L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique. Ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante [...] de la reproduction<sup>4</sup>.

Entrent donc ici en compte des aspects psychologiques – incluant notamment la recherche du plaisir et le désir sexuel – qui vont compléter cette première approche purement biologique. Jacques Ruffié, quant à lui, complète cette définition en affirmant que « la sexualité est le moteur fondamental du regroupement social et de ses contraintes<sup>5</sup> ». Ainsi, toute société compte parmi ses moteurs de fonctionnement inaliénables la notion même de sexualité, qui devient donc indispensable. Pour résumer, ce terme est ici étudié selon des facteurs biologiques, psychologiques – identité sexuelle de l'individu et recherche du plaisir – mais aussi sociaux – la place d'un individu dans une société donnée selon des

---

<sup>3</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité t. I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Histoires », 1976, Partie II, Chapitre 1, p. 25.

<sup>4</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2014, p. 13.

<sup>5</sup> Jacques Ruffié, *Le Sexe et la Mort*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 35.

critères liés aux deux premières catégories.

Mais cette multiplication de différents types de sexualités n'est pas nécessairement pour plaire à ceux qui pensent que « le couple légitime et procréateur fait la loi » et que « s'il faut faire place aux sexualités illégitimes, qu'elles aillent faire leur tapage ailleurs<sup>6</sup> ». L'idée de transgression d'un tabou devient alors indissociable des interrogations liées à la sexualité, mais s'il faut vraiment en parler, alors n'abordons que la thématique du couple légitime et fertile diront les esprits bien-pensants, ramenant ainsi la sexualité à son sens premier et purement biologique et niant par conséquent toute préoccupation sociale et psychologique. Cette distinction entre une sexualité légitime définie par le cadre conjugal procréateur et une sexualité illégitime – comprenons les questions du désir et plus particulièrement le désir féminin ou encore l'homosexualité<sup>7</sup> et l'identité sexuelle – nous intéresse plus particulièrement ici, précisément dans l'histoire de sa représentation dans la littérature dramatique.

Parallèlement à ces considérations théoriques, le théâtre traverse au tournant du vingtième siècle ce que Peter Szondi appelle une « crise du drame<sup>8</sup> ». Selon lui, le drame moderne, né durant la Renaissance, connaît de nombreux bouleversements dès 1860 sur les plans formels et dramaturgiques. Par l'analyse de cinq cas précis – notamment Henrik Ibsen et son *Rosmersholm* – Szondi arrive à la conclusion que la déconstruction du drame moderne passe par un recours à l'intériorité du personnage au travers d'une temporalité davantage tournée vers le passé – et donc, les souvenirs – ou vers une utopie interne. Un parallèle se dessine alors entre une société qui tente de comprendre le fonctionnement de l'être sexué et une littérature dramatique qui privilégie désormais la mise en scène du *moi* comme être psychologique. Avec son *Théâtre postdramatique* dans les dernières décennies du vingtième siècle, Hans-Thies Lehmann poursuivra cette déconstruction du genre dramatique en accentuant la dichotomie déjà préétablie entre le texte dramatique et sa représentation scénique, une théorie particulièrement intéressante dans le cadre de questionnements sur des problématiques sociales liées à une sexualité qui devient parfois théâtrale dans son évolution<sup>9</sup>.

Précisons là encore que nous ne recherchons pas l'exhaustivité d'un travail d'histoire littéraire qui prendrait en compte tous les occurrences des manifestations de la sexualité dans le théâtre, ce qui serait impossible. Le choix de centrer cette étude sur des œuvres réparties sur ce siècle marqué par les événements présentés précédemment permet de se concentrer pleinement sur l'évolution stylistique, mais aussi dramaturgique, de la mise en scène d'une société qui évolue elle aussi sur toutes ces problématiques, et de constater que cette évolution n'est pas nécessairement linéaire. Il faut en effet rompre toute idée de diachronie logique entre la parution de *Frühlings Erwachen (L'éveil du Printemps)* de Frank Wedekind en 1891,

---

<sup>6</sup> Michel Foucault, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>7</sup> Rappelons ici que l'homosexualité est restée classée comme maladie mentale dans le classement international des maladies jusqu'en 1990, et qu'elle n'est légale en Grande-Bretagne que depuis 1967 et en Allemagne depuis 1968.

<sup>8</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983, pp. 19-70.

<sup>9</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.



et celle de *Cleansed (Purifiés)* de Sarah Kane en 1998 qui encadrent le corpus choisi dans le cadre de cette étude. Les différences inévitables qui séparent deux œuvres ayant été écrites à un siècle d'intervalle ne doivent pas faire oublier les similitudes qui, en littérature, peuvent traverser plusieurs décennies.

*Frühlings Erwachen* offre un point de départ très intéressant, que rejoindra presque un siècle plus tard son compatriote Heiner Müller dans son *Quartett*<sup>10</sup>. Ces deux textes peuvent être lus comme formant une sorte de synthèse générale de l'objet d'étude. L'œuvre de Wedekind représente une découverte de la sexualité par des adolescents qui ignorent tout de la « chose » tant redoutée et diabolisée par leurs parents. Marqué par les théories contemporaines de Freud sur l'éveil sexuel, Wedekind présente une sorte de catalogue de différents cas d'études. Wandla, la jeune fille en manque d'une figure paternelle, manque qu'elle cherche à combler par des besoins sadomasochistes, finit violée par le protagoniste masculin Melchior et subit un avortement qui causera sa mort. Ce dernier, fasciné par la biologie anatomique et l'acte du coït sur lequel il écrit une dissertation qui l'entraîne en maison de correction, s'en sort tout juste mieux que son camarade Moritz, qui, effrayé par ses pulsions naissantes, se suicide à l'issue de la tragédie. La pièce offre également un exemple très intéressant de réception quasi-immédiate par un penseur contemporain, bien placé pour commenter l'analyse par le dramaturge des questionnements sexuels : Sigmund Freud lui-même<sup>11</sup>. Il convient néanmoins de dépasser l'argument d'autorité que pourrait représenter cette étude du psychanalyste, qui est un point de départ intéressant à ne pas négliger, mais dont nous nous devons de souligner certains aspects peut-être trop psychanalytiques dans le contexte d'une étude qui se veut avant tout littéraire.

Le *Quartett* de Müller met plutôt en scène une redécouverte de cette même sexualité par des personnages qui pensaient pourtant tout maîtriser de la question. La réécriture du roman de Laclos n'est qu'un prétexte pour montrer que Merteuil et Valmont ne sont au final guère plus avancés que les adolescents de Wedekind sur la question de la maîtrise de la symbolique sexuelle ; les deux libertins connaîtront une issue similaire : la mort. L'écart temporel de presque un siècle entre les deux œuvres permet également de mesurer l'évolution de l'aspect linguistique pour aborder des thèmes qui demeuraient extrêmement polémiques à la fin du dix-neuvième siècle. Le style plutôt soutenu de Wedekind s'oppose ainsi à la crudité presque choquante de Müller, mais une continuité existe tout de même entre les deux pièces : les jeunes adolescents déçus de *Frühlings Erwachen* pourraient voir chez les libertins de *Quartett* les conséquences de l'attitude que peut provoquer la répression de la sexualité, cette dernière passant par le refus des adultes de nommer clairement les choses chez Wedekind. Autrement dit, la pièce de Müller continue en quelque sorte la réflexion de son modèle épistolaire sur la société bien-

---

<sup>10</sup> Nous rappelons que *Quartett* est une sorte de réécriture théâtrale du sulfureux roman épistolaire de Laclos, *Les Liaisons Dangereuses*, plaçant les mythiques libertins Merteuil et Valmont dans un étrange jeu de rôle sur le genre et les fantasmes sexuels.

<sup>11</sup> Sigmund Freud, « Intervention sur *L'Eveil du Printemps* à la Société Psychologique du mercredi à Vienne, en 1907 », trad. Jacques-Alain Miller, dans Frank Wedekind, *L'Eveil du Printemps*, Paris, Gallimard, 1974.

pensante qui serait probablement au moins aussi coupable et responsable des malheurs des personnages que ne le sont les deux libertins Merteuil et Valmont.

Avec *Petit Eyolf*<sup>12</sup> et *Cat on a Hot Tin Roof* (*La Chatte sur un toit brûlant*), le norvégien Henrik Ibsen et l'américain Tennessee Williams analysent quant à eux à soixante ans d'intervalle les manifestations – ou plus exactement les non-manifestations et ses conséquences – de la sexualité au sein d'un couple précis. Il est terriblement tentant de souligner tous les parallèles entre la Rita d'Ibsen et la Maggie de Williams, deux personnages délaissés sexuellement par leurs époux respectifs, mais surtout deux femmes à qui le droit au désir sexuel est nié, voire diabolisé. Dans le premier cas, ce désir est présenté comme responsable successivement du handicap, puis de la mort d'un enfant, tandis que dans le deuxième l'alcoolisme du protagoniste masculin serait la conséquence du comportement de son épouse. Les femmes qui ont bravé l'interdit en plaçant leur désir avant leur rôle d'épouse ou de mère deviennent en réalité les boucs émissaires d'une société où seul le désir sexuel masculin est présenté comme naturel, pour donner une première analyse, qui sera bien entendu à développer. Il est d'ailleurs important de noter que lors de la première mise en scène de la pièce de Williams par Elia Kazan en 1955, ce dernier a remanié l'œuvre originale du dramaturge américain afin de rendre le personnage de Maggie plus « sympathique » aux yeux du public contemporain, en minimisant la problématique de la femme en manque sexuel au profit de celle de la relation père-fils. Il faudra attendre 2000 pour que la version originale de Williams soit enfin éditée en France, grâce à Pierre Leville.

La mise en scène du couple est également présente dans *Cleansed* de Sarah Kane, mais la dramaturge anglaise ne se livre pas à une simple étude la place de la sexualité au sein d'un mariage. Kane pratique un « théâtre d'expérience<sup>13</sup> » et, dans une sorte de continuité moderne du « Théâtre de la cruauté » d'Antonin Artaud<sup>14</sup>, renonce à toute psychologie superflue pour comprendre comment la sexualité peut lier deux personnes au sens physique du terme. Elle pousse sa réflexion jusqu'à l'extrême en abordant la métamorphose du corps comme interprétation littérale du couple qui ne fait qu'un. Le théâtre de Sarah Kane est particulièrement connu pour la violence de ses images scéniques extrêmement polémiques. Le problème majeur pour ses détracteurs vient de sa façon de mélanger réalisme et symbolisme. *Cleansed* met en scène plusieurs personnages liés par leur rapport « pathologique » à la sexualité et confrontés à une sorte de médecin particulièrement sadique qui ramènera chacun de leur problème à une relecture littérale assez éprouvante : un homosexuel qui subira le supplice de l'empalement, une femme à l'identité sexuelle trouble sur laquelle il greffera un pénis, etc. Sur la question de ces images scéniques choquantes, nous pouvons poursuivre l'hypothèse d'Élisabeth Angel-Perez sur *Blasted* (*Anéantis*) qui convoque la théorie du réalisme traumatique du chercheur américain Michael Rothberg ; selon ce dernier, le trauma humain ne

---

<sup>12</sup> Comme nous ne maîtrisons pas le norvégien, l'œuvre d'Ibsen sera la seule citée en traduction française, tant pour le titre que pour le contenu.

<sup>13</sup> Muriel Plana, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2012, p. 189.

<sup>14</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio, coll. « Folio Essais », 1989.

peut s'exprimer par un naturalisme classique, et doit bénéficier de sa propre définition de ce qui est « réaliste », à savoir un mélange entre la représentation classique et factuelle d'un événement et son traitement symbolique pour lui redonner un sens concret<sup>15</sup>. En d'autres termes, le passage dans la pièce de Kane du plan réaliste au plan symbolique peut s'expliquer par un processus de traitement de la sexualité comme expérience traumatique, et nécessitant donc une dramaturgie différente, qui lui est propre. Peter Szondi aurait probablement pu relier l'œuvre de la dramaturge anglaise à une continuité de sa crise du drame évoquée plus haut, tant sa déconstruction de la temporalité dramaturgique classique se rapproche plus ou moins de l'intériorité d'un Ibsen. De la même façon, même s'il ne cite pas Kane parmi ses exemples, cette dernière pourrait entrer dans la thèse de Lehmann sur le postdramatisme : la représentation chez Kane offre une piste de réflexion qu'il n'est pas possible de retrouver entièrement dans le simple texte littéraire, comme nous y reviendrons ultérieurement.

Comment une œuvre aussi violente et « moderne » que celle de Kane peut ainsi entretenir un quelconque lien avec par exemple *Petit Eyolf*, dont elle est le plus temporellement éloignée ? Très précisément grâce à ce questionnement sur l'identité ; plus exactement, un parallèle évident peut-être tracé dans la manière dont, dans les deux œuvres, deux personnages tentent de faire revivre un personnage qui n'existe plus. Tout comme Grace souhaite garder son frère en vie, Allmers (puis Rita) tombent dans une fascination malsaine sur la ressemblance physique entre Asta – demi-sœur d'Allmers et donc tante d'Eyolf – et le petit garçon décédé. Le travestissement est déjà présent chez Ibsen, et Asta demeure le personnage le plus ambigu de l'œuvre du dramaturge norvégien. La mise en scène de Julie Barrès en 2015 au Parvis de Tarbes accentuait d'ailleurs ce côté de l'œuvre d'Ibsen en choisissant pour incarner Eyolf - personnage masculin – et Asta deux actrices dont la ressemblance était troublante...

Ces cinq œuvres qui se révèlent par plusieurs aspects différentes mais également complémentaires constituent ainsi un corpus réduit d'un grand nombre de pièces qui auraient été intéressantes à analyser selon la question de la représentation de la sexualité, dont beaucoup ont été écrites par les mêmes dramaturges. C'est notamment le cas de *A Streetcar Named Desire* (*Un tramway nommé Désir*) de Tennessee Williams qui se centre davantage sur le rapport hommes-femmes en mettant en scène deux personnages qui représentent d'un côté l'archétype de la virilité masculine avec Stanley et de l'autre celui de la fragilité féminine avec Blanche DuBois. Une autre œuvre de Sarah Kane, *Blasted* (*Anéantis*) traite également la question de la « guerre des sexes » en mettant en parallèle le conflit intime et le conflit plus « général » de la guerre. Quant à Frank Wedekind, il a créé dans *Lulu*<sup>16</sup> un personnage fascinant, mélange d'innocence et de perversité, qui n'est pas sans rappeler la Wandla de *Frühlings Erwachen*. Ces œuvres seront

---

<sup>15</sup> Michael Rothberg, *Traumatic Realism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

<sup>16</sup> *Lulu* est en réalité un titre générique utilisé pour rassembler trois pièces de Frank Wedekind : *La Boîte de Pandore, une Tragédie Monstre* ; *L'Esprit de la Terre* et *La Boîte de Pandore*. La première est une tragédie en cinq actes jamais publiée, ni jouée du vivant de Wedekind du fait des problèmes avec la censure. Elle ne sortira qu'en 1988. Entre temps, Wedekind a choisi de remanier et de diviser cette histoire en deux parties : *L'Esprit de la Terre* en 1898 reprend les trois premiers actes, tandis que *La Boîte de Pandore* en 1904 reprend la fin de l'œuvre originelle.

mentionnées ponctuellement en complément des pièces principales du corpus.

Outre les noms cités plus haut dans les domaines de la philosophie ou de la psychologie, il serait impossible ici d'un point de vue plus littéraire de ne pas mentionner les travaux de Muriel Plana sur les relations entre le théâtre et les questions liées à la sexualité, notamment sur le féminin et le genre, qui dialoguent avec les ouvrages de la philosophe américaine Judith Butler<sup>17</sup>. Si concernant le corpus choisi, Muriel Plana s'intéresse davantage à Sarah Kane et notamment à *Cleansed*, avec une analyse des rapports entre le corps et le genre, il serait justement intéressant d'utiliser ses analyses et de voir comment elles pourraient – ou non – s'appliquer aux autres œuvres de ce corpus. La sexualité et la violence étant caractéristiques du théâtre de Kane, de nombreuses études passionnantes seront indispensables, notamment celle de Graham Saunders qui fait autorité en la matière par son caractère complet, mêlant analyses et entretiens avec la dramaturge elle-même. Nous avons déjà mentionné l'ouvrage majeur de Peter Szondi en ce qui concerne le drame moderne, qui sera particulièrement pertinent dans l'analyse du théâtre d'Ibsen. Dans la continuité directe de Szondi, la *Poétique du drame moderne* de Jean-Pierre Sarrazac<sup>18</sup> – qui est une réponse directe au premier – prolongera cette conception du théâtre contemporain avec notamment des mentions faites à Heiner Müller. Sarrazac s'attache plus précisément à décrire la crise du drame moderne d'un point de vue stylistique, l'approche de Szondi étant plus historique. Nous nous attacherons à démontrer que les questions de sexualité sont étroitement liées aux analyses de la temporalité dramaturgique d'Ibsen, ou de Müller. Une des raisons du choix d'étudier *Petit Eyolf* vient notamment du grand manque d'études consacrées à cette pièce peu connue en France, les analyses du théâtre d'Ibsen restant souvent très générales ou centrées sur des œuvres qui bénéficient d'un traitement contemporain plus médiatique, comme *Et Dukkehejem (Une maison de poupée)* ou *Gengangere (Les Revenants)*. Nous prolongerons également le brillant récapitulatif de Paul-Louis Mignon, qui s'attache à rappeler les caractéristiques du théâtre américain d'après-guerre dont Tennessee Williams est un représentant majeur<sup>19</sup>. Le principal intérêt de ce corpus critique vient du fait qu'ils n'abordent pas nécessairement frontalement la thématique de la sexualité ou de l'identité sexuelle, mais qu'ils offrent des perspectives qui ne demandent qu'à être élargies selon ces notions. La sexualité ou l'érotisme, comme le rappellent Hélène Beauchamp et Muriel Plana dans l'introduction de *Théâtralité de la scène érotique* ne naissent pas nécessairement d'une représentation ou d'une mention explicite :

Il arrive en effet [...] que la scène soit érotique dans ses contenus sans l'être dans ses effets ni dans ses finalités [...] Il arrive également qu'une scène puisse, sans que soit clairement représenté le moindre acte sexuel ou objet traditionnellement susceptible d'exciter le désir, [...] déclencher chez son spectateur un désir ou un plaisir qui pourra néanmoins être qualifié d'érotique<sup>20</sup>.

---

<sup>17</sup> Voir Judith Butler, *Défaire le genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Éditions Amsterdam, 2012.

<sup>18</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

<sup>19</sup> Paul-Louis Mignon, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Hachette, 1969.

<sup>20</sup> Hélène Beauchamp, Muriel Plana (dir.), *Théâtralité de la scène érotique du XVIIIe siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », 2013, p. 9.

Cette étude se centrera donc sur deux axes principaux : d'un côté la représentation des manifestations du désir sexuel et de la sexualité, principalement la sexualité féminine, au mieux ignorée, au pire diabolisée, et de l'autre les questionnements liés à l'identité et l'orientation sexuelles, à savoir l'homosexualité, la bisexualité ou encore la transsexualité. Nous tenterons de lier ces deux axes selon une problématique commune en nous demandant ce que la littérature dramatique peut apporter à l'histoire de la sexualité et à sa représentation scénique. Pour ce faire, nous nous demanderons s'il est possible de retrouver à l'intérieur même des œuvres une dialectique similaire qui suivrait un parcours de sexualité réprimée à une libération – réelle ou métaphorique – sous quelque forme que ce soit.

Pour répondre à ces questions, nous traiterons tout d'abord le thème de la sexualité féminine qui semble devoir passer par la transgression de l'interdit érotique. Qu'il soit établi dans un couple ou seul, qu'il soit mère ou sans enfants, sacralisé ou diabolisé, le personnage féminin semble fasciner les dramaturges. Nous interrogerons ainsi la représentation de la femme dans les œuvres du corpus sous toutes ses formes : corporelle dans son rapport à sa propre sexualité, linguistique dans la mise en mots de son *moi* intérieur ou au travers du regard qui est porté sur elle, tantôt vierge sacrée, tantôt perverse diabolique. Nous aborderons ensuite la thématique de l'identité sexuelle au travers des personnages dramatiques. Comment le conflit que peut provoquer l'homosexualité, qu'il soit interne ou extérieur, est-il transposé sur la scène, mais aussi comment le théâtre traite-t-il le questionnement lié à la transsexualité, au genre ? Qu'est-ce qu'un personnage masculin ou un personnage féminin ? Le théâtre a toujours été le lieu du travestissement, y compris dès ses origines où des acteurs masculins jouaient des personnages féminins. De la même façon, certaines œuvres de l'Antiquité offraient déjà quelques réflexions sur les notions de masculinité et de féminité. Le drame moderne et plus tard le mouvement postdramatique apportent-ils un éclairage neuf sur cette question ? Enfin, nous tenterons de ramener les œuvres à leur aspect théâtral, au travers des notions de tragique et tragédie. La mort – réelle ou symbolique – semble omniprésente dans les œuvres étudiées, rappelant le fameux mythe d'Eros et Thanatos, la pulsion de vie indissociable de la pulsion de mort. La mort est-elle la seule issue possible à la sexualité ? Le théâtre propose-t-il d'autres alternatives ? Nous tenterons, à défaut d'apporter une réponse claire et précise, de nous rapprocher de nouvelles hypothèses qui viendront prolonger les études déjà menées sur le sujet.

# I

-

## REPRÉSENTATION SEXUÉE : L'INTERDIT ÉROTIQUE POUR LA FEMME

---

« On pourrait presque dire que la femme dans son entier est taboue...<sup>21</sup> »

Dans son analyse de l'article du « Tabou de la Virginité » de Freud, la psychanalyste Jacqueline Schaeffer revient sur les raisons qui font du sexe féminin un objet de crainte voire de tabou dans l'inconscient collectif. Le paradoxe d'une femme sacralisée dans sa pureté et diabolisée dans sa vie d'être humain sexué parcourt l'histoire :

La femme est à la fois sacrée et impure : sacrée quand elle est vierge, mère, madone, impure quand elle est femme, tout le temps de sa vie sexuelle, de ses premières menstruations jusqu'à la ménopause. C'est le clivage de la maman et la putain. Elle est donc doublement taboue, doublement intouchable<sup>22</sup>.

La constance de cette double vision apparaît réductrice dans l'appréciation d'une profondeur psychologique du personnage féminin. La femme n'est qu'une vierge ingénue, une mère aimante ou bien un être qui assume sa sexualité et donc fatalement mauvais. L'incompatibilité de la figure de la mère avec la figure de la femme sexualisée ou érotisée sera particulièrement intéressante dans les œuvres étudiées ici. Quant au mariage, la littérature abordant cette thématique regorge d'allégories carcérales, transformant l'épouse en prisonnière d'un statut auquel les normes sociales lui ont pourtant intimé d'aspérer. Nietzsche lui-même estimait que la femme n'était guère plus qu'une propriété de l'homme, acquise de droit par le contrat matrimonial<sup>23</sup>. Face à cette constatation, son droit à aspirer à une reconnaissance légitime de sa sexualité semble tout à fait compromis. Étudier le rapport du sexe féminin aux manifestations de son propre désir devient ainsi fascinant lorsqu'il est pris dans le contexte du couple : comment mieux exprimer l'ignorance, voire l'interdiction du désir sexuel féminin que dans un rapport de dualité avec son homologue masculin au sein d'une même relation ? Deux personnages dramatiques se démarquent face à ce questionnement : la Maggie de Tennessee Williams dans *Cat on a Hot Tin Roof* et la Rita de Henrik Ibsen dans *Petit Eyolf*. Un premier paradoxe se dégage de ces deux œuvres : les hommes, habituellement associés au désir sexuel, sont ici apathiques, voire impuissants face à une sexualité

---

<sup>21</sup> Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité », [en ligne, URL : [http://psyaanalyse.com/pdf/freud\\_Le\\_tabou\\_de\\_la\\_virginite.pdf](http://psyaanalyse.com/pdf/freud_Le_tabou_de_la_virginite.pdf)]

<sup>22</sup> Jacqueline Schaeffer, « Le sexe féminin : entre tabou et interdit », *Cahiers de psychologie clinique*, n°45 2015, p. 67.

<sup>23</sup> Voir Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*.

omniprésente et dévorante de leurs épouses respectives. Avant de présenter également les pièces en question, nous commencerons par une analyse séparée des deux œuvres et laisserons ensuite place au comparatisme.

## La femme en tant qu'individu dans le couple américain

### *Tennessee Williams et le drame psychologique américain*

Pour Paul-Louis Mignon, « Williams nous fait éprouver le tragique de l'homme [...] esclave du désir sexuel et incapable de parvenir au havre d'une satisfaction<sup>24</sup> ». Cette affirmation pourrait avoir été écrit pour le personnage de Margaret, dite Maggie, tant il retranscrit l'argument principal de la pièce. Le drame psychologique américain du milieu du vingtième siècle, dont Williams est un des représentants majeurs, est ainsi construit de sorte que les tourments internes et psychologiques des personnages constituent au final l'essence même de l'action scénique<sup>25</sup>. Le rideau s'ouvre sur la « chambre conjugale »<sup>26</sup>, invitant le spectateur à pénétrer dans l'intimité d'un couple, qui ironiquement ne partage plus aucune intimité sexuelle. L'aspect particulièrement paradoxal du théâtre de Tennessee Williams se retrouve dans la didascalie initiale, qui indique longuement le *decorum* du plateau. Après avoir donné un nombre conséquent de détails sur la composition de la chambre, le dramaturge précise : « *The set should be far less realistic than I have so far implied in this description*<sup>27</sup> ».

Le drame psychologique américain a quelquefois été rapproché du Symbolisme par certains chercheurs, comme Paul-Louis Mignon, par rapport à ce traitement du décor. Le parallèle n'est pas évident, tant une des caractéristiques de ce théâtre semble être la revendication d'une absence de réalisme matériel au profit d'un rapprochement avec la source littéraire<sup>28</sup>. Mais Mireille Losco souligne justement le paradoxe de ce mouvement qui va « inventer un nouvel art du décor extrêmement élaboré, dans le moment même où [il] cherche à s'en débarrasser<sup>29</sup> ». Le décor devient ainsi métaphore du texte, et donc des personnages. Ceci peut tout à fait s'appliquer à la description de la chambre du couple chez Tennessee Williams, comme il le souligne lui-même en la qualifiant de « tombeau » :

---

<sup>24</sup> Paul-Louis Mignon, *op. cit.*, p.156.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 157 : « Williams ne cherche pas à rendre compte de l'Amérique contemporaine, mais d'une expérience intérieure qui intéresse l'homme dans son essence. »

<sup>26</sup> En réalité, il s'agit davantage d'une chambre conjugale « d'amis », car Brick et Maggie sont invités dans la demeure du père de Brick. Néanmoins, l'association des personnages au lieu rend cette précision superflue dans le cadre d'une analyse.

<sup>27</sup> Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, Londres, Penguin Classics, 2009, p. 16 : « *Le plateau donne une impression bien moins réaliste qu'indiquée dans cette description.* » (traduction personnelle).

<sup>28</sup> Voir Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », manifeste publié en 1891.

<sup>29</sup> Mireille Losco, « Symbolisme (Théâtre) », *Encyclopaedia Universalis* [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symbolisme-theatre/>], consulté le 14/05/2019.

*This piece of furniture (!), this monument, is a very complete and compact little shrine to virtually all the comforts and illusions behind which we hide from such things as the characters in the play are faced with<sup>30</sup> ...*

La métaphore mortuaire, associée à une inclusion du lecteur par l'utilisation de la première personne du pluriel, provoque un sentiment de malaise. Mais ce petit passage, plus narratif que dramatique, crée un nouveau paradoxe, car certaines indications à prendre à compte dans le cadre d'une première appréhension des enjeux de l'action intérieure des personnages sont énoncées dans ce court prélude, mais semblent difficiles, voire impossibles à transposer sur une scène de théâtre. Il évoque ainsi le fait que la chambre des époux demeure quasiment inchangée par rapport au temps des anciens propriétaires, qui n'étaient pas un couple, mais des amis célibataires<sup>31</sup>. Bien entendu, la mention de ce « couple » d'hommes évoque déjà l'homosexualité sous-jacente et probablement refoulée de Brick, mais indique plus particulièrement le statut de non-couple attribué à ce-dernier et à Maggie au début de l'œuvre. Surtout, ces mentions semblent davantage romanesques – par leur construction narrative – que dramatiques, dans le sens où une didascalie est supposée être une indication scénique. Cette utilisation de didascalies narratives apparaît bien commune depuis le contexte de la crise du drame de la fin du dix-neuvième siècle. Sur ce point au moins, Williams se place en héritier du mouvement théorisé par Szondi.

Nous l'avons dit, la construction de la pièce demeure extrêmement représentative du drame psychologique de l'après-guerre aux États-Unis : deux premiers actes qui sont essentiellement constitués de dialogues au présent, mais dont l'objet, constituant les souvenirs, est irrémédiablement tourné vers un passé qui continue de hanter les personnages. Le troisième acte, quant à lui, voit souvent l'effondrement des faux-semblants et la confrontation directe qui a pour conséquence quasi-systématique la chute d'un ou plusieurs personnages dans une folie annoncée dès le départ<sup>32</sup>. L'importance du conflit exprimé par le dialogue renoue avec cette spécificité du genre dramatique, comme nous l'avons rappelé en introduction. Williams a conscience de l'importance des mots échangés dans le théâtre, et utilise cet outil pour expliciter les conflits internes des personnages. Comme le souligne David Lescot, « le dialogue dramatique est ainsi utilisé comme moyen d'une investigation psychanalytique<sup>33</sup>. Une lecture critique du théâtre de Williams accuse quelquefois un côté légèrement « chargé » de cette construction dramaturgique, notamment cette utilisation d'un dialogue transparent qui vient souligner les tourments internes des personnages de façon à appuyer l'aspect psychanalytique de l'intrigue, transformant ses œuvres en cas d'études psychologiques. Toutefois, la logique voudrait que, à l'image du décor en apparence réaliste mais tout à fait symbolique comme observé plus haut, le spectateur ne tente pas de voir dans les caractères

---

<sup>30</sup> Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 17 : « *Ce mobilier, ce monument constitue un petit tombeau complet et compact pour signifier tout le confort et toutes les illusions derrière lesquels nous nous cachons des choses similaires à celles rencontrées par les personnages dans la pièce.* »

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 16 : « *It hasn't changed much since it was occupied by the original owners of the place, [...] a pair of old bachelors who shared this room all their lives together.* »

<sup>32</sup> Voir par exemple Blanche DuBois dans *A Streetcar Named Desire*.

<sup>33</sup> David Lescot, « La Chatte sur un toit brûlant : fiche de lecture », *Encyclopaedia Universalis* [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/la-chatte-sur-un-toit-brulant/> ], consulté le 16/05/2019.



dessinés par le dramaturge une volonté de trouver un référent dans le réel. S'il montre effectivement un souci de réalisme dans le traitement des profils sociologiques qu'il représente, Williams n'est absolument pas un naturaliste, et il semblerait absurde de le lire ainsi. Une lecture psychanalytique assumée aide au contraire à dépasser cette impression de lourdeur et d'artificialité qui peuvent se dégager de cette façon de tout expliciter dans le dialogue. Car toute la force tragique des pièces de Williams – et *Cat on a Hot Tin Roof* particulièrement – vient d'une confrontation scénique, le poids des mots ne pouvant se faire ressentir qu'à l'oral, appuyé par une présence physique des acteurs qui est abondamment soulignée dans les didascalies. L'importance du mouvement est essentielle à l'œuvre, comme Williams le rappelle une nouvelle fois dans son préambule :

The designer should take as many pains to give the actors room to move about freely (to show their restlessness, their passion for breaking out) as if they were a set for a ballet<sup>34</sup>.

La réappropriation du genre du ballet offre la vision de la représentation scénique selon Williams : tout est mouvement, sans interruption. La danse des corps se mêle à la danse des mots, logorrhée ininterrompue, et offre une expérience théâtrale riche et inoubliable. Et c'est dans ce contexte qu'apparaît une des plus fameuses œuvres du dramaturge américain, *Cat on a Hot Tin Roof*..

### ***Maggie, la chatte sur un toit brûlant : sexualité et désir au féminin***

Qui est le véritable protagoniste de cette œuvre ? Ce privilège devrait logiquement revenir à Maggie, la « chatte sur un toit brûlant » du titre<sup>35</sup>. Pourtant, les critiques se sont surtout attardées à souligner le parallèle entre le personnage de Brick et l'auteur lui-même, notamment sur le thème des relations conflictuelles avec le père ; l'idée d'une problématique centrée sur ce personnage ambigu et son déchirement intérieur est par ailleurs appuyée par le long dialogue entre Brick et Big Daddy à la fin du deuxième acte, qualifié de noyau de l'œuvre. Cette hypothèse apparaît pourtant réductrice, et une réhabilitation de la juste place de Maggie et de la sexualité féminine dans *Cat on a Hot Tin Roof* convient d'être opérée. Le début du premier acte est particulièrement équivoque sur le plan de l'entrée en scène des personnages. Lors du lever de rideau, Brick n'est pas directement présent sur le plateau ; la didascalie précise simplement que « *someone*<sup>36</sup> » – *quelqu'un* – est en train de prendre une douche, tandis que rentre

---

<sup>34</sup> Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 16 : « Le metteur en scène devra se donner autant de mal que nécessaire pour offrir aux acteurs suffisamment de place pour se mouvoir librement (afin de montrer leur agitation, leur passion pour la crise de nerfs) à la manière d'un plateau de ballet. » (traduction personnelle).

<sup>35</sup> Dans ses mémoires, Tennessee Williams indique qu'il s'agit là d'une expression employée en guise de surnom et donné par son père à sa mère.

<sup>36</sup> Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 1.

dans la chambre « *a pretty young woman*<sup>37</sup> ». Le mari est dépossédé de son identité et de sa masculinité par l'utilisation d'un pronom indéfini, tandis que Maggie est immédiatement désignée par un adjectif mélioratif, qui l'érotise instantanément. Le bruit de l'eau qui coule pour symboliser une présence masculine ne peut rivaliser avec la présence corporelle très marquée du personnage féminin. De ce fait, l'occupation de l'espace scénique définie par les didascalies extrêmement précises de Williams continue selon la même logique. La première réplique de Maggie n'est pas simplement déclamée, elle est criée<sup>38</sup> afin de surpasser le rugissement « viril » de l'eau. Dès sa première intervention, la femme refuse d'être effacée par son mari, et emplit l'espace de son corps, mais aussi de sa voix, de sorte que rien ne puisse venir l'entraver.

Effectivement, sur le plan de l'écriture et particulièrement dans le premier acte, il est possible de dire que Maggie accapare largement la parole : ses répliques sont longues, presque ininterrompues à l'exception des réponses ou interventions très brèves de son mari. La parole de Maggie s'apparente presque au soliloque selon la définition donnée par Anne Ubersfeld dans le *Dictionnaire du théâtre*, à savoir un discours qui est « la pure extension du moi en état de non-possession ou de faible possession (angoisse, espérance, rêve, ivresse, folie), sans destinataire, même imaginé<sup>39</sup> ». Il ne s'agit certes pas d'un soliloque *strictosensu*, car dans les faits, Maggie s'adresse bel et bien à son époux, et l'interaction est clairement marquée. Néanmoins, certaines parties de son discours peuvent cultiver une certaine ambiguïté, et particulièrement un passage très intéressant du début de la pièce. Ainsi, après avoir évoqué Skipper, l'ami de Brick qui s'est suicidé après avoir révélé ses sentiments amoureux à ce dernier, Maggie se justifie en affirmant ne pas savoir pratiquer la « loi du silence » qui veut taire les sujets sensibles ou tabous. Cette affirmation l'entraîne alors vers une réflexion qu'elle ne semble plus adresser à Brick, ni à personne en particulier :

When something is festering in your memory or your imagination, laws of silence don't work, it's just like shutting a door and locking it on a house on fire in hope of forgetting that the house is burning. But not facing a fire doesn't put it out. Silence about a thing just magnifies it. It grows and festers in silence, becomes malignant...<sup>40</sup>

L'allégorie de la maison en feu correspond bien entendu à ce qui est appelé familièrement « la politique de l'autruche » ou penser qu'ignorer un événement suffit à l'oublier, lui et ses conséquences. Mais le référent de cette intervention de Maggie est-il réellement le simple souvenir du fantôme de Skipper, qui hante ce couple désormais nié ? Juste avant ce passage, la jeune femme vient de rappeler combien

---

<sup>37</sup> *Ibid.* : « *une belle jeune femme* » (trad. Pierre Laville dans l'édition de 2019 ; sauf mention contraire, il s'agira de l'édition de référence pour les traductions).

<sup>38</sup> *Ibid.* : « *shouting above roar of Water* » : « *criant pour couvrir le rugissement de l'eau* ».

<sup>39</sup> Anne Ubersfeld dans Patrice Parvis (dir.), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 332.

<sup>40</sup> Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 11 : « Quand quelque chose suppure dans ta mémoire ou ton imagination, la loi du silence ne fonctionne pas, c'est comme verrouiller la porte d'une maison en feu en espérant oublier qu'elle est en train de brûler. Mais ne pas faire face à un feu ne suffit pas à l'éteindre. Le silence sur une chose ne fait que la magnifier. Elle grandit et suppure en silence, devient maligne... »

son mari est encore séduisant – pour son plus grand malheur – et à quel point faire de nouveau l'amour avec lui est presque devenu un besoin vital :

You know, if I thought you would never, never, *never* make love to me again – I would go downstairs to the kitchen and pick out the longest and sharpest knife I could find and stick it straight into my heart, I swear that I would <sup>41</sup>!

Le choix de l'incendie comme comparaison allégorique n'a ici rien d'anodin : le feu représente le désir qui brûle, dévore Maggie de l'intérieur, elle, la « chatte sur un toit brûlant ». La métaphore du feu pour désigner la passion ou le désir n'a rien de nouveau, et il est clair dans l'esprit du spectateur que « refuser de faire face à un feu » correspond au refus de Brick d'assouvir les pulsions érotiques de sa femme, et que cette dernière continue en conséquence de brûler, sans espoir d'être « éteinte » tant que son mari refusera de faire face à cet incendie charnel. De plus, en exprimant le verbe « magnifier », Maggie transforme sa propre sexualité en quelque chose d'artistique, de beau, mais de corrompu par l'autre verbe « suppurer ». La beauté, et donc ici la sexualité, devient purulente, voire dangereuse lorsqu'elle n'est pas maîtrisée. Cette sexualité dévorante, incontrôlable, caractérise uniquement le personnage de Maggie. La version remaniée de l'œuvre originale par Elia Kazan pour la mise en scène à Broadway en 1955, ou l'adaptation cinématographique de Richard Brooks en 1958 avec Elizabeth Taylor et Paul Newman ont en quelque sorte atténuée le propos de la pièce. Ils ont transformé Maggie en simple femme amoureuse qui souhaite reconquérir un mari dévoré par l'addiction à l'alcool, et ce dans l'unique but de la rendre plus conforme aux standards contemporains de la femme vertueuse et sympathique. L'explication à cette « censure » se retrouve dans l'anticipation de la perception négative que pourraient avoir les spectateurs du personnage, qui ne serait qu'une femme égoïste, guidée par ses pulsions et qui ne chercherait que la relation sexuelle, et non amoureuse. Selon la morale conservatrice et chrétienne des États-Unis dans les années 1950, une telle femme s'apparente à une prostituée. Pour ce qui est de l'adaptation cinématographique, cela s'explique principalement par la censure appliquée à l'époque par le très strict Code Hays qui bannit des écrans tout ce qui évoque explicitement la sexualité, y compris au sein du mariage. En revanche, dans le milieu sociétal, cette crainte d'une mauvaise réception d'un personnage féminin qui revendique son droit à la sexualité est très révélatrice : une femme délaissée par un mari absent suscitera la pitié, l'empathie ; mais si dans les causes de ce manque affectif elle cite comme raison l'appétit sexuel, elle sera nécessairement antipathique. Un facteur aggravant peut s'ajouter à cela : l'argent et le stéréotype de la femme vénale. L'argument conflictuel de la pièce, il faut le rappeler, concerne également l'annonce de la maladie et de la mort prochaine de Big Daddy, le patriarche de la famille, qui réunit toute la famille dans une quête classique de l'héritage. Or, Brick et Maggie n'ont pas d'enfants, et

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 10 : « Tu sais, si je pensais que plus jamais, jamais, jamais tu ne me ferais l'amour – je descendrais dans la cuisine pour prendre le couteau le plus long et le plus aiguisé que je puisse trouver et je me l'enfoncerais dans le cœur, je jure que c'est ce que je ferais ! ».

donc, pas d'héritiers ; cela poussera Maggie à simuler une grossesse à la fin de l'œuvre, astuce ultime qui la réunira avec son époux et éloignera les convoitises de sa belle-famille. Mais il convient ici de réhabiliter ce personnage fort de la littérature dramatique américaine.

Si Tennessee Williams est extrêmement précis dans ses didascalies, c'est particulièrement vrai dans le cas de Maggie. Presque aucune liberté d'improvisation ne serait donnée à la comédienne qui suivrait à la lettre ses indications, notamment de jeu. Pourquoi cette précision extrême ? Émettons l'hypothèse que cela est lié à la volonté de Williams de faire de ses œuvres, et particulièrement de ses personnages, les fameux cas d'études psychanalytiques évoqués plus haut. Maggie n'est pas seulement un personnage de fiction, elle représente un caractère typique particulier, ou plus exactement, l'inversion d'un de ces types. Si la femme fatale qui rend les hommes fous de désir - sciemment ou non – n'est plus à inventer, Williams nous offre ici le portrait d'une femme sans cesse magnifiée et érotisée, mais dont le charme est inopérant sur celui dont elle cherche à s'attirer les faveurs<sup>42</sup>. Ce processus fonctionne en deux temps. Tout d'abord, Williams s'efforce de souligner la beauté de son personnage, et le caractère sexuel que prend chacun de ses gestes, ou de ses mots. Cela passe par l'insistance sur le corps : Maggie « *touche sa poitrine, puis ses hanches avec ses deux mains*<sup>43</sup> », tandis que toutes ses actions du premier acte pendant sa conversation avec Brick sont en rapport avec son corps, qu'elle poudre, maquille, met en évidence dans des déshabillés suggestifs. Le personnage transpire la sensualité et la beauté exacerbée, presque irréelle. De même, une première originalité vient du recul du personnage sur la séduction qu'elle pratique, et l'effet qu'elle provoque sur les autres hommes grâce à son corps dont elle souligne la perfection dans ses propres répliques<sup>44</sup>. Dans un second temps, le tragique du personnage va naître de l'échec de ses tentatives de séduction sur son mari, qui reste de glace face à la sexualité ardente de son épouse. En opposition aux didascalies multipliées jusqu'à l'excès et extrêmement nuancées de Maggie, Tennessee Williams ne se contente que d'indications brèves lorsqu'il s'agit de Brick : « *froidement* », « *impassible* », « *absent* »... Plus Maggie est agitée, plus Brick semble amorphe et incapable d'émotion, comme si toute la vie avait été aspirée par le personnage féminin, ne laissant à l'homme que la léthargie. L'inversion est frappante : la sexualité débordante, d'habitude associée à la masculinité, est ici une caractéristique féminine, indissociable de la sensualité du corps de la femme. Cette représentation est bien entendu déstabilisante pour un spectateur contemporain, ce qui explique la crainte d'Elia Kazan de mettre en scène une héroïne qui risque de ne pas être comprise ou acceptée par son public. Mais l'originalité et l'aspect sympathique de Maggie naissent néanmoins lorsqu'elle est confrontée aux deux autres personnages féminins de la pièce : Big Mama - la mère de Brick - et Mae - sa belle-sœur et la femme de Gooper qui est lui-même le frère de Brick. Lors de sa première apparition, cette dernière entre dans la chambre de Maggie et Brick pour leur reprocher d'avoir

---

<sup>42</sup> Il est extrêmement probable que Williams se soit inspiré du film de Charles Vidor, *Gilda*, sorti en 1946 avec la « sex symbol » de l'époque Rita Hayworth : les parallèles entre les deux personnages sont trop évidents pour être ignorés, de même que les sous-entendus sur l'homosexualité des protagonistes masculins.

<sup>43</sup> Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 21 : « [Maggie] *touches her breast and then her hips with her two hands.* »

<sup>44</sup> *Ibid.* : « How high my body stays on me! » / « Comme mon corps est resté ferme ! »

laissé en évidence un arc et des flèches, ce qui serait dangereux pour les enfants. Le personnage est immédiatement décrédibilisé par un dialogue conflictuel et ironique avec Maggie, dans lequel Williams se sert de la répartie de son personnage principal pour souligner le ridicule de Mae :

MAE : It's a mighty dangerous thing to leave exposed round a house full of nawmal rid-blooded children attracted t'weapons.

MAGGIE : 'Nawmal rid-blooded childred attracted t'weapon sought t'betaught to kept heir hands off things that don't belong to them [...] Sister woman, nobody is plotting the destruction of yourkiddies<sup>45</sup> .

Mae est ici représentée comme l'antithèse de Maggie : elle incarne la femme au foyer de la classe moyenne dans l'Amérique profonde – comme le souligne son accent sudiste, représenté à l'écrit par un abus de la forme contractée –, complètement étrangère à la sexualité et dénuée de charme, qui n'existe que pour sa fonction de mère et d'épouse. Ses interventions ne concernent que ses enfants ou l'héritage de Big Daddy, ce qui la transforme en stéréotype de la femme vénale et antagoniste de l'œuvre. Sans cesse ridiculisée par Maggie dans toute la pièce, la victoire de cette dernière sur sa belle-sœur lors de la conclusion montre une forme d'espoir de Williams sur l'avenir du personnage féminin, qui a le droit de revendiquer sa sexualité dans toute sa complexité, un espoir que le théâtre américain représentera à l'avenir plus de femmes comme Maggie que comme Mae. En allant plus loin, il serait même possible de dire qu'en présentant une caricature de la femme américaine des années 1950, Williams s'offre une revanche sur cette société conservatrice qu'il n'a de cesse de dénoncer dans ses œuvres et face à laquelle il présente un idéal de liberté – incarné par Maggie – où la sexualité n'a plus à être cachée et peut exister sous toutes ses formes, sans distinction de genre ou d'orientation sexuelle.

Big Mama ne bénéficie pas d'un meilleur traitement : ses interventions sont à la limite de l'inutilité dramaturgique, et pire encore, la rendent particulièrement antipathique. Contrairement à Mae, elle possède néanmoins l'excuse de faire partie d'un autre temps, mais Williams se sert également du personnage pour souligner l'absurdité de certains concepts patriarcaux, notamment sur la sexualité dans le couple :

BIG MAMA : I want to ask you a question, one question : D'you make Brick happy in bed ?

MAGGIE : Why don't you ask if he makes *me* happy in bed ?

BIG MAMA : Because I know that -

MAGGIE : *It works both ways !*

BIG MAMA : Something's not right ! You're childless and my son drinks<sup>46</sup> !

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 13 : « MAE : C'est très dangereux de laisser traîner ce genre de choses dans une maison remplie d'enfants normalement construits attirés par les armes. / MAGGIE : Les enfants normalement construits attirés par les armes' devraient apprendre à ne pas toucher à ce qui ne leur appartient pas [...] ma chère belle-sœur, personne ne planifie la destruction de tes enfants. »

<sup>46</sup> *Ibid.* p. 20 : « BIG MAMA : Je veux te poser une question, une seule question : est-ce qu'au lit tu le rends heureux ? / MAGGIE : Pourquoi ne pas me demander si lui me rend heureuse au lit ? / BIG MAMA : Parce que ça, je le sais / MAGGIE : Ça fonctionne dans les deux sens / BIG MAMA : Quelque chose ne va pas ! Vous n'avez pas d'enfants et mon fils boit ! »

Non seulement le personnage de Big Mama associe directement la sexualité à la reproduction, mais elle nie complètement l'importance du plaisir sexuel féminin. Il est sous-entendu qu'une femme sera heureuse avec n'importe quel homme, tandis qu'il est important que la femme mariée soit performante sur le plan sexuel pour rendre son mari heureux. Le spectateur, qui sait que le problème ne vient pas de Maggie, mais de Brick, sera révolté par le discours de Big Mama et n'aura pas d'autre choix que de prendre sa belle-fille en sympathie. Williams sait comment jouer de ses personnages pour décrédibiliser des stéréotypes sociaux, ce qui le rend particulièrement moderne et avant-gardiste dans un milieu de vingtième siècle marqué par un profond conservatisme aux Etats-Unis et dont les femmes sont les principales victimes. Maggie l'est elle aussi dans ce monde qui la rend forcément coupable de son propre malheur et de celui de son mari : ses rebellions successives, sa féminité et son sens de la répartie permettent à un spectateur non-habitué à une telle représentation de la sexualité féminine d'oublier ses stéréotypes et de la prendre en sympathie.

## **Le tabou de la maternité sur la scène norvégienne**

### ***Ibsen : un théâtre de l'intériorité***

A sa mort le 23 mai 1906, une nécrologie du *Daily Telegraph* sur Henrik Ibsen indiquait :

Il existe deux Ibsen : l'un rêveur, l'autre mélancolique. Le premier baigne dans un symbolisme qui souvent paraît nébuleux, mais qui est d'une beauté admirable, comme des nuages flottants autour des cimes. Le second est cynique et prosaïque, et aussi dur, nu et inaccessible que les montagnes de Norvège<sup>47</sup>.

Peu connu en France pendant un long moment à l'exception de deux ou trois œuvres majeures qui étaient parvenues à traverser les frontières, le théâtre d'Henrik Ibsen, dont la qualité n'est aujourd'hui plus à démontrer, possède effectivement la réputation d'une écriture brute sur des sujets souvent très durs, mais bénéficie également de la vision d'un théâtre nordique très symboliste, paradoxalement à la fois évanescent et très « pesant »... Mais si ce théâtre demeure fascinant de dépaysement pour le spectateur français, il convient, pour commencer une tentative de compréhension, de le replacer dans son contexte purement nordique.

Le contexte politique norvégien reste de la fin du Moyen-âge jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle extrêmement complexe suite à la domination danoise sur tous les plans. De nombreux groupes plus ou moins extrémistes – dont Ibsen fit timidement partie durant son adolescence – tentent par plusieurs moyens un retour à la pureté norvégienne. Ce combat passe notamment par la culture, et il faut ici

---

<sup>47</sup> Hans Heiberg, *Henrik Ibsen*, trad. Elisabeth Lindell et Eric Guilleman, Nyon, Esprit Ouvert, 2003, pp. 335-336.

rappeler la création durant les années 1850 du Théâtre Norvégien de Borgen par Ole Bull, et du Théâtre Norvégien de Christianna<sup>48</sup>, qui prônent un retour aux sources patriotiques dans la dramaturgie norvégienne. Cette lutte contre le Danemark passe notamment par la linguistique. Régis Boyer rappelle en effet que la domination danoise a notamment coûté à la Norvège sa langue originelle. Nous ne tenterons pas ici d'analyser les spécificités linguistiques du dano-norvégien, langue dans laquelle Ibsen a rédigé l'ensemble de son œuvre. Revenons tout de même sur l'analyse par Boyer du verbe « å gruble » qui selon lui « connote des idées de rumination mentale incapable d'être exprimées ouvertement<sup>49</sup> ». Cette locution verbale est désignée comme caractéristique du théâtre norvégien et particulièrement d'Ibsen. Ce dernier lui-même a reconnu l'influence capitale de son pays sur son écriture :

Celui qui veut me comprendre doit vraiment connaître la Norvège. La nature grandiose mais austère qui entoure les hommes, là-haut, dans le Nord, la vie solitaire, retirée – les fermes sont à des kilomètres les unes des autres –, les contraignent à ne pas s'occuper des autres, à se replier sur eux-mêmes. C'est pourquoi ils sont introvertis et graves, c'est pourquoi ils réfléchissent et doutent – et souvent perdent courage. [...] Et puis il y a les longs et sombres hivers et les brouillards qui enferment les maisons en elles-mêmes. Oh ! Comme ils aspirent au soleil<sup>50</sup> !

L'introversion, l'austérité et l'enfermement ; ces trois termes pourraient synthétiser de manière grossière les grandes lignes du théâtre norvégien. Pour plus de précisions sur ce théâtre de façon générale et les débuts du dramaturge, nous renvoyons à l'excellent ouvrage de Hans Heiberg cité plus haut, pour nous concentrer davantage ici sur Ibsen lui-même dans ses années fastes. Contrairement à la dramaturgie très nerveuse, toujours dans le mouvement de Tennessee Williams, Ibsen enferme ses personnages et surtout, réduit l'expression des tourments au minimum. Ce qui ne veut pas dire qu'elle est inexistante, bien au contraire ! Dans son cycle intitulé « épilogue dramatique » qui regroupe ses dix dernières pièces, d'*Une Maison de Poupée* en 1879 à *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* en 1900, Ibsen s'attache à montrer des personnages – notamment féminins – qui sortent justement de ce repli sur soi et de cette intériorité caractéristiques de la société norvégienne : il suffit d'observer les héroïnes de *Hedda Gabler* – sa pièce la plus représentée en France – ou justement de *Petit Eyolf* auquel nous reviendrons plus tard pour s'en apercevoir. Mais si les personnages féminins forts et confrontés à une société qui les réduit au silence rappellent les héroïnes de Tennessee Williams par exemple, Ibsen se démarque par un autre élément primordial de son théâtre : la fatalité du destin qui accentue l'aspect tragique.

Les pièces d'Ibsen sont-elles pour autant des tragédies ? Terje Sinding s'est posé la question au sujet des *Revenants* dans une communication et élargit sa conclusion à la dramaturgie ibsénienne en général qui est celle « d'un tragique impossible [qui] s'inscrit dans l'écart grandissant entre la société bourgeoise

---

<sup>48</sup> Christianna est le nom danois donné à la capitale Oslo, nom qu'elle conservera jusqu'en 1925. Il est à noter qu'Ibsen sera brièvement directeur du Théâtre norvégien de Christianna après ses échecs successifs en tant qu'employé à Bergen.

<sup>49</sup> Régis Boyer, « Introduction » dans Henrik Ibsen, *Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèques de la Pléiade » 2006, p. XI.

<sup>50</sup> *Ibid.*

de la fin du siècle dernier et l'idéologie à travers laquelle cette société se donne en représentation<sup>51</sup> ». Hans Heiberg livre une autre explication, davantage en accord avec le caractère psychologique reconnu aux œuvres d'Ibsen:

Chez lui, ce n'est pas la malédiction des dieux ou des demi-dieux qui mène implacablement les personnages à la condamnation et à la mort, mais une malédiction issue de leur propre passé et de leur caractère, qui scelle leur destin avec une rigueur psychologique tout aussi inexorable<sup>52</sup>.

La logique d'une dramaturgie qui se centre désormais sur l'introspection des personnages et la reproduction – consciente ou non – d'une faute regrettée ou redoutée est donc la nouvelle ligne directrice de la tragédie ibsénienne. Nous reviendrons à la fin de notre étude sur cet aspect tragique, ainsi que sur d'autres éléments caractéristiques du théâtre d'Ibsen, mais il reste un dernier aspect sur lequel il est important d'insister ici pour comprendre plus précisément la pièce dont il sera question, à savoir *Petit Eyolf*. Nous abordions dans l'analyse de *Cat on a Hot Tin Roof* les caractéristiques du drame psychologique selon Tennessee Williams, ou la volonté de transmettre par le dialogue l'intériorité psychanalytique du personnage, qui pouvait être plus ou moins assimilé à un cas d'étude général. Tout comme les psychanalystes se sont énormément intéressés à la psychologie du théâtre de Williams, l'œuvre d'Ibsen offre aux spécialistes de la question une mine d'or à exploiter – ce qu'ils ne se sont d'ailleurs pas privé de faire. Freud lui-même, avant de réagir positivement au travail de Wedekind sur son *Frühlings Erwachen*, voyait dans le dramaturge norvégien un visionnaire, comme le rappelle Françoise Decant :

En le lisant, [Freud et ses disciples] réalisèrent qu'il [Ibsen] anticipait sur ce qu'ils étaient en train de découvrir, et que ce qu'ils recueillaient de la bouche de leurs patients se trouvait déjà écrit noir sur blanc dans les pages d'Ibsen, montrant bien que l'artiste devance le psychanalyste, comme le souligne Freud<sup>53</sup>.

La fascination de la communauté psychanalytique pour les personnages créés par Ibsen est d'ailleurs plus centrée sur les héroïnes et la représentation de la femme dans son théâtre, dans la continuité de l'éternelle question chère à Freud du « Was will das Weib<sup>54</sup> ? ». Une certaine tendance des critiques de son œuvre fait de lui un écrivain moderne dans sa dénonciation de l'asservissement de la femme, notamment dans *Une maison de poupée* où il s'attaque à la conception sacrée du mariage qui régit la domination du mari sur son épouse – le personnage de Nora devenant un symbole de l'émancipation féminine – ou dans *Hedda Gabler* et son héroïne éponyme, sorte d'Emma Bovary norvégienne qui s'ennuie

---

<sup>51</sup> Terje Sinding, « Les Revenants. Une tragédie ? » dans Jean Bessière (dir.), *Théâtre et Destin : Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1997, pp. 147-148.

<sup>52</sup> Hans Heiberg, *op. cit.*, p. 41.

<sup>53</sup> Françoise Decant, *L'écriture chez Henrik Ibsen, un savant nouage : essai psychanalytique*, Eres/Arcanes, Ramonville Saint-Agne/Strasbourg, coll. « Hypothèses », 2007, p. 12.

<sup>54</sup> « Que veut la femme ? » : Sigmund Freud, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936, p. 149.



dans son mariage et dans sa vie de femme. Dans un contexte dix-neuviémiste qui considère la femme comme une hystérique incompréhensible, il est vrai qu'Ibsen n'hésite pas à dépasser cette conception pour le moins simpliste. Pour Françoise Decant, « Ibsen met en scène les hystériques, mais il les fait également parler<sup>55</sup> ». Ce droit à la parole, également octroyé par Tennessee Williams à sa Maggie comme nous l'avons observé précédemment, se mélange à la conception intériorisée du personnage chez Ibsen. Le dialogue n'est plus transparent comme chez Williams, mais intéresse justement les psychanalystes car il représente une énigme qui touche à l'inconscient : les personnages ne peuvent pas mettre exactement en mots leurs pensées, car ils ne sont pas censés y avoir accès<sup>56</sup>.

C'est dans ce contexte littéraire, vers la fin de sa vie, en 1894, qu'un Ibsen devenu encore plus solitaire que dans sa jeunesse pourtant marquée par l'introversion compose son *Petit Eyolf*, une de ses dernières œuvres. La pièce est aujourd'hui méconnue, louée pour sa complexité psychologique, mais aussi critiquée pour son symbolisme lourd selon certains. Il s'agit d'un des drames « mineurs » du dramaturge norvégien, mais ne serait-ce que pour la complexité du personnage de Rita, son analyse dans une étude sur la sexualité féminine semble primordiale.

### ***Être femme, être mère : l'impossible constance de Rita Allmers***

Dans la notice de l'édition des œuvres complètes d'Henrik Ibsen, Régis Boyer avance que « *Petit Eyolf* [...] est peut-être la meilleure illustration du malaise qu'Ibsen sait instaurer dans ses pièces », notamment grâce au personnage de Rita Allmers, un rôle qui selon lui « demande une actrice de première force, car il est bien difficile de justifier l'étrange attitude de ce personnage [...] cette mère qui préfère son amour-passion à son devoir maternel<sup>57</sup> ».

Nous soulignons en introduction les similitudes entre les personnages de Maggie et de Rita, qui venaient justifier un rapprochement dans le début de cette étude. Osons affirmer que si Elia Kazan souhaitait rendre plus sympathique le personnage de Maggie lors de sa mise en scène de l'œuvre de Williams, il aurait probablement dû réécrire complètement le texte d'Ibsen pour en faire de même avec Rita, davantage encore aux yeux d'un public nordique de la fin du dix-neuvième siècle. Ibsen avait déjà provoqué un immense scandale presque vingt ans auparavant lors de la création d'*Une maison de poupée* qui s'en prenait assez explicitement aux liens du mariage tels que considérés à l'époque :

---

<sup>55</sup> Françoise Decant, *op. cit.*, p. 102.

<sup>56</sup> Régis Boyer, *op. cit.* : « il [Ibsen] a voulu pénétrer par effraction dans les profondeurs du conscient humain, voire de l'inconscient, afin d'en mettre à jour les arcanes réputés indicibles. »

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 1858.

La « double morale » qui régnait en son temps [révoltait Ibsen]. Par « double morale », nous entendons une morale pour l'homme, qui est toute d'indulgence et de compréhension, et une autre pour la femme, notamment mariée, qui est d'une rigueur implacable et entend bien réduire la condition de la femme aux fameux « trois K » (*Kirche, Kinder, Küche* ; Eglise, Enfants, Cuisine)<sup>58</sup>.

Le personnage de Nora qui finit par quitter son mari à l'issue de l'œuvre et la critique acerbe des rapports entre les hommes et les femmes au sein de l'institution matrimoniale ont grandement contribué à l'attribution de l'étiquette d' « écrivain féministe » à Ibsen, bien que celui-ci s'en défende, affirmant que « la seule chose qui l'intéressât était de dépeindre des êtres humains » et qu'il « luttait uniquement contre les obstacles au développement de la femme en tant que telle, dans une société construite par et pour les hommes<sup>59</sup> ». En réalité, ce qui a probablement frappé dans cette pièce et dans ses œuvres de manière générale se retrouve surtout dans sa façon unique de donner la parole et de dépeindre avec une précision psychologique inédite les gens de son temps, sans distinction de sexe ou de genre, ce qui peut effectivement constituer une sorte de féminisme en soi : à l'image des hommes, il ne fait pas réellement parler les femmes, mais il leur donne, en quelque sorte, la parole<sup>60</sup>.

Les choses semblent bien différentes avec *Petit Eyolf* et le personnage de Rita. Les épreuves endurées par Nora et son émancipation libératrice finale la transformaient en héroïne de son temps. Mais comme le souligne Régis Boyer, justifier le comportement de Rita apparaît nettement plus problématique, même au travers d'un regard critique actuel. Car il y a un autre élément primordial qui entre ici en compte, qui existait déjà dans *Une maison de poupée* mais qui n'était pas autant développé alors qu'il va jusqu'à donner ici son titre à l'œuvre ; il y a ici un enfant, le petit Eyolf éponyme. Ce titre désigne immédiatement Rita non plus comme une héroïne, mais comme la mère du « héros ». Par définition, l'opposition de cette mère qui va jusqu'à considérer son fils comme un obstacle à son bonheur conjugal ne la transforme-t-elle pas en antagoniste ? L'effet est tragiquement ironique : même s'il disparaît avant l'issue du premier acte et malgré le développement complexe du personnage de Rita en tant que femme, elle est condamnée à n'être que la mère du petit Eyolf par le titre même de l'œuvre dans laquelle elle occupe pourtant la première place en terme de présence scénique.

Analysons justement la présence de Rita dans l'espace dramaturgique. Nous pouvons tout de suite remarquer les similitudes avec l'entrée en scène de Maggie dans *Cat on a Hot Tin Roof* : la femme est la première à être visible sur le plateau. Elle est immédiatement érotisée par la description physique de la didascalie initiale, qui précise qu'elle « a environ trente ans, [qu']elle est belle, assez grande, plantureuse, blonde<sup>61</sup> ». Nous pouvons ici nous intéresser à la mise en scène faite par Julie Berès en 2015, une des rares adaptations

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 1814

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> Nous savons également qu'Ibsen s'est probablement inspiré, par l'intermédiaire de son épouse, de l'essai féministe de John Stuart Mill intitulé *De l'assujettissement des femmes*, co-écrit avec sa femme et défendant l'égalité des sexes.

<sup>61</sup> Henrik Ibsen, *Petit Eyolf* dans *Hedda Gabler, suivi de Petit Eyolf*, trad. Michel Vittoz, Arles, Actes Sud, 2003, p. 123.

françaises d'une des pièces les moins connues d'Ibsen. Lorsque le rideau s'ouvre, la comédienne Anne-Lise Heimbürger, qui interprète de façon magistrale Rita, est montrée seule sur scène pendant une dizaine de minutes, durant lesquelles elle se lance dans une sorte de danse, paradoxalement absurde par son incongruité et extrêmement sensuelle par sa mise en valeur du corps de l'actrice, qui vient symboliser à la fois son ennui et son appétit sexuel qui n'est plus satisfait par un mari absent. Là où le texte d'Ibsen commençait immédiatement par le dialogue avec sa belle-sœur Asta, le choix de cette séquence dans une mise en scène contemporaine peut sembler rompre avec un certain naturalisme pudique qui est caractéristique de l'œuvre d'Ibsen. Rappelons que contrairement à un Tennessee Williams qui explicitait les tourments psychologiques de l'âme humaine dans des dialogues chargés d'un didactisme qui pouvait sembler déplacé aux yeux de certains critiques, Ibsen est justement loué pour son traitement de l'implicite. Néanmoins, cette scène ne constitue pas une trahison tant elle complète sa vision d'un théâtre naturaliste qui se mélange à quelque chose de bien plus symbolique, comme nous l'avons évoqué plus haut. Le fait que le premier aperçu que le spectateur découvre du personnage de Rita soit marqué par un travail sur le corps empreint d'une forte sensualité place immédiatement la jeune femme dans sa condition d'être sexué nié par son rôle de mère.

Car il s'agit bien là du véritable problème du personnage : l'impossibilité de l'harmonie entre son rôle de femme, d'épouse et son rôle de mère. Attardons-nous un instant sur l'énigmatique Demoiselle aux Rats. Beaucoup de choses ont été dites sur ce personnage, et nous y reviendrons également un peu plus tard. Mais un élément se doit d'être tout de suite souligné. Lors de son arrivée chez les Allmers, elle demande immédiatement s'il y a « dans la maison quelque chose qui ronge » et que si c'est le cas, elle « pourrai[t] très volontiers aider ces messieurs dames à s'en débarrasser<sup>62</sup> ». L'analogie entre les rats et les problèmes de couple qui « rongent » Rita et Allmers est très claire, mais pourtant, c'est bel et bien Eyolf que cette demoiselle aux rats emportera avec elle et conduira à la mort. Comme si le problème principal entre Rita et son époux venait du statut de mère de cette dernière, et que le seul moyen pour elle de redevenir une femme comblée – notamment sexuellement – était de renoncer à ce rôle de maman. Eyolf, en tout cas, cristallise toute cette frustration accumulée. Nous n'analyserons pas de façon détaillée ici son personnage et sa symbolique, mais notons tout de même ce que dit de lui et de son impact dans l'œuvre Régis Boyer :

Ce texte a quelque chose de fascinant, à travers le désarroi même où il plonge le lecteur, surtout en ces temps de sympathie pour les maltraités du destin, car il faut s'en souvenir à tout moment, le petit Eyolf n'a que neuf ans et est invalide<sup>63</sup>.

Pourtant, osons avancer l'hypothèse qu'Eyolf constitue surtout ici un outil dramaturgique qui aurait

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>63</sup> Régis Boyer, *Ibid.*, p. 1859.

pour but de mettre en valeur la complexité du personnage de Rita, de la figure maternelle dans son antithèse. La Mère est en effet supposée s'accomplir dans le sacrifice, presque dans la négation de soi : elle donne à la fois la vie à son enfant, et sa vie pour son enfant. L'abandon total de ses propres désirs dans le seul but de consacrer tout son temps à la progéniture est supposé constituer la norme. Bien que cette vision soit profondément archaïque, elle reste très ancrée dans l'inconscient collectif. Comment serait-il alors possible de faire preuve d'empathie envers Rita Allmers, une femme qui en vient à jalouser son propre fils qui accapare tant l'attention de son époux ?

RITA (*avec un rire tranchant*). Oui bien sûr ! Maintenant, tu es accaparé par quelque chose de pire !

ALLMERS (*révolté*). Pire ! C'est l'enfant que tu appelles quelque chose de pire !

RITA (*vivement*). Oui, c'est ce que je dis. C'est comme ça que je l'appelle quand il se met entre nous. Parce que l'enfant – l'enfant en plus, c'est un être humain, vivant. (*Exaltation croissante*) Mais je ne le supporterai pas, Alfred ! Je ne le supporterai pas, – cela je le dis !

ALLMERS (*la regarde avec fermeté et dit plus bas*). Souvent, j'ai presque peur de toi, Rita<sup>64</sup>.

Ce genre de dialogue parcourt le premier acte et offre effectivement une opposition difficilement justifiable. D'un côté la tragédie d'un enfant invalide dont le pathétique est souligné par ses répliques qui frôlent un lyrisme déchirant et face à lui, une mère qui au mieux semble ne pas s'en soucier et au pire, revendique complètement le souhait de ne jamais l'avoir mis au monde. Pourtant, Rita n'est pas un monstre sans cœur et aime sincèrement son fils ; hurlant au désespoir lors de la découverte de son corps dans l'eau, elle entre dès le second acte dans une phase que l'on pourrait qualifier – de façon volontairement anachronique – de dépressive. Et c'est ici que l'hypothèse d'Eyolf comme outil dramaturgique entre en jeu...

Il apparaît certes évident que, dans l'intrigue, c'est bien l'existence même du jeune garçon, de « l'enfant » qui est nommé de cette façon impersonnelle par ses propres parents, qui fait naître le trouble nerveux chez Rita ; elle voudrait son mari pour elle toute seule, elle doit « le partager » avec son fils, comme une sorte d'Œdipe inversé. Néanmoins, les choses vont en réalité plus loin que cela. Il faut prendre en considération deux éléments importants qui sont antérieurs à la diégèse, et rappelés par les personnages eux-mêmes dans un dialogue de la fin du deuxième acte :

---

<sup>64</sup> Henrik Ibsen, *Petit Eyolf*, *op. cit.*, p. 145.

ALLMERS. Il fallait bien que cela finisse un jour, Rita.

RITA. Il le fallait ! Ce qui avait commencé entre nous par un amour si totalement partagé.

ALLMERS. Je ne partageais pas entièrement cet amour, au début.

[...]

RITA. Mais alors comment t'aurais-je conquis, malgré tout ? [...]. Je devine ce que c'était ! C'était « l'or et les vertes forêts » comme tu disais. C'était ça Alfred ?

ALLMERS. Oui.

RITA. Comment as-tu – Comment as-tu pu faire ça ?

ALLMERS. Je devais penser à Asta.

RITA (*vivement*). Asta, oui ! (*amère*) C'est donc Asta, au fond, qui nous a conduits l'un vers l'autre [...].

Ou plutôt le petit Eyolf. Petit Eyolf !

ALLMERS. Eyolf – ?

RITA. Oui, tu ne l'appelais pas Eyolf avant ? Il me semble que tu me l'as dit une fois, – dans un moment d'intimité. (*Elle se rapproche.*) Tu te souviens de ce moment de délice envoûtant, Alfred ?

ALLMERS (*recule, horrifié*). Je ne me souviens de rien ! Ne veux me souvenir de rien !

RITA (*le suit*). C'est à ce moment-là, – que ton deuxième petit Eyolf est devenu infirme<sup>65</sup>.

Ce dialogue est très important sur de nombreux plans, mais nous reviendrons ultérieurement sur le lien entre Asta et Eyolf que nous avons brièvement mentionné en introduction. Surtout, il nous révèle les origines du mariage entre Rita et Allmers – ce dernier n'a épousé la jeune femme que pour des raisons financières, du moins au début – et celles de l'infirmité d'Eyolf – ses parents l'ont laissé sans surveillance pour avoir un rapport sexuel. Ainsi, l'infirmité de cet enfant, directement liée à la sexualité de ses parents, est immédiatement nommée par la suite comme un « châtiment<sup>66</sup> ». Cela donne une nouvelle explication au renfermement d'Allmers et au délaissement progressif de Rita au profit de son fils, comme une expiation de ses fautes. N'ayons pas pour autant face à cette conséquence du destin une vision d'un Ibsen comme un moraliste qui condamnerait la sexualité dans le couple en la montrant comme néfaste et passible de punition. En réalité, il serait probablement plus juste de voir dans le destin d'Eyolf un catalyseur de l'impossibilité à communiquer d'un couple qui n'aurait peut-être pas dû voir le jour. Un homme qui a épousé une femme pour son argent et éventuellement pour sa beauté, mais qui ne peut combler ses attentes sexuelles. Si Rita est présentée comme brûlant d'une passion ardente et à l'appétit sexuel incommensurable, nous comprenons alors qu'il ne s'agit pas nécessairement là d'une caractéristique intrinsèque mais plutôt d'une conséquence de l'incompatibilité tragique entre les deux époux. Au final, elle n'est qu'une femme de plus qui a le malheur d'avoir épousé un homme qui ne l'aimait pas au départ. La différence étant qu'elle ne se contente pas de se lamenter sur son sort, elle exige ce que le devoir conjugal est en droit de lui accorder ; une caractéristique normalement masculine est ici associée au féminin, ce qui provoque l'étonnement et la difficulté pour un spectateur de comprendre ce personnage. Tout comme pour la Maggie de Tennessee Williams, le fait que la femme ose aborder le thème de l'importance de la sexualité dans un couple déconcerte face à la constatation que le plaisir sexuel n'est pas réservé aux hommes. Ainsi, Eyolf et son infirmité dérangent ce couple, qui ne peut y voir autre chose qu'un rappel de ses propres démons : la culpabilité d'Allmers et la frustration de Rita trouvent un corps

---

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 174-175.

<sup>66</sup> *Ibid.*

physique qui les représente sur le plan dramaturgique, mais au niveau de la diégèse, ni l'un ni l'autre ne voient réellement en lui leur enfant comme une véritable personne, du moins pas avant sa mort. Pour appuyer cette théorie d'un Eyolf qui n'aurait pas d'intérêt directement diégétique, soulignons l'élément, certes plus superficiel mais révélateur, de sa très courte présence scénique, bien qu'il donne son titre à l'œuvre.

Si les traitements dramaturgiques diffèrent, les similitudes entre les personnages de Maggie et de Rita ne manquent donc pas. Isolement, solitude de la femme délaissée qui n'a pas peur de clamer haut et fort son désir sexuel, prétexte de l'homme pour s'en détourner qui passe par un autre personnage – Skipper pour Brick et Eyolf pour Allmers – qui symbolise au final quelque chose d'autre, davantage enfoui dans l'inconscient révélé par le traitement psychologique. Il est enfin intéressant de comparer les dénouements des deux œuvres. Chez Tennessee Williams, c'est la future naissance – bien que fausse – d'un enfant qui vient réconcilier le couple, tandis que chez Ibsen, il faudra la mort de cet enfant pour un rapprochement final, avec un « merci<sup>67</sup> » de Rita, plein d'ambiguïté. Pourtant, dans les deux cas, nous ne pouvons pas réellement parler de « happy ending ». Qu'arrivera-t-il éventuellement lorsque le mensonge de Maggie sera révélé ? Si la naissance d'un enfant est le seul moyen pour ce couple de se réconcilier, et que cet enfant n'est qu'un mensonge, cela signifie-t-il que le rapprochement est impossible et que seules les apparences peuvent être conservées, dans toute leur hypocrisie ? Quant à Eyolf, son ombre pèse toujours sur le couple formé par Rita et Alfred, et leur rapprochement est associé directement à ces « esprits » qui continueront de les hanter. Encore une fois, la mise en scène de Julie Barrès a très justement souligné cette fin douce-amère, en conservant la présence d'Eyolf en fond de plateau, y compris après sa mort. Le constat est davantage pessimiste dans les deux cas : les apparences seront conservées, la femme retrouve un semblant d'affection de la part de son époux, mais son désir sexuel est nécessairement sacrifié sur l'autel de la bonne société...

---

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 199.

## II

-

### « À MOTS COUVERTS » : LANGAGE ET FÉMININ DANS LA DRAMATURGIE MODERNE

---

« On peut constater que chaque être humain, homme ou femme, se voit imposer des façons de dire différenciées et indexantes sexuellement (lexique, syntaxe, voire prononciation) et se voit représenter différemment dans la langue (désigner, injurier voire effacer)<sup>68</sup> ».

Introduire une réflexion sur la langue dans les domaines joints de la sexualité féminine et de la parole par le travail d'Anne-Marie Houdebine semble une évidence tant la regrettée linguiste s'impose comme une pionnière dans le champ universitaire sociolinguistique dédié au concept de genre au sein des sciences du langage<sup>69</sup>. Nous commencerons donc ce second volet de notre étude par un bref aperçu des concepts dégagés dans cet article fondamental, indissociable de toute considération sur la thématique de la parole féminine. Si les quelques considérations personnelles de Houdebine par rapport à l'apparition tardive d'études sociolinguistiques prenant comme variable le genre sont passionnantes, ce sont véritablement les allusions aux recherches de la linguiste américaine Marie Ritchie Key qui vont plus particulièrement nous intéresser ici. Cette dernière, en effet, fut la première à développer le concept de « bilinguisme par exclusivité », plus communément nommé « double coding », qu'il est possible de traduire en français par « double standard<sup>70</sup> ». S'appuyant sur une étude plurilinguistique qui prend en compte un échantillon de langues autres que celles dites « inclusives », Key démontre que les différences entre masculin et féminin se retrouvent, en dehors de tout caractère sociétal qui n'apparaît qu'à posteriori, dans la construction même de la syntaxe par l'utilisation notable de pronoms genrés à la première personne selon qu'ils sont utilisés par un homme ou par une femme. Mais cette analyse devient véritablement intéressante pour nous lorsqu'elle s'enrichit justement de cette dimension sociétale dans nos langues inclusives où la variable du genre n'est pas censée intervenir directement dans le logos. Une forme de « bilinguisme hiérarchisé » – notion relativement oxymorique – se fait alors connaître dans le choix des expressions, du vocabulaire ou plus généralement, des usages verbaux<sup>71</sup>. S'appuyant notamment sur les

---

<sup>68</sup> Anne-Marie Houdebine, « Trente ans de recherche sur la différence sexuelle, ou Le langage des femmes et la sexuation dans la langue, les discours, les images » dans *Langage et société*, n°106, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 40.

<sup>69</sup> Luca Greco rappelle l'importance de la participation d'Anne-Marie Houdebine au sein de ce débat dans un entretien avec Stéphanie Kunert intitulé « Genre, langage et sexualité » au sein de la revue *Communication et langages* (n°177, pp. 125- 134). Il cite notamment ses travaux sur la féminisation des noms de métier, parus aux éditions L'Harmattan au début des années 2000.

<sup>70</sup> Voir Marie Ritchie Key, *Male/Female Language*, New York, Scarecrow Press, 1974. L'ouvrage n'a jamais été traduit en français, mais Houdebine précise qu'il a servi d'inspiration principale à la linguiste Marina Yaguello pour écrire son manifeste *Les Mots et les Femmes* en 1978.

<sup>71</sup> Anne-Marie Houdebine, art. cit, p. 39 : « on constate que certains usages sont plutôt le fait des femmes, et d'autres des hommes. »

travaux de Stéphanie Goldberg, Houdebine constate que « certains mots grossiers restent interdits aux filles, aux femmes » et que dès lors « qu'une écrivaine les utilise, transgressant les tabous et déconstruisant la syntaxe par une sorte de parlécriture, hérité d'un mixte oral/écrit [...], hésite-t-on encore aujourd'hui à penser qu'il peut s'agir d'une femme<sup>72</sup> ». Dans la lignée des *gender studies*, Houdebine suit une conception butlerienne de la langue, selon laquelle toute analyse sociétale d'un phénomène impliquant les questions liées aux sexualités doit avant tout passer par une déconstruction du langage qui l'accompagne<sup>73</sup>. Aussi, par rapport à tous ces éléments, autorisons-nous une hypothèse qui nuancerait l'idée d'un bilinguisme, notion qui viserait plutôt à présenter deux logos qui coexisteraient sur un pied d'égalité : nos langues européennes et latines semblent davantage faire preuve d'une diglossie sociétale, le masculin s'autorisant des écarts interdits au féminin, y compris de nos jours. Les études linguistiques prenant le genre comme facteur variable n'apparaissant réellement qu'au milieu des années 1960, il est presque impossible de retrouver des analyses du logos dans l'ensemble des œuvres dramatiques qui nous intéressent ici. Nous nous efforcerons donc d'étudier l'évolution du traitement du personnage féminin au travers des langages – pluriel volontaire ici comme nous y reviendrons – dans l'ensemble du corpus depuis Wedekind jusqu'à la fin du vingtième siècle avec la crudité coutumière de Sarah Kane.

## La parole féminine post-crise du drame

Nous avons déjà abordé dans les débuts de notre étude le contexte des dernières décennies du dix-neuvième siècle dans un monde littéraire de plus en plus hostile au modèle du drame bourgeois, qui traverse alors ce que Szondi a théorisé comme une « crise du drame ». Il existait déjà, en parallèle de certaines « tentatives de préservation » du modèle dramatique dit « pur », des théories qui, soulignant une rupture grandissante entre le drame et la représentation scénique, préfiguraient un siècle avant les éléments qui conduiront au *Théâtre postdramatique* de Lehmann. Pour Ibsen, cela concernait particulièrement sa conception du tragique, lui qui a si souvent été rapproché d'un Sophocle mais dont la gestion du temps était radicalement différente, comme l'a démontré Szondi dans son étude<sup>74</sup>. Mais si ces expérimentations théâtrales visant à s'émanciper d'un modèle dramatique devenu « archaïque » touchent également l'Allemagne – les pièces de Gerhart Hauptmann et leurs aspects de *soziales Drama* en sont un parfait exemple – il convient de se rappeler que le théâtre ne peut réellement faire office de loi universelle et internationale, et que chaque pays dispose de ses propres règles en terme de ce qu'il est possible ou non de faire en terme artistique. Cela est particulièrement vrai dans le cas de Frank Wedekind. Après avoir passé une grande partie de son enfance en Suisse suite à l'exil de sa famille – son père a participé à

---

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> Voir Judith Butler, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 1990.

<sup>74</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., pp. 20-28.



la Révolution de 1848 – le jeune Wedekind s'est intéressé très tôt à la littérature, ainsi qu'à la philosophie de Nietzsche. S'il figure aujourd'hui au panthéon des auteurs de la langue de Goethe, il n'en a pas toujours été ainsi. En effet, il faut se souvenir qu'une grande partie de son œuvre ne fut découverte que tardivement, suite à ses nombreux problèmes avec la censure de l'ère Wilhelminienne. Située par les historiens durant le règne de l'empereur Guillaume II, cette période, qui court de 1878 jusqu'à la fin de la Première Guerre Mondiale, se caractérise par un esprit conservateur étouffant pour le milieu socioculturel. Nous résumons ici volontairement les complexités économiques, sociologiques et politiques de cette époque dominée par l'aristocratie et la bourgeoisie, marquée par un conflit entre conservateurs et libéraux, mais un fait est bien certain : Wedekind entre en totale contradiction avec les normes théâtrales classiques du IIe Reich. Faisant « figure de provocateur, toujours prêt à violer les conventions esthétiques et morales de l'ère wilhelminienne<sup>75</sup> », le dramaturge allemand a vu une grande partie de son œuvre censurée sous le règne de l'Empereur Guillaume, pour n'être redécouvert qu'après sa mort sous la jeune et éphémère République de Weimar. Précurseur de l'expressionnisme, traitant de sujets excessivement tabous – plus particulièrement la sexualité – la dramaturgie de Wedekind apparaît comme résolument moderne aujourd'hui. S'il est particulièrement connu, en France pour le moins, pour ses deux œuvres majeures que son *Frühlings Erwachen* et *Lulu*, l'intégralité de ses pièces démontre une volonté de déconstruction qui préfigure déjà le postdramatisme de Lehmann. A première vue, son écriture n'apparaît pas comme évidemment politique à l'image de son futur compatriote Heiner Müller ; néanmoins, comme le souligne Philippe Ivernel, son obsession de l'individu, en plein essor des théories psychanalytiques de Freud, contrastent avec les mœurs de la bourgeoisie et sa continuelle quête cynique de l'argent destructeur et du pouvoir. Mais ce qui va plus particulièrement nous intéresser ici, c'est sa façon de donner la parole aux personnages féminins, majoritaires dans ses pièces.

Il convient maintenant de rappeler le contexte psycho-social de la fin du dix-neuvième siècle dans lequel intervient Wedekind. Pour cela, il nous faut revenir à un nom que nous avons déjà abordé dans le premier chapitre de notre étude. Cette nouvelle rétrospective sur le travail de Freud n'est en rien exhaustive et ne signifie pas que nous considérons ses idées comme une vérité générale irrévocable. Il faut néanmoins rappeler à quel point, bien que controversé dès ses débuts, l'œuvre du père de la psychanalyse faisait alors office de véritable révolution. Un intellectuel contemporain et provocateur comme Wedekind – et, dans une moindre mesure, Ibsen – ne pouvait pas ignorer et encore moins ne pas adhérer aux théories sur la sexualité qui, si elles sont aujourd'hui au mieux évidentes, au pire complètement archaïques, firent dans leur temps souffler un véritable vent de renouveau sur le monde européen au tournant du vingtième siècle. « Dédiaboliser la sexualité afin de la mettre au centre de l'étiologie des névroses » et « remplacer les croyances superstitieuses issues du Moyen-âge par une

---

<sup>75</sup> Philippe Ivernel, « Frank Wedekind (1864-1918) », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 20 octobre 2019 [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/frank-wedekind>]

perspective et un vocabulaire scientifiques<sup>76</sup> » furent tout d'abord les piliers du projet freudien. En s'intéressant et en conceptualisant ainsi un sujet toujours considéré comme excessivement tabou et, facteur aggravant, en étudiant ses manifestations chez les enfants et jeunes adolescents, à savoir les âmes innocentes à protéger à tout prix, Freud ne manqua pas de se faire remarquer. Et le passionné de littérature et de philosophie qu'était Wedekind ne pouvait pas ignorer les travaux en cours sur ce sujet au moment où il a composé *Frühlings Erwachen* entre l'automne 1890 et le printemps 1891. Attardons-nous donc dans un premier temps sur cette dernière œuvre, qui est bien entendu plus facilement assimilable à tous ces concepts psychanalytiques, ne serait-ce que grâce à la réception de l'œuvre par deux des plus grands noms de l'histoire de la psychanalyse : Lacan et Freud lui-même !

« La pièce de Wedekind est pleine de mérites. Ce n'est pas une grande œuvre d'art, mais elle restera comme un document, qui intéresse l'histoire de la civilisation et des mœurs<sup>77</sup> ». Par ces mots quelque peu condescendants, il est intéressant de constater que Freud semble retirer à la pièce de Wedekind son statut artistique, pour la réduire à un simple témoignage, voire à un cas d'études. En quelque sorte, il « déthéâtralise » le texte en le ramenant justement à son simple caractère écrit, et en négligeant l'aspect dramaturgique d'une quelconque mise en scène. Sans aller aussi loin, il est indéniable qu'un regard contemporain sur l'œuvre ne pourra s'extraire d'une impression de « catalogue » de divers cas cliniques dramatisés par une écriture littéraire. Cela est très réducteur, mais partons de cette hypothèse pour commencer en nous demandant en quoi le texte – et plus particulièrement les dialogues – correspond aux principes psychanalytiques, ou bien s'en émancipe. Pour ce faire, nous nous contenterons pour le moment d'analyser le premier acte. La scène d'exposition est, en ce sens, très intéressante et annonce dès le début que l'œuvre de Wedekind, de façon générale, peut être lue selon deux conceptions : le plan que nous appellerons « analytique » et le plan « dramaturgique ». Le plan « analytique » consisterait en une lecture purement psychanalytique de l'œuvre de Wedekind. Une étude selon cet axe prendrait donc en son centre les thématiques liées à la sexualité sans se concentrer sur la poétique de l'écriture et encore moins sur la dramaturgie ; tout simplement, il s'agit de la lecture adoptée par Freud dans son intervention sur l'œuvre, lorsqu'il évacue sans tergiverser son aspect artistique. A l'inverse, le plan « dramaturgique » consiste bien entendu à étudier l'œuvre pour ce qu'elle est, à savoir une pièce de théâtre d'un auteur à la poétique volontairement provocatrice et qui s'inscrit dans une révolution dramatique, tout en gardant le terme de « tragédie » dans le titre et dans la composition. Néanmoins, les deux lectures, s'il est possible de les retrouver durant toute la pièce – et particulièrement dans le premier acte – et de les dissocier, ne sont pas nécessairement incompatibles. Il est, au contraire, intéressant de se demander si la dramaturgie

---

<sup>76</sup> Angélique Christaki et Florian Houssier, « Folie pubertaire et sexualité diabolique dans les débuts de la psychanalyse », *Topique*, n°134, Bègles, L'Esprit du Temps, 2016, pp. 157-170.

<sup>77</sup> Sigmund Freud, « Intervention sur *L'éveil du printemps* à la Société psychologique du mercredi à Vienne, en 1907 », art. cit.

d'une œuvre peut prendre en compte des concepts externes au théâtre pour les intégrer dans son fonctionnement. Ainsi, si nous mettons l'accent sur la première scène dans sa fonction de scène d'exposition typiquement théâtrale, nous retrouvons l'ironie dramatique grinçante coutumière à Wedekind. Dès le début, Wendla est présentée en héroïne tragique ; son funeste destin est annoncé par un simple dialogue avec sa mère :

« FRAU BERGMAN : Wer weib, wie du sein wirst, wenn sich die andern entwickelt haben.

WENDLA : Wer weib – vielleicht werde ich nicht mehr sein.

MME BERGMAN : Kind, Kind, wie kommst du auf die Gedanken !

[...]

WENDLA : Sie kommen mir so des Abends, wenn ich nicht einschlafe. Mir ist gar nicht traurig dabei und ich weib, dass ich dann umso besser schlafe. – Ist es sündhaft, Mutter, über derlei zusinnen<sup>78</sup> ? »

La mort de Wendla suite à un avortement qui tournera mal est d'emblée annoncée par la sensation de l'héroïne qu'elle ne vivra plus très longtemps. La discussion sur le fait d'avoir des enfants dans la troisième scène fonctionne selon le même principe. Pourtant, une lecture analytique offre un regard supplémentaire sur les paroles prononcées dans cette première scène. Il ne faut pas oublier que le simple titre de *Frühlings Erwachen* annonce un «éveil» des premières pulsions sexuelles, les fameuses « excitations » dont parlent Melchior et Moritz dans la scène deux. Face à cette sexualité naissante qu'ils ne comprennent pas nécessairement –et c'est particulièrement vrai pour les personnages féminins – une angoisse va naître, angoisse associée à des pulsions morbides. Les « pensées » qui viennent à Wendla sont alors liées, selon la théorie psychanalytique, à une peur étroitement connectée à son éveil sexuel. Notons également que Reitler, dans la dernière scène de la pièce, associe l'irruption du fantastique dans l'œuvre (qui intervient rappelons-le par l'intermédiaire du fantôme de Moritz qui apparaît à Melchior) comme un retour à la sexualité infantile<sup>79</sup>. Selon cette logique, la mort apparaît comme un refus du développement de la sexualité pour demeurer dans un état figé présexuel. Or, le dialogue de la scène d'exposition présente Wendla, le jour de ses quatorze ans, qui déclare qu'elle « aurait mieux aimé ne pas avoir quatorze ans<sup>80</sup> ». Pour un personnage féminin, les premières pulsions sont encore plus effrayantes que pour les garçons, comme le révèle l'attitude surprotectrice et infantilisante de Mme Bergman vis-à-vis de sa fille, qu'elle élève dans une tradition catholique qui bannit complètement la sexualité des sujets de conversation. Le personnage de la mère n'est pas pour autant critiqué par le dramaturge pour lui-même : dotée d'un bon fond et d'un amour véritable pour sa fille, Mme Bergman ne fait que perpétuer une tradition du silence.

---

<sup>78</sup> Frank Wedekend, *Frühlings Erwachen. Eine Kinder tragödie*, Berlin, Schöningh, 1999, p. 7 : « Mme BERGMAN : Qui sait comme tu seras quand les autres auront grandi. / WENDLA : Qui sait, peut-être que je n'y serai plus. / MME BERGMAN : Mon enfant, mon enfant, comment te vient-il de telles pensées! [...] WENDLA : Elles me viennent le soir, quand je ne m'endors pas. Je n'ai aucune tristesse, et je sais qu'ensuite je m'endors autant mieux. Est-ce un péché, mère, d'avoir ces pensées-là ? » (trad. François Regnault, p. 18 ; sauf mention contraire, il s'agira de l'édition de référence pour la traduction).

<sup>79</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*

<sup>80</sup> Frank Wedekind, *op. cit.* : « ich wäre lieber nicht vierzehn geworden. »

En effet, Danielle Salvail souligne qu'elle « n'arrivera pas à expliquer à sa fille ce phénomène, probablement comme on n'avait jamais su le lui expliquer à elle non plus<sup>81</sup> ». Il apparaît ainsi compréhensible que la jeune Wendla tente de lutter contre ses pulsions pour demeurer dans un état infantile, lutte qui passe par la venue inconsciente de pensées morbides. Finalement, cette première scène semble plus propice à une lecture « analytique » que « dramaturgique », cette dernière ne permettant pas d'appréhender toutes les nuances probablement voulues par Wedekind lui-même. Il est d'ailleurs intéressant de constater que la mise en scène d'Omar Porras en 2015 choisit d'exclure cette scène, pour ne commencer qu'à partir de la seconde<sup>82</sup>. Est-ce parce que son côté trop appuyé et didactique était incompatible avec la dramaturgie très sensorielle de Porras, pleine d'ellipses et subtile dans son adaptation du texte ? Probablement. Il est vrai que les scènes deux et trois sont plus intéressantes dans leur mélange des deux plans, et surtout sur le traitement de la parole.

Ces deux scènes sont indéniablement pensées pour fonctionner ensemble. Omar Porras ne s'y était pas trompé lors de sa mise en scène, dans laquelle il les mélangeait dans une sorte de « montage parallèle ». Cette expression est utilisée dans les études cinématographiques pour désigner deux situations qui se déroulent dans la même temporalité mais dans deux espaces distincts. La mise en scène de Porras jouant énormément sur une esthétique colorée et proche du cinéma dans sa composition scénique, son utilisation ici semble tout à fait justifiée. De quoi s'agit-il exactement ? Tout simplement de discussions entre jeunes garçons pour la scène deux, et entre jeunes filles pour la scène trois. Et de quoi donc peuvent parler des jeunes adolescents lorsqu'ils sont entre eux ? De devoirs, de la vie et surtout de sexualité nous répond Wedekind. Ainsi, un auteur entreprend non seulement de s'intéresser aux paroles adolescentes, mais en plus de traiter leur langage de manière « réaliste ». Sur ce point, les metteurs en scène contemporains connaissent leur affaire. En 1989, René Richard Cyr offre au Québec une mise en scène de la pièce dans laquelle il place dans la bouche de ses jeunes personnages des termes argotiques québécois. Si le but premier semble être de rendre plus proche du spectateur le contexte particulièrement étouffant et austère de la fin du dix-neuvième siècle, ce choix montre surtout l'importance du réalisme sociolinguistique dans le traitement de ce type de sujets<sup>83</sup>. De la même façon, en 2020, Sébastien Bournac choisit de commencer sa mise en scène en brisant le quatrième mur ; les comédiens s'expriment, face au public, en racontant des anecdotes (réelles ou imaginées ?) en rapport avec leur propre découverte de la sexualité. En utilisant leur propre voix et non celle des personnages, les comédiens servent d'outil au metteur en scène afin de souligner l'intemporalité du sujet de l'œuvre.

Avant de parler plus précisément de la troisième scène et de la voix féminine adolescente, attardons-nous un instant sur le dialogue entre Moritz et Melchior de la scène deux. Dès sa première

---

<sup>81</sup> Danielle Salvail, « L'éveil du printemps », *Jeu*, n°52, Laval, Cahiers de théâtre Jeu Inc., 1989, p. 187.

<sup>82</sup> Dans sa mise en scène de 2020, Sébastien Bournac traite, quant à lui, cette scène d'exposition de manière méta-théâtrale : ce sont les comédiens qui lisent le texte de la façon suivant : « Dans la première scène, Wedekind écrit que ... »

<sup>83</sup> Danielle Salvail, art. cit., p.189.

réplique, Melchior se démarque de ses comparses masculins en affirmant son refus d'appartenir à l'âge infantile : « Das ist mir zu langweilig. Ich mache nicht mehr mit<sup>84</sup> ». Personnage qui apparaît comme mélancolique, adepte des balades nocturnes et des questionnements philosophiques si chères à Nietzsche - « J'aimerais pourtant savoir pourquoi au juste nous sommes dans ce monde<sup>85</sup> » se demande-t-il -, cette figure apparaît comme un des doubles de Wedekind, qui aimait se représenter dans les personnages qu'il décrivait. Partant de ce postulat, il devient logique qu'il soit le premier personnage de l'œuvre à clairement verbaliser le sujet même de la pièce, à comprendre en premier les *Männliche Regungen* – excitations mâles – dont lui et ses camarades sont « victimes ». Melchior dépasse le simple personnage dramatique de papier : son vocabulaire – il parle de ses « expériences » –, sa compréhension profonde des choses et sa capacité à expliciter ce qui échappe à ses pairs confirment l'hypothèse d'un double dramatique de l'auteur, mais aussi de la mise en voix des théories psychanalytiques contemporaines qui servent d'armature à l'écriture wedekinienne. De plus, il ne faut pas oublier que Melchior est à l'origine du drame qui va survenir suite à l'écriture de son essai sur le coït – *Der Beischlaf* – pour lequel il sera convoqué devant le Conseil dans la première scène du dernier acte. Un auteur qui écrit sur un sujet polémique et qui doit par la suite affronter la discipline imposée par la censure. Il en devient inutile de préciser les similitudes entre cette situation et la vie même de Wedekind. Néanmoins, Melchior admet lui-même être victime d'angoisses de mort, rappelant les pensées obscures qui viennent la nuit à Wendla. De ce fait, les garçons n'ont pas plus de chance que les filles face à ces questionnements. Mais leur parole apparaît tout de même plus décomplexée que la façon dont ces dernières ont de parler de leurs propres tourments, ce qui nous amène à la troisième scène. A la différence des garçons, il est à noter qu'à aucun moment les filles ne parlent explicitement de sexualité entre elles. Wendla constitue une exception, mais nous y reviendrons. Le sujet n'est pas pour autant absent, et c'est ici que nous retrouvons la fameuse lecture analytique que nous avons évoquée précédemment. A première vue, les jeunes filles se contentent d'une discussion sur les mauvais traitements que leur font subir leurs parents, notamment la jeune Martha, dont les géniteurs sont présentés comme des religieux fanatiques. La jeune fille raconte que ces derniers l'ont réveillée en pleine nuit pour l'enfermer dans un sac, sans qu'elle sache réellement pourquoi. Pour Freud, ce type de traitement rappelle « le type de châtiment qui punit habituellement la masturbation<sup>86</sup> ». Il y a fort à parier que Wedekind était au fait de ce genre de pratique, et glisse ici une référence subtile – car dans la bouche de ses personnages féminins – à l'onanisme. Les réflexions sur les cheveux de Martha, obligée par ses parents à les porter attachés en nattes, suggèrent également une volonté de l'autorité d'interdire à l'enfant d'assumer une sexualité naissante. Il n'est en effet plus à démontrer la symbolique sensuelle de la chevelue longue et lâche, style capillaire associé à Wendla. La jeune héroïne constitue d'ailleurs une exception par rapport à ses camarades : elle semble déjà plus adulte, comme si elle avait

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 8 : « J'en ai vraiment assez ! Fini de jouer avec vous ! »

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 9 : « Möchte doch wissen, wozu wir eigentlich auf der Welt sind ! »

<sup>86</sup> Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 103.

commencé à accepter la venue de ses pulsions naissantes. « Avec quoi te bat-on Martha<sup>87</sup> ? » répète-t-elle à trois reprises, annonçant par cela son masochisme qui éclatera lors de la très violente cinquième scène qui clôturera le premier acte. Nous reviendrons à cette scène lorsque nous aborderons plus précisément la violence dans la sexualité, mais nous pouvons déjà noter que Wendla dénote une fois de plus dans sa volonté d'être battue par Melchior. Elle affirme explicitement le désir d'être violentée et la jouissance que cela provoque en elle. La verbalisation d'une pulsion sexuelle montre à quel point Wedekind a conscience de l'existence du désir féminin et surtout, qu'il peut revêtir des formes extrêmes et violentes. Le langage au féminin existe, et englobe également le sujet tabou de la sexualité. Anne-Marie Houdebine expliquait à quel point certains domaines déjà peu acceptés pour les hommes le sont encore moins chez les femmes. Le dramaturge déconstruit tout cela pour affirmer sa liberté en tant que créateur du personnage de Wendla.

## Violence sociale et échos dramaturgiques

### « *The Disgusting Feast of Filth* »

À la question de savoir si la seule distance temporelle d'un siècle entre le *Petit Eyolf* et *Cleansed* constitue une explication satisfaisante de l'écart linguistique entre les deux œuvres, la réponse serait à priori affirmative. L'évolution sociétale, la différence entre les pays et la diminution progressive de la souveraineté de la censure suffiraient à justifier que Sarah Kane aurait bien eu du mal à écrire ses œuvres à la fin du dix-neuvième siècle. Néanmoins, il semble intéressant de se poser la question d'une linéarité réelle ou supposée dans le traitement du personnage féminin au travers du langage dramatique : le tabou sémantique de la sexualité féminine évolue-t-il de la même façon sur le plan syntaxique et linguistique et sur le plan sociétal ? De façon souvent réductrice, l'œuvre de la britannique Sarah Kane est toujours accompagnée d'un parfum de scandale, de l'aura d'une femme ne reculant pas devant la crudité du langage, ni devant la violence parfois insoutenable des situations scéniques.

Qualifiée dès ses débuts « d'ado suicidaire et frustrée<sup>88</sup> » par le critique Jack Tinker, avec toute la finesse qui le caractérise, la regrettée dramaturge britannique – qui s'est suicidée à l'aube de ses 29 ans – continue de fasciner par la simple atmosphère qui semble associée à son nom ; celle de pièces sombres, violentes, vulgaires voire obscènes. Est-ce à cause de la violence indéniable de son écriture que cette image semble coller à la peau de la jeune femme ? Est-ce justement parce qu'il s'agit d'une femme dans une société où la vulgarité semble davantage une affaire d'homme ? La question du langage féminin apparaît effectivement double dans le cas de Kane : il ne s'agit pas uniquement de la voix des personnages,

---

<sup>87</sup> Frank Wedekind, *op. cit.*, pp. 15-16-17 : « Womit schlägt er dich, Martha ? »

<sup>88</sup> Jack Tinker, « The Disgusting Feast of Filth », *The Daily Mail*, 1995.

mais également de celle de l'auteure. Pourtant, Sarah Kane n'est pas la première à susciter le scandale par la violence de ses mots ou des situations qu'elle choisit de représenter sur scène. Dès les années 1960, une nouvelle génération de dramaturges – portés par Edward Bond notamment – va repousser les limites de ce qu'il est alors possible, et surtout impossible, de montrer sur scène. En 1966, Bond va être à l'origine d'une immense controverse lorsque sa pièce *Saved* va oser montrer l'inimaginable : un bébé qui se fait lapider sur scène. Néanmoins, la dramaturgie bondienne est encore très différente de ce que Kane fera trente ans plus tard : les personnages de ses œuvres utilisent en effet un style de langue relativement soutenu, qui contrastait alors avec la violence des situations exposées. Les auteurs semblables, étiquetés comme appartenant à un *New Brutalism* – ou « Brutalité Nouvelle » pour donner une traduction littérale à un genre typiquement britannique – produisent certaines œuvres du même acabit dans les décennies qui suivent, mais c'est véritablement au tournant des années 1980-1990 que la situation atteint son paroxysme. Tandis que le mandat de Margaret Thatcher provoque des colères de plus en plus virulentes dans le milieu ouvrier, l'Angleterre va connaître une escalade crescendo de la violence : émeutes, bagarres dans les pubs et surtout, explosion du mouvement Hooligan pendant les matches de Football<sup>89</sup>. Face à une société en perte de repères dont la seule réponse était la violence, la littérature ne pouvait que se mettre au diapason. Plus particulièrement, la littérature dramatique. Quoi de mieux que le théâtre, un art qui demande une confrontation directe avec le public lors des représentations, pour mettre en pratique une théorie littéraire fondée sur la violence ? C'est donc vers la fin du vingtième siècle que se développe plus particulièrement en Grande-Bretagne ce que les critiques ont rétrospectivement qualifié de mouvement *In-Yer-Face*. Nommé d'après une expression argotique<sup>90</sup>, ce type de théâtre entend « choquer » non plus directement le lecteur, mais le spectateur. En effet, contrairement au *New Brutalism* de Bond et ses confrères, le *In-Yer-Face Theater* entend jouer sur le lien particulier qui unit une représentation scénique aux spectateurs qui y assistent en direct<sup>91</sup>. Reprenant la définition basique de l'expression argotique, le drame de ces années entend bouleverser le spectateur, lui envoyer quelque chose « à la face » qu'il lui sera impossible d'ignorer tant ce quelque chose est dérangeant, voire insoutenable. A la question de comment caractériser le *In-Yer-Face Theater*, le critique anglais Aleks Sierz répond que « le langage est sale, il y a de la nudité, des personnes ayant des relations sexuelles devant le public, une violence qui explose, un personnage qui en humilie un autre, des tabous détruits, des sujets innommables traités et des conventions

---

<sup>89</sup> Il faut à ce sujet lire l'excellent ouvrage du journaliste Bill Bufford, *Among the Thugs* qui, en 1990, réalise une enquête en immersion dans le milieu populaire londonien et relate plusieurs anecdotes passionnantes qui ont d'ailleurs vraisemblablement inspiré Sarah Kane pour l'écriture de sa pièce *Blasted*.

<sup>90</sup> *New Oxford English Dictionary*, 1998 : « Something blatantly aggressive, or provocative, impossible to ignore or to avoid. »

<sup>91</sup> Il convient de préciser que la frontière entre « New Brutalism » et « In-Yer-Face » est assez floue selon les critiques : s'ils s'accordent pour dire que le dernier a véritablement pris son essor dans le tournant des années 1990, d'autres chercheurs comme Graham Saunders parlent également de « New Brutalism » pour désigner les œuvres de Kane et ses confrères de l'époque. Nous préférons ici une distinction selon laquelle le mouvement « In-Yer-Face » serait une expansion du « New Brutalism » qui aurait existé dès les années 1960.

dramatiques subverties<sup>92</sup> ». C'est donc dans ce contexte social et littéraire et aux côtés d'autres jeunes auteurs comme Mark Ravenhill ou Anthony Neilson<sup>93</sup> que Sarah Kane fait son entrée en 1995 avec sa première œuvre, *Blasted*. Elle fut l'une des seules femmes de cette période à rivaliser de crudité verbale avec ses pairs dramaturges, bien qu'elle se soit toujours défendu d'appartenir à un mouvement quelconque :

« I do not believe in movements. Movements define retrospectively and always on ground of limitations. If you have three or four writer swho do something interesting, there will be ten others who are just copying it. At that moment, you've got a movement<sup>94</sup> ».

### ***Heiner Müller : écrire dans une Allemagne divisée***

« Je pense que le scandale est ce qui fait la vitalité du théâtre. Le théâtre ne peut être vivant sans scandale<sup>95</sup> » affirmait en effet Müller. Célébré pour son écriture politique et le choix de ses sujets, très ancrés dans le réel de son Allemagne contemporaine, le dramaturge dessine progressivement des thèmes sous-jacents, notamment le rapport entre les sexes. C'était déjà le cas avec *Hamlet-Machine* et c'est encore plus flagrant dans *Quartett*. Surtout, au fur et mesure que les années passent et que sa carrière se développe, l'œuvre de Müller se fait plus expérimentale. Adepte des réécritures – ou plus exactement, des adaptations de matériaux littéraires antérieurs – dans lesquelles il déconstruit la dramaturgie classique de ses modèles, la littérature devient son nouveau champ de bataille. En ce sens, ce ne sont plus simplement les sujets qui sont politiques, mais bel et bien sa dramaturgie. Réduite à une vingtaine de pages, *Quartett* devient ainsi un formidable exemple de l'expérimentation de Müller sur les rapports entre les sexes, le langage et la dramaturgie. Le projet d'adapter le roman épistolaire de Laclos remonte aux années 1960<sup>96</sup>, soit plus ou moins la période de parution de *Cat on a Hot Tin Roof* de Williams. L'Allemagne est certes connue pour être bien moins puritaine que les Etats-Unis, mais il est difficile d'imaginer qu'un texte pareil puisse passer la censure de cette époque. En effet, il ne faut pas oublier que Müller écrit dans une période géopolitique particulièrement trouble, dans cette Allemagne divisée. Vivant en République Démocratique Allemande [RDA], c'est paradoxalement à l'Ouest, en RFA, qu'il sera surtout publié et reconnu. Au cours d'un

---

<sup>92</sup> Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, Londres, Faber&Faber, 2001 : « the language is filthy, there's nudity, people have sex in front of you, violence breaks out, one character humiliates another, taboos are broken, unmentionable subjects are broached, conventional dramatic structures are subverted. »

<sup>93</sup> Auteurs également mis en scène au Royal Court, lieu primordial du théâtre anglais expérimental dès les années 60.

<sup>94</sup> Interview de Sarah Kane retranscrite dans : Graham Saunders, *Love me or Kill Me : Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 7 : « Je ne crois pas aux mouvements. Les mouvements sont définis rétrospectivement et sont toujours soumis à des limitations. Si vous avez trois ou quatre auteurs qui font quelque chose d'intéressant, il y en aura dix de plus qui se contenteront de copier. A ce moment, vous aurez un mouvement. » (Traduction personnelle).

<sup>95</sup> Heiner Müller, *Theater ist kontrollierter Wahnsinn, ein Reader*, Berlin, Detlev Schneider, 2014, p. 99 : « Ich finde, Skandal ist ein Lebenselement von Theater. Theater kann ohne Skandal überhaupt nicht lebendig bleiben. »

<sup>96</sup> Heiner Müller, *Erreurs choisis – Textes et entretiens choisis et traduits par Jean Jourdeuil*, Paris, L'Arche, 1988, p. 99 : « Il s'agit d'un projet qui remonte à une vingtaine d'années. Je l'ai fait maintenant, c'est tout. »



entretien avec Sylvère Lotringer en 1981, il déclare :

A l'Est, tout ce qui s'écrit est très important pour la société, ou du moins la société croit que c'est important. On a du mal à être publié ici, parce que tout y a un très grand impact. En République Fédérale, être publié ne présente aucune difficulté<sup>97</sup> [...]

Pour l'idéologie communiste de l'Est, le succès de Müller de l'autre côté du mur est un problème supplémentaire : la voix qui exprime de manière crue et relativement réaliste les problématiques sexuelles ne peut être associée qu'à la pornographie, symbole de la déchéance inhérente à la RFA. Néanmoins, c'est particulièrement l'écriture politique du dramaturge qui va devenir sa plus grande caractéristique scandaleuse, au sens étymologique du terme. Dans l'introduction de sa réécriture de *MacBeth*, Jean-Pierre Morrel affirme que « les critiques de 1972 s'accordent pour dire que Müller a rendu visible les opprimés<sup>98</sup> ». L'attrait pour la réécriture chez le dramaturge pourrait ainsi trouver une justification qui dépasserait la simplicité d'échapper à la censure : Müller ne se contente pas de réactualiser ou moderniser le propos narratif (ou dramatique) d'une histoire, il en réinvente également les fins idéologiques dans un but politique. Au sujet de cette adaptation du texte de Shakespeare, la dramaturge Elisa Blaché souligne deux points qui sont intéressants à développer au sujet de *Quartett*. D'un côté, le lien entre « ardeur sexuelle » et « ardeur meurtrière » au travers d'un personnage féminin, Lady MacBeth pour laquelle elle évoque « un transfert mortifère de l'impuissance ou du désir mort qui trouve à s'incarner autrement dans le désir de puissance, de pouvoir et de sang<sup>99</sup> ». Cette vision, que l'on peut aisément qualifier de pessimiste, n'est pas étrangère à la lutte entre les anciens amants Merteuil et Valmont : le désir de la Marquise pour le Vicomte est qualifié par cette dernière de mort – *Nie mehr*<sup>100</sup> – et semble avoir fait place à une force guerrière, une lutte sans merci pour le pouvoir. De l'autre côté, un déplacement de la thématique de la victime devenant bourreau ; le topos tragique devient chez Müller conséquence non plus du Destin, mais de l'Histoire, en l'occurrence le contexte post-guerre. Le personnage chez Müller ne devient pas mauvais en conséquence de ses actions, mais par un mal intrinsèque inhérent à l'époque moderne : la recherche perpétuelle du pouvoir, et l'assujettissement par la pauvreté – qui n'est pas sans rappeler le contexte social en RDA. Dans *Quartett*, la question est plus complexe : sont-ce les victimes qui deviennent bourreaux au travers de l'appropriation de Tourvel et Cécile Volanges mais Merteuil et Valmont ? Ou sont-ce les bourreaux qui tentent de devenir victimes, comme une tentative désespérée de s'extraire des désillusions qui les assaillent ? Quoi qu'il en soit, l'écriture de Müller est en permanence politique, et liée au contexte géopolitique qui lui est contemporain. Le roman de Laclos était déjà lui-même politique, particulièrement

---

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>98</sup> Jean-Pierre Morrel dans Heiner Müller, *MacBeth, d'après Shakespeare*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

<sup>99</sup> Elisa Blaché, « Analyse dramaturgique : *MacBeth, d'après Shakespeare* » : [\[https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Macbeth/ensavoirplus/idcontent/13793\]](https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Macbeth/ensavoirplus/idcontent/13793), consulté le 01/04/2020.

<sup>100</sup> Heiner Müller, *Quartett, op. cit.*, p. 45 : « jamais plus. »

grâce au personnage de Merteuil, qui utilisait déjà deux siècles plus tôt la sexualité comme arme de pouvoir. Elle était déjà un personnage fascinant pour l'histoire de la sexualité, aujourd'hui érigée en mythe de la Libertine. Müller l'a, en quelque sorte, amené à un paroxysme.

## Voix féminine et théâtre expérimental

Dans le prolongement de la crise du drame théorisée par Szondi, Lehmann établit comme règle fondatrice du théâtre postdramatique que « la mise en scène doit être considérée comme une pratique artistique spécifique, comme une écriture scénique qui n'a point à être commandée par la logique du texte écrit<sup>101</sup> ». Vient alors se poser un véritable problème pour un genre littéraire caractérisé historiquement comme le véritable temple du dialogue, et donc de l'écriture. Si effectivement les œuvres d'Ibsen et de Wedekind proposaient une véritable rupture par rapport au drame historiquement théorisé durant la Renaissance et pouvaient – et peuvent toujours – bénéficier d'une mise en scène plus ou moins expérimentale qui propose déjà une rupture entre le texte et la transposition scénique, le respect de certaines conventions littéraires dans l'écriture du dialogue sont loin d'être transgressées. Cela est peut-être encore plus vrai pour Tennessee Williams ; nous avons vu précédemment que le dramaturge américain utilise les didascalies dans une sorte de mélange dramatico-narratif proche du mouvement Symboliste. Néanmoins, la spécificité de ce drame psychologique fait qu'il ne peut se passer du dialogue « classique », parfois de manière ostensiblement chargée. Dans le dernier tiers du vingtième siècle – même si les choses ne sont pas autant précisément marquées dans le temps, les choses vont donc radicalement changer. Si l'appartenance de Sarah Kane au mouvement postdramatique est plus discutable malgré quelques similitudes indéniables et assez importantes, l'œuvre de Müller est, quant à elle, citée par Lehmann à de nombreuses reprises dans ses travaux pour théoriser ce pan du théâtre contemporain. Nous n'allons pas dresser un récapitulatif exhaustif de pourquoi telle œuvre rejoint ou non le mouvement postdramatique, mais il est intéressant d'analyser sous cet angle le traitement de la voix et sa polysémie dans les deux œuvres concernées.

Nous évoquions tout à l'heure la crudité du langage chez Sarah Kane, ainsi que le fait que la sexualité y soit évoquée sans détour ; elle semble pourtant, si nous prenons une vue d'ensemble de son œuvre, davantage verbalisée par les personnages masculins que féminins. Ian dans *Blasted* ou le sadique Tinker dans *Cleansed* n'hésitent pas à faire usage de termes quasi-pornographiques, mais les femmes subissent plus les choses qu'elles ne les mettent en mot. Au contraire, Kane utilise des images scéniques muettes pour évoquer, voire pour montrer sans équivoques, les scènes dans lesquelles les femmes sont impliquées dans une relation sexuelle, par ailleurs souvent contrainte. Mais comment ce langage est-il

---

<sup>101</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, op. cit, p. 9.

construit chez la dramaturge ? Par rapport à ce que nous évoquions à l'instant, si nous plaçons la crudité linguistique du côté du masculin, et la parole féminine – voire son absence relative au fait de « subir » - du côté de l'image scénique, il faudrait établir une polarité entre la réplique et la didascalie, qui va construire cette même image. Dans la logique d'un théâtre classique, cela conviendrait parfaitement à la hiérarchie sociale entre masculin et féminin : la réplique occupe dans le discours théâtral une place supérieure à la didascalie, qui est réduite sur le plan typographique et invisible sur le plan dramaturgique lors de la représentation. Mais si nous analysons la place des didascalies dans une œuvre comme *Cleansed*, les choses apparaissent plus complexes que cela. L'exemple parfait de l'utilisation d'un double-langage se retrouve dans la relation entre Tinker et *Woman* – la Femme sans nom :

**TINKER** : OPEN YOUR FUCKING LEGS

**WOMAN** : (*does.*)

**TINKER** : Look.

**WOMAN** : (*does.*)<sup>102</sup>

Dans ce rapport entre les deux personnages, le fait que la Femme, silencieuse, se contente d'exécuter les actions exprimées à haute voix par Tinker est souligné par le rapport entre l'énonciation et la didascalie qui y répond immédiatement. De plus, sur le plan typographique, la didascalie est élevée au rang de réplique pour la Femme : la réalisation de l'action, normalement silencieuse, acquiert ainsi une dimension orale, sonore. C'est justement à partir de cette première « entorse » aux règles classiques de hiérarchie entre réplique et didascalie que le rapport de force va commencer à s'inverser. Lorsqu'elle analyse la place des didascalies dans l'œuvre de Sarah Kane, Geneviève Jolly prend comme exemple la mise en scène de *Cleansed* par Hubert Colas en 2001. Dans cette version, le metteur en scène fait en effet le choix audacieux d'offrir une oralité supplémentaire aux didascalies « en les confiant à deux acteurs [...] présents sur le plateau, dès le début puis tout au long du spectacle<sup>103</sup> ». Par le biais de cette trouvaille, Colas prend à la lettre le jeu typographique de Kane : la didascalie ne devient pas véritable une réplique, mais la relation de co-dépendance devient une relation de co-existence. Originellement, les images scéniques de Kane devaient prendre le relais du langage lorsque ce dernier montrait ses limites, notamment lors des scènes de violences. En les prononçant sur scène, les comédiens résolvent le problème du caractère irréprésentable de ces images, tout en conservant leur aspect « choquant » inhérent au *In-Yer-Face*. Erigées au rang de langage, les didascalies peuvent également se défaire de l'emprise de la réplique masculine, comme lors du dérèglement qui intervient à la suite du « dialogue » cité précédemment :

---

<sup>102</sup> Sarah Kane, *Cleansed* dans *Complete Plays*, Londres, Methuam Drama, p. 137 : « **TINKER** : OUVRE TES JAMBES PUTAIN / **LA FEMME** : (*le fait.*) / **TINKER** : Regarde. / **LA FEMME** : (*regarde.*) »

<sup>103</sup> Geneviève Jolly, « L'importance des voix didascaliques dans *Purifiés* de Sarah Kane » dans Florence Fix, Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle – Regarder l'impossible*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. « Écritures », p. 63.

**TINKER** : Touch.  
**WOMAN** : (*sobs.*)<sup>104</sup>

La didascalie « désobéit » ainsi à l'injonction masculine, et persistera dans cette voie jusqu'à la fin de la scène, malgré les insultes et menaces de Tinker. A partir de ce moment, les choses s'inversent de manière presque symétrique. Lors de la scène dix-neuf, la dernière à présenter Tinker face à La Femme, non seulement la « voix didascalique » qui répond à une injonction orale sera cette fois du côté de Tinker, mais la vulgarité et la crudité seront du côté de la Femme :

**WOMAN** : I love your cock, Tinker  
I love your cock inside me, Tinker  
Fuck me, Tinker  
Harder, Harder, Harder  
Come inside me  
I love you, Tinker

**TINKER** : (*comes.*)<sup>105</sup>

Cette inversion, qui intervient de façon symbolique au moment de la prise de pouvoir de la Femme sur Tinker dans la diégèse, semble suggérer une chose : afin de s'émanciper de l'homme, la femme doit l'imiter sur tous les plans. C'est parce qu'elle parle à la manière de Tinker, et qu'elle réduit ce dernier au rang d'image scénique, que la Femme se libère du fardeau didascalique. Lorsque dans *Blasted*, Cate utilisait le langage cru d'Ian, il s'agissait d'un rapport de soumission basé sur la perte de personnalité de la femme, complètement possédée par l'homme jusque dans son langage. Dans *Cleansed*, où l'enjeu du *gender fluid* est important comme nous y reviendrons, l'imitation devient une arme de libération. Quant au plan théâtral, il nous semble possible d'affirmer que la mise en scène de Colas offre à l'œuvre de Kane une preuve que le passage de l'écrit à la scène dans le cadre du théâtre expérimental peut se jouer sur plusieurs niveaux, comme l'affirme la théorie postdramatique de Lehmann :

Dans le théâtre postdramatique, le souffle, le rythme, l'actualité de la présence physique des corps l'emportent sur le logos. On parvient à une ouverture et à une dissémination du logos de telle sorte que ne se transmet plus nécessairement une signification de A (la scène) vers B (la salle), mais que s'opère une transmission spécifiquement théâtrale, « magique » où s'établit un lien au moyen de la langue<sup>106</sup>.

La disparition du schéma habituel de transmission d'une information vers un récepteur apparaît comme particulièrement représentative du mouvement postdramatique, et plus généralement du théâtre contemporain. La mise en place d'un autre type de langage, qui peut notamment passer par la simple performance scénique du corps, se développe au détriment de la parole dramatique telle qu'elle était vue

---

<sup>104</sup> Sarah Kane, *op. cit.* : « **TINKER** : Touche. / **LA FEMME** : (*sanglote.*) »

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 148 : « **LA FEMME** : J'aime ta queue, Tinker / J'aime sentir ta queue en moi, Tinker / Baise-moi Tinker / Plus fort, plus fort, plus fort / Jouis en moi / Je t'aime, Tinker / **TINKER** : (*jouis.*) »

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 235.

jusqu'à présent ; c'est-à-dire, dans un sens relativement plus classique, que tout de la création d'un personnage – son histoire, sa psychologie, son caractère – passait auparavant dans le dialogue. Le personnage se définissait lui-même au travers de son langage. Cela n'a pas complètement disparu, mais cette parole devient autre ; paradoxalement, nous pouvons dire qu'elle devient *théâtrale*. Cela signifie que ce qui était auparavant considéré comme la quintessence du genre dramatique – le dialogue littéraire – rejoint la logique de la dichotomie entre le théâtre « écrit » et le théâtre « joué », comme si la représentation scénique évoluait dans un univers distinct par rapport à son matériau originel. Le dialogue n'est plus didactique et n'existe plus dans le but de clarifier les enjeux dramatiques de l'intrigue, ni dans celui de définir les personnages dans une logique psychologique devenue archaïque. Paradoxalement, cette mise à l'écart du texte littéraire sur la scène aboutit à une mise à l'honneur de ce qu'il serait possible de nommer son équivalent scénique, à savoir la voix. Contrairement au texte, le son de la parole est concret, il appartient à l'espace dramaturgique. La voix n'est plus un simple outil utilisé par le comédien au service du texte, mais bel et bien une composante essentielle de l'écriture postdramatique<sup>107</sup>. Selon cette méthode, il apparaît vraisemblable que le ou la dramaturge, dès la composition de son œuvre et avant même qu'elle ne soit représentée sur scène, élabore une réflexion sur la performance vocale – et sur bien d'autres points sur lesquels nous reviendrons ultérieurement.

Cette mise à distance du *logos* au profil de concepts contemporains permet justement à Muriel Plana de développer une hypothèse qui va particulièrement nous intéresser ici : celle selon laquelle le théâtre postdramatique serait un théâtre féminin :

Tout part [...] d'une critique qui va emporter à peu près toutes les valeurs ou formes perçues comme masculines ou phalliques : le sens, la représentation, la fable, le dialogue, le politique [...] Dès lors, rien d'étonnant à ce que l'esthétique postdramatique privilégie l'image et le corps par rapport au texte (souvent réduit au *logos* associé au masculin) ; que contre la « totalité » masculine, elle défende le fragment ; qu'au rapport distancié du spectateur elle préfère le rapport de fascination, de fusion, d'hypnose ; que contre la raison, elle choisisse l'affect<sup>108</sup>.

Si nous continuons comme nous l'avons fait plus haut la distinction entre texte-dialogue et la voix prise de façon polysémique, cette dernière serait donc placée du côté de cet affect féminin. L'osmose entre postdramatisme et féminin permet une accentuation du phénomène : nous pouvons parler de voix comme concept féminin et donc, la voix du personnage féminin devient presque l'expression d'un pléonasme. Ce nouveau type de théâtre devient néanmoins plus clair lorsqu'il est explicité par l'utilisation d'exemples. Solange Ayache parle en effet, dans le cas de Sarah Kane, d'une « écriture expérimentale [...] à la recherche de nouvelles contraintes formelles pour le texte et la scène » qui va former ce qu'elle appelle

---

<sup>107</sup> Voir Solange Ayache, « De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane », *Sillages critiques*, n°16, 2013 : « la voix [...] appréhendée comme matériau premier de l'écriture [...] finalement érigée en événement dramatique ultime. »

<sup>108</sup> Muriel Plana, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, op. cit., pp. 236-237.

une « psychopoétique de la scène<sup>109</sup> ». Outre la déconstruction de la structure dramaturgique et les images scéniques abordées précédemment qui forment la quintessence du théâtre de Kane – et plus généralement du mouvement *In-Yer-Face* – la dramaturge britannique, forte de sa formation universitaire et de ses connaissances théoriques sur l'histoire du théâtre<sup>110</sup>, manie la voix comme un outil dramaturgique à part entière, n'hésitant pas à l'ériger en « événement dramatique » ou à la sacrifier dans des silences tout aussi significatifs. C'est ce dernier point qui va tout particulièrement nous intéresser dans le cas de *Cleansed*. Pour Graham Saunders, la troisième pièce de Kane « va encore plus loin dans sa volonté de réduire le langage à son minimum<sup>111</sup> ». Il est indéniable que la parole n'est pas prédominante dans l'œuvre. Tout l'inverse donc à première vue des vingt pages de logorrhée ininterrompue de Müller. Dans l'œuvre de Kane, l'expression linguistique est débarrassée de toute considération inutilement psychologisante. Pour Susannah Clap, les personnages de *Cleansed* « deviennent davantage l'expression d'une émotion que la manifestation explicite d'une psychologie ou d'interactions sociales<sup>112</sup> ». Autrement dit, Kane va encore plus loin dans son refus de tout réalisme, y compris sur le plan linguistique. Mais ce minimalisme reflète-t-il une volonté dramaturgique ou sociétale ? Ou bien les deux ? Les choses semblent en tout cas totalement inversées dans le cas d'Heiner Müller : la parole est omniprésente, démultipliée, rythmée dans une performance entre macabre et érotisme. Le dramaturge s'empare d'un roman épistolaire, à savoir le genre de la mise en abyme du texte écrit ; un auteur qui écrit sur des personnes qui elles-mêmes écrivent. La mécanique de Laclos reposait sur cet assemblage de « paroles » de personnages qui s'écrivaient eux-mêmes en écrivant aux autres. Müller déconstruit complètement cette parole sur quasiment tous les points. Non seulement le « double-texte » écrit devient à la fois oral et théâtral, mais la complexité de l'intrigue du roman est réduite à justement une absence même d'intrigue au profit du simple fil rouge qui constitue le squelette de l'histoire : le rapport entre les sexes. Sur cette infrastructure dramaturgique, l'auteur va alors créer une nouvelle forme qui, essentiellement, repose sur la parole. Ainsi, nous pouvons observer dans les deux cas un refus de toute forme de réalisme mimétique au profit d'une autre réalité, moins confortable pour le spectateur dans le sens où elle brise les codes de la théâtralité. La parole devient en quelque sorte, l'intrigue. Il serait effectivement bien difficile de résumer clairement l'argument d'une pièce telle que *Cleansed* ou *Quartett*: Les lieux ainsi que la temporalité sont fluctuants, passant d'une université à un asile ou un hôpital dans le premier cas, tandis que Müller n'indique comme situation spatio-temporelle qu'« un salon d'avant la Révolution française / Un bunker d'après la troisième Guerre Mondiale<sup>113</sup> ». Le statut des personnages est peu voire pas du tout défini et tout aussi instable : les personnages changent

---

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> Sarah Kane maîtrisait parfaitement les conceptions théoriques d'Antonin Artaud et connaissait ses classiques, de Shakespeare à Beckett.

<sup>111</sup> Graham Saunders, *op. cit.*, p. 88 : « *Cleansed* also moved further in the process of Kane's project to pare language down to a strict minimalism. »

<sup>112</sup> Susannah Clap, « *Cleansed* : Review », *Observer*, 1998.

<sup>113</sup> Heiner Müller, *Quartett*, *op. cit.* p. 45 : « *Salon vor der Französischen Revolution / Bunker nachdem dritten Weltkrieg.* »

de genre, d'identité, meurent mais demeurent présents auprès des vivants... Nous l'avons bien vu, le théâtre contemporain, qu'il soit postdramatique ou non, aime briser les codes esthétiques du genre pour bouleverser le confort habituel du spectateur, et le perdre dans ses repères. Si bien d'autres éléments entrent en compte dans ces nouvelles structures dramatiques sur lesquels nous reviendrons, et malgré le minimalisme du langage observé notamment chez Kane, il n'est pas absurde de considérer la voix comme partie intégrante de l'essence même de ce nouveau théâtre. Car, aussi minimalistes que soient les dialogues dans *Cleansed*, la voix n'en est paradoxalement que plus présente. Solange Ayache parle d'un « espace scénique [qui] se transforme [...] en un espace essentiellement vocal<sup>114</sup> ». Il est en effet intéressant de constater que la dramaturge britannique n'utilise pas la voix comme un simple outil au service du dialogue, mais bien comme un espace plein qui se suffit à lui-même ; chez Kane, la voix devient une entité entre le spectral et le tangible. Pour bien comprendre cela, il faut se concentrer sur deux scènes particulières, et parallèlement sur le personnage de Grace, et sa relation avec son frère décédé Graham. Sur la scène de Sarah Kane – c'était déjà le cas dans *Blasted* – les frontières entre le monde des vivants et celui des morts sont sans cesse brouillées. Ainsi, malgré la scène d'exposition de *Cleansed* qui suggère très clairement la mort de Graham par overdose (une information qui sera confirmée par Tinker dans la scène trois), la cinquième scène voit son retour en tant qu'entité physique capable de parole. Les choses sont bien entendues plus complexes. Nous l'avons vu, la dramaturgie de Kane n'est absolument pas un espace réaliste ; au contraire, la scène devient davantage un « espace mental ». Ce qui est représenté face aux spectateurs constitue une nouvelle forme de réalité traumatique, que nous aborderons plus en détails en revenant aux théories de réalisme traumatique de Michael Rothberg. Ainsi, il s'agit pour le spectateur de comprendre qu'il assiste à une représentation mentale axée selon le point de vue du personnage féminin. Graham est vivant pour Grace, donc il apparaît sur scène. Mais d'un point de vue intra diégétique, cette « résurrection » de Graham passe inévitablement par le corps, et par la voix de Grace. Cette dernière va tout d'abord porter ses vêtements, puis imiter sa voix comme le suggère la didascalie qui indique que « quand elle parle, sa voix ressemble davantage à celle de GRAHAM<sup>115</sup> » et plus tard devenir son frère par la transformation ultime de la greffe d'un pénis. Mais avant tout cela, c'est bel et bien par une dramaturgie de la parole que Kane indique le trouble de Grace. Qu'il s'agisse d'une représentation de la folie, de la schizophrénie ou de la bipolarité, les termes ne sont jamais mentionnés ainsi dans le texte. Cela n'est par ailleurs pas le plus important, car comme le souligne Muriel Plana, la pièce est davantage une parabole qu'une allégorie. Ainsi, il n'existe pas de hiérarchie entre une représentation mentale qui serait extériorisée sur la scène ou la représentation physique d'un véritable changement de sexe<sup>116</sup>. La dramaturge, déjà à l'écriture par l'utilisation des didascalies et des indications scéniques, utilise une parole féminine qui se mêle à la voix masculine jusqu'à la personnifier afin de seulement suggérer que les

---

<sup>114</sup> Solange Ayache, art. cit.

<sup>115</sup> Sarah Kane, *Cleansed*, op. cit., p. 118 : « *When she speaks, her voice is more like his* ».

<sup>116</sup> Muriel Plana, op. cit., p. 194.

apparitions physiques de Graham pourraient être en réalité une extériorisation de la perception mentale d'un personnage féminin malade. La voix devient le moyen pour Grace de garder son frère en vie. Mais les choses vont même plus loin dans l'œuvre, car la voix n'est pas simplement spectrale : elle devient une véritable entité physique sur le plan scénique. Grace et Graham, à l'issue de la cinquième scène, ont une relation sexuelle qui préfigure la fusion ultime qui deviendra biologique après l'opération de changement de sexe de la jeune femme. Les voix ne font pas que se confondre, elles entraînent les corps avec elles. De la même façon, la dixième scène montre Grace battue à coup de battes de base-ball par « un groupe d'hommes que l'on ne voit pas, mais dont on entend la voix<sup>117</sup> ». Dans toute la scène, les tortionnaires sont désignés dans les répliques par la simple indication « LES VOIX ». Là encore, le statut de ces « personnages » est particulièrement flou : s'agit-il une nouvelle fois d'une représentation mentale ? Les voix sont-elles de véritables personnes privées d'identité par le refus de Grace de se confronter à la réalité ? La violence est en tout cas bien présente, du moins sur le plan scénique : Grace sera violée par l'une des voix, son corps saigne sous leurs coups. Tout comme dans *Blasted* qui utilisait le viol du personnage féminin comme symbolique de la violence masculine sur le féminin, *Cleansed* montre que le masculin, même réduit au statut de simple voix, est toujours aussi dangereux pour la femme. Si toute cette scène d'extrême violence rappelle les images scéniques et les *aggro-effect* propres à ce type de théâtre et déjà utilisées dans *Blasted* lors de la représentation du viol de Cate, une étape supplémentaire est ainsi franchie ici du point de vue expérimental.

Les choses semblent à première vue relativement similaires dans le cas de *Quartett*. L'œuvre de Müller s'inscrit en effet dans le courant du langage postdramatique par la disparition évidente du *logos* et une forme d'éloge de la parole fragmentée. Ainsi, les mots ne représentent plus un ensemble logique du point de vue de la structure dramatique, à savoir une parole qui s'articulerait en monologue ou en dialogue, car ces conceptions font partie d'un théâtre désormais révolu et même archaïque. La pièce s'ouvre sur Merteuil, seule physiquement sur scène, déclamant une longue tirade qui semble adressée à Valmont avec l'utilisation du « vous ». Mais ce dernier n'est pas présent sur scène, et ne fera son entrée qu'à l'issue de cette longue réplique. Le dramaturge joue ainsi avec les conventions dramatiques conférant à la pièce une théâtralité nouvelle et exacerbée. En effet, si les mots sont omniprésents, ils ont perdu toute valeur littéraire au sens d'un théâtre texto-centré désormais obsolète. Les phrases de la première réplique de Merteuil sont à l'image de l'écriture de Müller : courtes, coupantes comme des coups de poignards et sans véritable liens évidents entre elles :

---

<sup>117</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, p. 130 : « **GRACE** is being beaten by an unseen group of men whose **VOICES** we hear ». Nous respectons ici la typographie originelle qui place le terme « VOICES » en caractères majuscules gras, comme pour accentuer leur statut de personnages à part entière à l'image de « GRACE ».



Es ist meine Haut die sich erinnert. Oder vielleicht ist es ihr, ich rede von meiner Haut, Valmont, einfach gleichgültig wie ? an welchem Tier das Instrument ihrer Wollust befestigt ist, Hand oder Klaue. Wenn ich die Augen schließe, sind Sie schön, Valmont. Oder buckling, wenn ich will. Das Privileg der Blinden.<sup>118</sup>.

La disparition d'une logique du discours au profit de l'affect féminin est ici double : elle apparaît autant dans le discours tenu par le personnage que dans l'écriture par le dramaturge. Elle se voit enfin exacerbée par les possibles mises en scène. Rappelons en effet si cela est nécessaire qu'un théâtre postdramatique est incompatible avec la seule analyse d'un texte littéraire : il doit, pour exister, se révéler dans toute sa force dramaturgique. Le refus du réel par l'absence d'une linguistique mimétique de la réalité rejoint ainsi la dramaturgie de Sarah Kane : le référent n'est plus le monde réel, mais un univers théâtral autonome qui possède ses propres règles, que ce soit dans le texte écrit ou sur scène. Et comme chez la dramaturge britannique, la voix est également le lieu même de l'identité, particulièrement l'identité féminine. Le dispositif particulièrement théâtral à l'œuvre dans *Quartett* concerne véritablement le « jeu » auquel se livrent Merteuil et Valmont, qui consiste à incarner à eux deux les multiples personnages des *Liaisons Dangereuses* et ce indépendamment de leur genre. Ce « travestissement linguistique » devient particulièrement intéressant lorsque Merteuil prend le rôle (ou la voix ?) de Valmont et inversement. Lorsque les deux libertins font en quelque sorte le « bilan » de ce jeu de rôles, ils s'expriment ainsi :

VALMONT : Ich glaube, ich könnte mich daran gewöhnen, eine Frau zu sein, Marquise.

MERTEUIL : Ich wolte, ich könnte es.

*Pause.*

VALMONT : Was ist. Spielen wir weiter ?

MERTEUIL : Spielen wir ? Was weiter<sup>119</sup> ?

Pour Merteuil, renoncer à son identité féminine au profit du masculin est une prise de pouvoir, presque un acte politique. Pour Valmont, il ne s'agit là que d'un « jeu ». Nous reparlerons plus précisément de ce travestissement de ses enjeux lorsque nous aborderons les questions de genre et d'identité, mais il est déjà possible de noter que la parole féminine chez Müller, lorsqu'elle aborde le pouvoir, devient politique, comme nous l'avons évoqué précédemment. Ce domaine est dans cette œuvre précisément placé sous le signe de la femme à partir du moment où le personnage féminin semble être le seul en avoir conscience, entraînant ainsi le spectateur avec lui.

---

<sup>118</sup> Heiner Müller, *Quartett*, *op. cit.*, p. 45 : « C'est ma peau qui se souvient. A moins qu'il lui soit parfaitement égal, non je parle de ma peau, Valmont, de savoir de quel instrument provient l'instrument de sa volupté, main ou griffe. Quand je ferme les yeux, vous êtes beau Valmont. Ou bossu, si je le veux. Le privilège des aveugles. »

<sup>119</sup> Heiner Müller, *op. cit.*, p. 59 : « VALMONT : Je crois que je pourrais m'habituer à être une femme, Marquise. / MERTEUIL : Je voudrais le pouvoir. / *Un temps.* / VALMONT : Alors quoi. Continuons à jouer. / MERTEUIL : Jouer, nous ? Quoi, continuons ? »

### III

-

## THÉÂTRE ET HOMOSEXUALITÉ : HISTOIRE ET REPRÉSENTATIONS

---

Les liens amoureux et sexuels entre personnes de même sexe peuvent être ritualisés, condamnés, marginalisés ou tolérés, mais leur présence dans toute société, jusque dans celles qui les nient avec le plus de force, confirme en fait l'universalité de ces « pratiques<sup>120</sup> ».

Avant de poursuivre notre étude des représentations de la sexualité dans le théâtre, il convient de nous arrêter le temps d'une parenthèse d'avertissement pour nos lecteurs. Il ne nous échappe pas que les thèmes abordés dans cette partie sont particulièrement délicats à traiter pour plusieurs raisons. En effet, bien que ce mémoire se veuille avant tout être un travail de recherche littéraire, axé sur des textes dramatiques de fiction dont le plus récent date maintenant d'une vingtaine d'années, les sujets abordés sont empreints de controverses et de polémiques qui touchent une actualité toujours brûlante. La recherche contemporaine dans le domaine des sciences humaines et sociales s'intéresse particulièrement aux questions de genre et d'identité du point de vue de la sexualité, et les hypothèses ainsi formulées évoluent constamment. De plus, ces thématiques sont extrêmement présentes dans la culture populaire, avec pour conséquence une accumulation de revendications dans les médias, les conversations privées ou même les réseaux sociaux. Inévitablement, intervient la nécessité d'une grande précaution, notamment dans le choix du vocabulaire, afin de correspondre aux constantes évolutions dans lesquelles existent sans hiérarchie la recherche scientifique, le militantisme activiste et l'opinion privée. Mais précisons tout de même, par prudence, que ce travail n'est ni une étude de sociologie, ni un manifeste et encore moins une revendication personnelle ou militante. Les mentions de notions et de termes qui peuvent effectivement encore faire débat peuvent être fortuitement présentes face à un tel travail, mais nous nous efforçons, le cas échéant, de développer précisément pourquoi et dans quel sens ces termes sont utilisés.

### Quelques éléments sur l'homosexualité masculine

Aborder la question de l'homosexualité, y compris dans le domaine de la littérature dramatique, présuppose une première tentative de contextualisation. Nous n'avons pas ici l'ambition de réaliser un travail sociologique ou historique, tant la question a déjà été – et est encore – abordée par de nombreux

---

<sup>120</sup> Frédéric Martel, « Homosexualité », *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], consulté le 26 février 2020 [URL : [www.universalis-edu.com/encyclopedie/homosexualite/](http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/homosexualite/)].

chercheurs, auteurs, journalistes et même particuliers qui s'intéressent à cette fascinante thématique. De même, il serait impossible de résumer de manière synthétique l'évolution de la question homosexuelle pour l'ensemble des pays et des cultures qui composent notre monde. À cette difficulté, s'ajoute la distinction – qui nous semble tout à fait justifiée – souvent établie entre une histoire de l'homosexualité masculine et celle de l'homosexualité féminine. Afin de demeurer le plus synthétique et efficace possible, nous restons ici dans un cadre limité par notre corpus d'étude, tant sur le point de l'espace (à savoir l'Europe et les États-Unis) et du temps, que sur celui des « sujets » analysés. Autrement dit, notre intérêt principal concerne majoritairement l'homosexualité masculine, même ce choix sera par la suite nuancé par les liens entre la culture *queer* et les mouvements d'études féministes. Le choix d'évoquer non pas l'histoire, mais bien UNE histoire de l'homosexualité masculine est ainsi pleinement assumé.

Toute analyse regroupée autour d'une notion se doit de commencer par une bonne compréhension sémantique des termes employés : qu'est-ce exactement que l'homosexualité ? Une constante contemporaine se retrouve dans l'utilisation abusive d'une expression : celle de la « normalisation » de l'homosexualité ; or, le choix du mot « normalisation » nous semble ici un contresens à la fois sémantique et syntaxique. Outre l'archaïsme établi de la notion de « norme », qui ne répond à aucune constante scientifiquement établie mais plutôt à un point de vue purement subjectif (bien que bénéficiant d'une constante sociale nécessaire à la vie en communauté) et mouvant, parler de « normalisation » reviendrait à considérer que l'acception donnée à l'homosexualité a toujours été celle d'une pratique anormale. Grâce à des années de recherches historiques, nous savons aujourd'hui non seulement que les choses sont en réalité plus nuancées, mais surtout qu'il s'agit d'un non-sens total. En effet, le sens donné au terme « homosexualité » n'a jamais véritablement évolué pour la simple et bonne raison qu'il s'agit d'un mot relativement récent : comme le rappelle Frédéric Martel, « le terme "homosexuel" [...] n'apparaît qu'à la fin du XIXe siècle » et a été « selon toute vraisemblance introduit en 1869 par Karoly Maria Kertbeny, pseudonyme de l'écrivain et médecin hongrois K.M Benkert<sup>121</sup> ». Si le mot a donc pour origine un sens médical, sa signification n'a pas réellement évolué ; de nos jours, il est accepté quasi-universellement que le terme désigne un individu au « comportement sexuel caractérisé par l'attraction, exclusive ou occasionnelle [...] pour un individu du même sexe<sup>122</sup> ». Bien entendu, s'il faut garder à l'esprit la relative nouveauté du mot maintenant utilisé par tous, la définition qui lui est octroyée désigne un comportement bien antérieur au seul dix-neuvième siècle. Il est souvent dit dans le milieu

---

<sup>121</sup> *Ibid.* Plus exactement, il mit au point le terme allemand « homosexualität » par opposition à ce qu'il appelle « normalsexuel » ; Benkert s'est particulièrement intéressé à cette question après le suicide d'un de ses amis proches, lui-même homosexuel, à la suite d'un chantage. Il est aujourd'hui considéré de façon rétrospective comme avant-gardiste dans ses conceptions humanistes en faveur de la dépénalisation de l'homosexualité.

<sup>122</sup> Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Disponible sur : <http://cnrtl.fr/definition/homosexualite> (consulté le 13/05/2020).

militant LGBTQI+<sup>123</sup> que l'homosexualité était une pratique répandue et acceptée dans l'Antiquité gréco-romaine d'une époque préchrétienne. La réalité historique est en réalité plus complexe, comme le rappelle l'historien Kenneth J. Dover dans l'ouvrage de référence *Homosexualité grecque*<sup>124</sup>. En effet, comme nous l'avons dit, l'affirmation de l'homosexualité comme phénomène sociologique d'appartenance ou comme identité à part entière, telle qu'utilisée de nos jours, est forcément postérieure à l'apparition du terme dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Selon Dover, il est donc théoriquement impossible que ce que nous appelons aujourd'hui « homosexualité » puisse se retrouver dans l'histoire de l'Antiquité. Les rapports amoureux et sexuels entre deux individus masculins durant cette période, particulièrement en Grèce, se distinguent entre deux « rôles » : l'ériste, au rôle actif et l'éromène, plus jeune et passif. Il est intéressant de constater que l'existence d'une hiérarchie entre le rôle actif, valorisé et le rôle passif, dénigré, perdure encore de nos jours dans les différentes facettes de l'homosexualité. L'observation, dans la vie quotidienne, de ces phénomènes hiérarchiques, est tout à fait possible lorsque sont abordées dans les discours populaires la question de rapports sexuels entre hommes. Ces derniers sont très souvent réduits à la simple pratique de la sodomie, dans une transposition selon le modèle hétérosexuel : le passif ou le pénétré est souvent féminisé, dans une rhétorique à la fois homophobe et misogynne<sup>125</sup>. Comme le rappelle Frédéric Martel, « ceux qui accomplissent ces actes [homosexuels], dans des sociétés qui restent par ailleurs extrêmement répressives à l'égard de l'homosexualité, ne s'éprouvent souvent pas non plus comme homosexuels<sup>126</sup> ». Ainsi, la connaissance du contexte antique nous permet de prendre conscience que, malgré l'avancée au sein des sciences humaines sur la définition de l'homosexualité, certains comportements demeurent : le rôle passif est davantage critiqué, en mémoire d'une époque où l'éromène n'était pas encore un homme, mais un jeune garçon aux antipodes des codes de la virilité. De même, la revendication de l'homosexualité comme sentiment d'appartenance n'est pas systématique pour tous : que cela soit conscient ou non, une distinction entre l'acte et l'identité est parfois mise en avant. Nous simplifions volontairement ici l'histoire des rapports entre hommes durant la période antique, et renvoyons à l'excellent ouvrage de Kenneth J. Dover cité précédemment pour davantage de précisions, afin de nous intéresser maintenant au contexte répressif contemporain aux pièces qui composent notre corpus. En simplifiant également, il est possible d'affirmer que la répression envers l'homosexualité est

---

<sup>123</sup> Abréviations de Lesbiennes, Gays, Bisexuel(le)s, Transsexuel(le)s, Queer, Intersexes ; le « + » désigne toutes les autres appellations concernant une personne qui ne correspond pas à la « norme » hétérosexuelle et cisgenre ; ce dernier terme désigne quant à lui une personne dont l'identité sexuelle correspond au sexe biologique qui lui a été assigné à sa naissance.

<sup>124</sup> *Greek Homosexuality* (1978), Londres, Bloomsbury Academic, coll. « Criminal Practice Series », 2016.

<sup>125</sup> Dans les débats actuels, cette question de la féminisation de l'homosexuel passif est toujours brûlante. Elle n'est pas non plus propre aux hétérosexuels : beaucoup de gays ont pris l'habitude de parler d'eux-mêmes au féminin, voire de se référer à leur sexe en utilisant une lexicologie vulgaire propre aux attributs génitaux féminins. Dans le milieu LGBTQI+, ce type d'homosexuels est catégorisé comme possédant une forme d'homophobie intériorisée. Quant à la terrible question, souvent posée aux couples homosexuels, de « Qui fait la femme et qui fait l'homme ? », en référence à une attitude plus « féminine » de l'un ou de l'autre, ou selon leurs habitudes sexuelles (entre l'actif ou le passif) n'a pas disparu avec la libération de la parole homosexuelle.

<sup>126</sup> Frédéric Martel, art. cit.

liée à l'avènement du christianisme en Occident. Il existait déjà, dans certaines sociétés, une morale sexuelle plus rigoureuse qui stigmatisait toute relation sexuelle qui n'avait pas pour but la procréation<sup>127</sup> : le coït homosexuel, mais également la masturbation par exemple. Néanmoins, ce sont bien les débuts des lectures littérales de l'Ancien Testament qui entraînent les premières condamnations légales en raison de l'homosexualité, et qui sont à l'origine d'une répression qui connaît en plusieurs siècles des évolutions, des améliorations, mais qui perdure encore selon certaines nuances. Nous ne nous attarderons pas ici sur l'histoire de la conception légale et morale de l'homosexualité au cours de l'histoire, afin de nous concentrer sur la période qui nous intéresse particulièrement : ce que Frédéric Martel appelle « le XIXe siècle aliéniste » et le « XXe siècle de combat<sup>128</sup> ». Nous abordions en introduction de notre étude ce que Michel Foucault appelait « l'hypothèse répressive », selon laquelle seule la sexualité du couple procréateur était considérée comme légitime. C'est selon cette même théorie que le philosophe parle de l'homosexualité comme un « problème » du dix-neuvième siècle, dans le sens où la création même du mot met en lumière et stigmatise à la fois :

L'homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut-être une physiologie mystérieuse<sup>129</sup>.

La désignation de l'homosexuel en tant que tel, qui se construit en opposition de la société hétérosexuelle, permet la création d'une identité à part entière. Mais cette identité est ici désignée non pas comme sociale, mais plutôt comme biologique : les médecins contemporains éprouvent alors une fascination médicale pour la « morphologie » et « l'anatomie » homosexuelle<sup>130</sup> au point de différencier d'un point de vue médical la physiologie hétérosexuelle et homosexuelle. Comme le synthétise Foucault, « le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce<sup>131</sup> » : autrement dit, en trouvant un nom, l'homosexuel se différencie de l'être humain « normal »... Ainsi, « pour la plupart des psychiatres, si l'homosexualité n'est plus un crime, elle devient une maladie ou au mieux une anomalie – ce qui n'est qu'un progrès très relatif<sup>132</sup> ». Face à cette perception clinique de l'homosexualité, les théories sur la sexualité de Freud tentent d'apporter un contrepoint psychosocial sur le développement de la sexualité « alternative » en fonction des expériences vécues durant l'enfance, avec comme origine une « bisexualité universelle<sup>133</sup> ». Ces théories sont aujourd'hui invalidées par beaucoup de psychologues, psychiatres et

---

<sup>127</sup> Dans son ouvrage *Les unions du même sexe : de l'Europe antique au Moyen-Âge*, l'historien américain John Boswell indique que cela était déjà le cas dans certaines sociétés stoïciennes ou pythagoriciennes.

<sup>128</sup> Frédéric Martel, art. cit.

<sup>129</sup> Michel Foucault, *Histoire de la sexualité t.I : La volonté de savoir*, op. cit., p. 59.

<sup>130</sup> Jean-Paul Anon dans *Le pénis et la démoralisation de l'Occident*) et Dominique Fernandez dans *L'amour qui ose dire son nom* et surtout dans *Le Rapt de Ganymède* offrent dans ces ouvrages des extraits de la littérature médicale de l'époque : une lecture particulièrement sinistre...

<sup>131</sup> Michel Foucault, op. cit., p. 59.

<sup>132</sup> Frédéric Martel, art. cit.

<sup>133</sup> Théories développées dans *Trois essais sur la sexualité* (1905).

surtout par les militants LGBTQ+, dont certains s'opposent à une explication rationnelle de l'homosexualité qui suggérerait une immuabilité de la sexualité, hypothèse retenue par la rhétorique homophobe selon laquelle l'homosexualité serait un choix modifiable. Mais, comme dans tout mouvement, un paradoxe va naître de conflits internes dans les milieux militants : si une politique homophobe, qui vise à affirmer que l'homosexualité est un choix ou une maladie qu'il convient de soigner par de terrifiantes thérapies de conversion, considère que l'homosexualité puisse être supprimée, elle rejoint sur le fond ce que pensent beaucoup de personnes non-hétérosexuelles de nos jours. Étiqueter une orientation sexuelle comme définitive est un acte profondément inacceptable selon certaines conceptions, qui aspirent plutôt à une liberté : passer de l'homosexualité à l'hétérosexualité ou vice-versa, ou de la bisexualité à la homosexualité n'est pas quelque chose d'inhabituel. Ainsi, les deux opinions se rejoignent parfois sur cette question : les homophobes pour de mauvaises raisons, les LGBTQI+ pour de bonnes raisons...

Au vingtième siècle, un changement majeur dans la perception de l'homosexualité intervient, et influera grandement sur ses représentations, y compris littéraires. Il est donc important de s'y attarder afin de mieux entrevoir les impacts de cette lutte sur la représentation des personnages gays sur la scène moderne. Bien avant la grande révolution charnière des années 1960-1970, Florence Tamagne relate l'existence d'un « âge d'or homosexuel » dès les années 1920... particulièrement en Allemagne<sup>134</sup> ! En effet, à la différence d'autres pays européens comme l'Angleterre ou la France, dans lesquels la parole homosexuelle est particulièrement limitée aux élites intellectuelles du milieu artistique et littéraire – représenté notamment en France par Proust et Gide -, le milieu gay allemand constitue une « homosexualité de masse » populaire. Le militantisme homosexuel allemand est alors particulièrement actif, et vise une promotion à grande échelle du modèle gay. Le comité scientifique humanitaire<sup>135</sup>, fondé en 1897 par le médecin sexologue Magnus Hirschfeld est considéré comme le premier organisme officiel militant pour une dépénalisation de l'homosexualité, qui ne sera en revanche effective qu'en 1968 en RDA, et l'année suivante en RFA. Pour Florence Tamagne, le sentiment européen d'appartenance homosexuelle dans la première moitié du siècle est bien allemand, tandis que Berlin devient une sorte de capitale du monde gay pour l'Europe. A titre de comparaison, la Grande-Bretagne ne connaîtra jamais un tel phénomène de masse, et ne bénéficiera d'aucune défense littéraire officielle comme la France. Cette acceptation – qui reste toute relative, la loi interdisant toujours l'homosexualité – explique peut-être pourquoi la pièce de Frank Wedekind est la seule de notre corpus à présenter une relation homosexuelle heureuse, romantique et particulièrement moderne sur laquelle nous reviendrons. Malheureusement, « l'Allemagne, qui était le centre de la liberté homosexuelle dans les années 1920, devient le centre de la

---

<sup>134</sup> Florence Tamagne, « Histoire comparée de l'homosexualité en Allemagne, en Angleterre et en France dans l'entre-deux guerres », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 125, décembre 1998, pp. 44-49.

<sup>135</sup> wHk : Wissenschaftlich-humanitäre Komitee

répression à partir de 1933<sup>136</sup> ». La montée du nazisme mettra un terme à ces prémices de revendications politiques, tandis que la répression homosexuelle se durcira dans toute l'Europe, y compris en France : le régime de Vichy pénalise à nouveau l'homosexualité, qui était devenue officiellement légale depuis la fin de la Révolution Française. Magnus Hirschfeld, lui-même homosexuel et juif, est contraint à l'exil, tandis que son institut est pillé et détruit par les nazis. Il faudra attendre la dernière moitié du vingtième siècle pour que le monde connaisse un changement majeur dans la perception des sexualités alternatives.

A travers le monde, l'acte de naissance de la "Révolution Homosexuelle" porte une date : le 27 juin 1969<sup>137</sup>.

Frédéric Martel fait ici référence aux célèbres émeutes de Stonewall, considérées encore aujourd'hui comme l'an zéro de l'histoire moderne de la lutte pour les droits des homosexuels. Il apparaît particulièrement ironique qu'elle ait pris place aux États-Unis, qui ne dépénaliseront totalement l'homosexualité qu'en 2003, bien que cela soit principalement la cause d'un système judiciaire et légal particulièrement complexe, laissant à chaque État le droit d'ériger ses propres lois. La suite de l'histoire et des débats sur la question sont par la suite parsemés de divers progrès et péripéties, parfois particulièrement sombres comme l'apparition du SIDA, qualifié à ses débuts de « cancer gay ». Néanmoins, depuis les années 1970, l'évolution est constante partout dans le monde, qu'elle soit positive ou négative. La représentation culturelle de l'homosexualité étant étroitement liée à son histoire – à moins que ce ne soit l'inverse ? – c'est bien à partir de cette période que les choses évolueront véritablement dans la représentation littéraire. Bien entendu, nous avons ici volontairement simplifié à l'extrême les différentes étapes qui ont mené à nos sociétés actuelles. De plus, nous avons ici omis de parler d'autres questions étroitement liées à la thématique homosexuelle, telles que le genre, l'identité sexuelle ou le mouvement Queer, car nous y reviendrons dans notre chapitre suivant. Les rappels effectués ici nous permettent toutefois dès maintenant d'aborder l'angle littéraire et dramaturgique de la question gay.

## **Dramaturgie et homosexualité : existe-t-il un « théâtre gay » ?**

Pour l'écrivain Christopher Bram, « la révolution Gay fut d'abord et avant tout une révolution littéraire<sup>138</sup> ». Cette affirmation ouvre un nombre presque illimité de réflexions : peut-on véritablement

---

<sup>136</sup> Florence Tamagne, art. cit.

<sup>137</sup> Frédéric Martel, art. cit.

<sup>138</sup> Christopher Bram, *Anges batailleurs – Les écrivains gay en Amérique, de Tennessee Williams à Armistead Maupin*, trad. Cécile de La Rochère, Paris, Bernard Grasset, 2013, p. 9.

parler de littérature gay<sup>139</sup> ? Si oui, cette dernière doit-elle être nécessairement l'œuvre d'un auteur lui-même homosexuel ? La simple présence, affirmée ou suggérée, d'un personnage homosexuel suffit-elle à catégoriser une œuvre comme relevant d'une « littérature gay » ? Si cela était avéré, la quasi-totalité des pièces composant notre corpus serait concernée. Surtout, est-il possible, voire éthique, d'utiliser l'adjectif gay dans un sens de genre littéraire ? Si la littérature offre un important échantillon d'amours homosexuels dans ses textes depuis l'Antiquité, nous avons vu précédemment qu'utiliser le terme d'homosexualité de façon rétrospective était tout à fait contestable. Aussi, il nous semble ici judicieux de nous consacrer uniquement aux dates circonscrites dans notre corpus, postérieures à la création du terme, évoquée plus haut. Sans grande surprise, il n'est pas véritablement possible de séparer la révolution littéraire mentionnée par Bram, de la révolution sociale abordée plus haut. Dans nos chapitres précédents, nous présentons l'ère wilhelminienne de Wedekind comme particulièrement conservatrice, y compris sur le plan artistique, transformant le dramaturge en provocateur particulièrement enclin à rompre la continuité dramaturgique du théâtre contemporain. De même, l'atmosphère particulièrement austère de la société norvégienne de la fin du dix-neuvième siècle, évoquée dans notre premier chapitre, n'était pas particulièrement propice à l'émergence d'un théâtre gay norvégien, pays qui ne légalisera l'homosexualité que pratiquement un siècle plus tard, en 1972. Aussi, bien que la présence de personnages plus ou moins ouvertement homosexuels soit bien entendue postérieure, s'il existe véritablement un théâtre gay, ce dernier serait nécessairement contemporain aux grandes luttes sociales du milieu du vingtième siècle. Dans notre corpus, deux dramaturges se démarquent particulièrement sur l'utilisation de personnages gay : Tennessee Williams et Sarah Kane. Nous allons ainsi nous concentrer particulièrement ici sur l'existence d'un théâtre « gay » anglophone, en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

### ***Le « gay drama » britannique : un théâtre militant ?***

La répression homosexuelle fut particulièrement sévère en Grande-Bretagne : la dernière exécution pour motif d'homosexualité ne remonte qu'à 1835, tandis que les relations homosexuelles demeurent illégales jusqu'en 1967. L'histoire littéraire du théâtre gay britannique est ainsi particulièrement liée à la sévérité judiciaire du pays sur le sujet. Dans son article sur le « gay drama »<sup>140</sup>, Sophie Bigio mentionne l'évolution d'un théâtre homosexuel, victime de la censure durant l'entre-deux guerres mais en pleine expansion dès la fin des années 1960 :

---

<sup>139</sup> Nous précisons que nous employons le terme « gay », car il reflète pour nous plus qu'une simple orientation sexuelle : s'il fut utilisé de manière péjorative, comme beaucoup de termes qui furent ensuite repris dans l'optique d'une réappropriation identitaire et positive (les termes *freaks*, *queer* et quelquefois des insultes et vulgarités), il symbolise aussi une culture à part entière (on parle de littérature gay, de bars gays, de *gay lifestyle* plus volontiers que de « lieux homosexuels »).

<sup>140</sup> Sophie Bigio, « La contribution du "gay drama" au théâtre britannique » dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Genre et identité dans le théâtre anglophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2001, pp. 11-19.



L'abolition officielle d'une censure largement contournée va donc permettre l'expression publique de minorités diverses : homosexuels, noirs, femmes, groupuscules politiques<sup>141</sup>.

Cette liberté d'expression, à la fois culturelle et politique, se retrouve dans l'utilisation d'un terme, originaire du Festival d'Edimbourg de 1960 : le *Fringe Theatre*. Dans la lignée des auteurs catégorisés comme appartenant au *New Brutalism* dont nous avons précédemment parlé, le théâtre dit *Fringe* devient une alternative au conformisme culturel de la scène britannique officielle. Bien avant Sarah Kane et le *In-Yer-Face*, les auteurs du *Fringe* proposent un « théâtre souvent cru, direct, dans le but de froisser le tout-venant<sup>142</sup> ». La dimension politique, voire militante de ce théâtre surpasse son aspect culturel ; la différence principale avec les futurs mouvements britanniques se retrouve en effet dans le statut du *Fringe* : majoritairement amateur, il part du principe que tout le monde peut créer sa propre dramaturgie pour lutter contre les normes sociales établies. Les représentations ont souvent lieu dans des endroits étroits et clos, comme des pubs ou des festivals spécialisés, utilisant la confidentialité comme l'arme ultime pour échapper à la censure, qui n'accorde au départ que très peu d'intérêt à ces pièces jugées invisibles. La frontière entre le texte théâtral et le manifeste militant devient de plus en plus étroite et soulève la question de la vision qu'il faut porter sur la scène *Fringe* : une scène de spectacle ? Une tribune politique ? Un mélange des deux ? Quoi qu'il en soit, Sophie Bigio considère que ce courant alternatif va permettre l'émergence du « véritable théâtre *gay*<sup>143</sup> » dans les années 1970. Sa vision englobe ainsi deux types de théâtre : à la fois les pièces écrites par un dramaturge homosexuel pour tous les publics – comprendre, évoquant des sujets qui ne concernent pas directement l'homosexualité – et celles écrites par un dramaturge homosexuel sur le sujet même de l'homosexualité. Elle semble en revanche exclure les pièces écrites par un ou une dramaturge hétérosexuel(le) sur su sujet de l'homosexualité. Ainsi, la distinction se retrouve dans le sujet, mais la condition principale pour écrire une pièce *gay* est donc d'être soi-même homosexuel. Se pose également la question de la réception : sans surprise, le public visé par les œuvres est principalement homosexuel lui-aussi. Les choses vont même plus loin encore : « Révéler au grand jour son homosexualité devient un rite fondamental du théâtre homosexuel<sup>144</sup> » écrit Sophie Bigio. Entre *Coming out*, lutte contre le conformisme hétéronormé de la société britannique et rupture des clichés sur la représentation du personnage homosexuel, le *gay drama* devient le théâtre du rassemblement. Dans ce cas précis, par sa volonté d'utiliser la frontalité dramaturgique, le théâtre est devenu un outil au service des mouvements militants homosexuels : la frontière entre art et politique n'existe plus. Cet aspect militant n'est de plus pas seulement intra-diégétique : le choix des acteurs pour incarner un héros, souvent confronté aux préjugés moraux et sociaux en raison de son homosexualité, s'avère primordial.

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 12

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 18.

En 1981, Julian Mitchell dans *Another Country* choisit Rupert Everett pour jouer le personnage principal de Guy Bennett, soit un homme aux antipodes de la représentation habituelle du gay. Ouvertement homosexuel, Bennett est un personnage qui se retrouve confronté au suicide d'un adolescent dans une école britannique des années 1930. A la fin de la pièce, le personnage subit de plein fouet la violence homophobe de la société, et finira battu sur scène. En présentant ainsi un homme gay comme héros d'une œuvre théâtrale, interprété par un acteur physiquement très masculin et « viril », Mitchell force le spectateur à s'identifier à une représentation davantage réaliste de l'homosexualité dans la société contemporaine. Bien que la pièce se déroule dans les années 30, le propos est intemporel : la violence que subit Bennett révolte le spectateur qui s'est identifié au héros de l'œuvre. Deux ans auparavant, Martin Sherman avait déjà frappé un grand coup en utilisant Ian McKellen, acteur reconnu et apprécié, pour interpréter le protagoniste de *Bent*, un jeune homme gay lui aussi confronté à l'homophobie de la société – cette fois-ci berlinoise - des années 1930. Là encore, la fin rencontrée par le héros est tragique : envoyé dans un camp de concentration pour homosexuels, il se suicide après l'assassinat de son amant. En réfléchissant ainsi à la réception de leur œuvre afin de déjouer l'horizon d'attente des spectateurs, les auteurs du théâtre homosexuel britannique entendent utiliser tous les outils offerts par l'univers théâtral comme des armes pour permettre une meilleure représentation d'un sujet encore victime des clichés habituels. Le choix de l'acteur pour interpréter un héros auquel les spectateurs peuvent s'attacher est primordial, car l'aspect politique repose également sur la capacité du public à ressentir les souffrances vécues par le héros, et à travers lui, celles de l'homme gay en général. Lorsque Sarah Kane écrira ses œuvres, ce théâtre sera encore dans les mémoires et aura permis une meilleure représentation de sujets qu'il était impensable de simplement mentionner frontalement quelques années plus tôt. Davantage travaillé sur la forme stylistique et la dramaturgie, le *In-Yer-Face* garde de son « ancêtre » cette volonté d'utiliser l'art pour éveiller la conscience politique, y compris sur des sujets autres que la seule homosexualité. Sans nier son apport capital, il paraît juste de dire que le théâtre gay, du moins sur la scène britannique, désigne donc un mouvement communautaire et principalement politique.

### ***Tennessee Williams et l'épistémologie du Placard aux États-Unis***

Concernant la représentation de l'homosexualité dans le théâtre américain entre les années 1940 et 1960, David Savran note que « les pièces représentant ou étant en rapport avec des sujets tels que la dégénérescence ou les perversions sexuelles étaient bannies des scènes newyorkaises<sup>145</sup> ». De l'autre côté de l'Atlantique, à la même époque, les choses semblent en effet bien différentes. Il paraît difficile, même

---

<sup>145</sup> Traduction personnelle de David Savran, « By Coming Suddenly Into a Room I Thought Was Empty : Mapping the Closet with Tennessee Williams » dans *The Queerest Art. Essays on Lesbian and Gay Theatre*, New York, University Press of New York, 2002, p .62 : « plays which depicted or dealt with the subject of sex degeneracy or sex perversion were prohibited from the New York stage. »

à première vue, de catégoriser le théâtre d'un Tennessee Williams comme « militant ». Pourtant, nous avons bien affaire à un dramaturge homosexuel qui écrit des pièces en rapport plus ou moins direct avec l'homosexualité, soit les conditions indispensables à l'appellation « théâtre *gay* » telle que définie précédemment. Cependant, à la différence de ses confrères britanniques qui utilisaient le théâtre comme outil militant pour revendiquer leur propre homosexualité, Williams « n'osant se compromettre [...] se focalisera davantage sur les connotations et résonnances de la sexualité plutôt que sur sa réalisation demeurée tabou<sup>146</sup> ». Le contexte américain d'après-guerre est, sur le plan de la morale et des lois répressives, peut-être plus compliqué que la censure britannique : le Maccarthysme est omniprésent dans la société, tandis que le monde culturel est régi par son équivalent cinématographique, le très sévère Code Hays qui proscrit toute référence évidente à l'homosexualité sur grand écran. Les adaptations au cinéma des pièces de Williams verront ainsi leurs mentions de la question *gay* soit fortement atténuées comme dans *A Streetcar Named Desire*, soit complètement supprimées comme dans *A Cat on a Hot Tin Roof*<sup>147</sup>. La représentation de l'homosexualité dans le théâtre américain de cette période se fait ainsi l'écho d'une « culture du ghetto » omniprésente dans la société, et aux répercussions certaines dans le domaine culturel : afin de contrer l'homophobie ambiante, « les thématiques homoérotiques ne trouvèrent à s'exprimer que de manière détournée. Le climat homophobe conduisit de nombreux artistes à oblitérer toute référence autobiographique, tandis que d'autres distillaient dans leurs œuvres des allusions lisibles seulement des initiés<sup>148</sup> ». En d'autres termes, le théâtre homosexuel américain est un théâtre de la suggestion plutôt que de la représentation, tandis que l'écriture y demeure plus allégorique qu'ouvertement militante. Paradoxalement, l'homosexualité devient présente par son absence. Rétrospectivement, ce théâtre semble particulièrement caractéristique de la Théorie du Placard, telle qu'exposée par Eve Sedgwick en 1990 dans *Epistemology of the Closet*. Il est particulièrement ardu de synthétiser exactement le propos de l'universitaire, construit sur une série d'oppositions ayant pour centre la polarité entre hétérosexualité et homosexualité. Dans le langage populaire, « sortir du placard » – expression dont découle le terme de *coming out* – signifie révéler publiquement son homosexualité, et donc assumer sa différence par rapport à l'hétérosexualité, érigée en norme sociale. Mais pour Sedgwick, tout le paradoxe vient du fait que révéler un « secret » telle qu'une homosexualité dissimulée ne fait pas disparaître son statut de secret. Premièrement, parce que dans une société ayant pour norme le modèle hétérosexuel, l'individu qui se caractérise comme étant homosexuel est condamné à répéter sans cesse son statut ; sortir une première fois du placard n'est ainsi pas une véritable sortie, car la société enferme

---

<sup>146</sup> Ilham El Madjoubi, *Désir, genre et identités dans les premières œuvres de Tennessee Williams*, thèse de doctorat sous la direction de Wendy Harding, soutenue le 23 mars 2007 à l'Université de Toulouse – Le Mirail, p. 5.

<sup>147</sup> L'exception demeure l'adaptation de *Suddenly Last Summer* par Joseph Mankiewicz en 1959, qui utilise le lien entre l'homosexualité et la folie de son personnage principal comme prétexte pour contourner la censure : puisque l'homosexualité n'y est pas « glorifiée » mais source de mort, le code Hays est ainsi respecté.

<sup>148</sup> Florence Tamagne, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Éditions de la Martinière, 2001, p. 186.

de manière répétée l'individu homosexuel dans une boucle qui le contraindra à effectuer à nouveau son *coming out* inlassablement. Mais surtout, tout l'enjeu de l'épistémologie du placard est un enjeu de pouvoir, qui joue de manière extrêmement complexe sur l'ambivalence entre ce qui est montré et ce qui est caché, et ainsi sur le « savoir ». Sedgwick surnomme elle-même le placard, « the glass closet<sup>149</sup> » - le placard de verre – en parlant d'un « open secret ». Ce paradoxe est double : d'un côté, le placard, lieu de la dissimulation, devient une forme de spectacle pour ceux qui savent décrypter les signes. Le pouvoir du savoir est ici du côté des homosexuels, soit parce qu'ils choisissent de montrer ce qu'ils souhaitent, pour dire leur secret sans le dévoiler, soit parce qu'ils possèdent les clés leur permettant d'entrevoir le placard d'autrui. Le côté négatif du placard serait maintenant du côté de l'individu hétérosexuel : grâce à sa transparence, « [les homosexuels] ne sont jamais certains de ce que savent sur eux les hétérosexuels qui peuvent jouer avec ce savoir<sup>150</sup> ». Les conséquences de ce jeu sont vertigineuses : l'individu « dans le placard » ne peut savoir ce que le spectateur hétérosexuel sait de lui, tandis que ce dernier possède le privilège de feindre l'ignorance, de refuser la révélation, enfermant ainsi définitivement l'homosexuel dans son placard. La théorie de Sedgwick est en réalité bien plus complexe et complète, mais il suffit de garder en tête ces quelques éléments pour comprendre l'écriture williamsienne et sa place dans le théâtre américain de l'après-guerre :

The theatre has made in our time its greatest artistic advance through the unlocking and lighting up [...] of the closets, attics, and basements of human behavior and experience<sup>151</sup>.

Le placard de Sedgwick devient ainsi la scène homosexuelle américaine : en tant que dramaturge, Williams possède l'autorité de se dévoiler au travers d'un langage qui ne serait perceptible que pour le spectateur qui possède lui-même les codes du placard. En tant qu'homosexuel lui-même « dans le placard » - il n'effectuera son *coming out* officiel qu'en 1970 -, il prend en revanche le risque d'être exposé au regard du prototype hétérosexuel, qui se retrouverait alors en position de pouvoir par sa possession du savoir. Dans ce cas précis, le risque était aggravé par le statut de Williams, auteur connu dans l'Amérique Maccarthyste. L'homosexualité dans les premières pièces de Williams brille par son absence lexicale : elle n'est jamais nommée explicitement, pas plus qu'elle n'est représentée. Elle est néanmoins indéniablement présente, cachée dans le « placard », comme nous allons le voir par la suite.

---

<sup>149</sup> Eve Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, Presses Universitaires de Californie, 2008, p. 80.

<sup>150</sup> Ilham El Majdoubi, *op. cit.*, p. 49.

<sup>151</sup> Tennessee Williams, « Tennessee Williams Presents His POV [Point of View] », *New York Times Magazine*, 12 juin 1960, p. 78 : « Le théâtre a, à notre époque, atteint ses plus grandes avancées artistiques grâce à l'ouverture et la mise en lumière sur [...] les placards, greniers et caves des expériences et du comportement humains » (traduction personnelle).

## La représentation du personnage gay sur la scène moderne

### *Homoérotisme et amour chez Wedekind : entre lyrisme et pastorale*

Nous avons précédemment établi deux aspects importants de *Frühlings Erwachen* qui se rejoignent en réalité : son sujet particulièrement tabou – la dramatisation des théories freudiennes sur la sexualité infantile – et sa construction polysémique, donnant à la pièce un aspect de « catalogue » par la multiplicité des sexualités au travers de ses personnages. Afin d'évoquer la présence d'une homosexualité – ou plus exactement d'un désir homoérotique – il faut maintenant approfondir la question de la structure dramaturgique de l'œuvre de Wedekind. Ce dernier qualifie lui-même sa pièce de *Kindertragödi*, mot composé traduit en français par « tragédie enfantine » : faut-il en conclure qu'il considère lui-même son œuvre comme une tragédie ou bien que son dessein était d'écrire sur la tragédie qu'est l'enfance ? Le premier choix a souvent été, un peu trop rapidement, retenu : la pièce de Wedekind ne peut être considérée comme une véritable tragédie, car elle ne peut tout simplement pas être véritablement étiquetée par un genre littéraire en particulier. Sa spécificité est justement que, tant dans la forme dramaturgique que syntaxique, elle « mêle finalement tous les registres (poésie, comédie, drame...) »<sup>152</sup>. Or, la représentation du désir homoérotique dans l'œuvre découle justement de cette multiplicité. Les personnages ne sont pas uniquement des allégories d'une forme particulière de sexualité, mais peuvent être également rattachés à une forme dramatique : si nous nous concentrons sur les personnages qui vont particulièrement nous intéresser, Hänschen Rilow<sup>153</sup> et Ernst Röbel, c'est vers la poésie lyrique, voire vers la pastorale qu'il faut nous tourner.

Dans la continuité d'une construction dramatique « éclatée », *Frühlings Erwachen* possède une temporalité floue : les liens entre les scènes et les différents actes suivent une logique anti-aristotélicienne, multipliant les ellipses et les changements de lieux. De la même façon, à l'exception du triangle formé par Wendla, Melchior et Moritz, les personnages ne suivent aucune véritable intrigue linéaire, pas plus qu'une progression psychologique classique. La légende voudrait que Wedekind ait écrit son œuvre sans plan précis, composant des tableaux indépendants, insaisissables tels les désirs naissants d'un adolescent. Que cela doit vrai ou non, Hänschen et Ernst ne possèdent effectivement qu'une véritable scène importante à défendre : l'avant-dernière de la pièce, qui devient au passage la clef de voute de la représentation du désir homosexuel dans l'œuvre. Le premier élément à relever est le lieu dans lequel se déroule l'action : soudainement, nos personnages se retrouvent dans un vignoble. Il faut insister ici sur la place de la nature dans l'ensemble de l'œuvre : la séquence sadomasochiste entre Wendla et Melchior, qui clôt le premier acte, a lieu dans une forêt ; le viol de la jeune fille par ce dernier dans du « *foin fraîchement coupé* », tandis

---

<sup>152</sup> Sébastien Bournac au sujet de sa mise en scène, représentée en janvier 2020 au Théâtre Sorano de Toulouse.

<sup>153</sup> Dans la traduction française de François Regnault, le prénom est francisé en « Jeannot ».

que la rencontre entre Moritz et Ilse, la jeune fille de joie, rencontre qui aboutira au suicide du jeune homme se déroule sur un chemin au crépuscule. A l’opposé, les séquences impliquant les adultes se déroulent toutes dans un espace intérieur clos, symbole de l’étouffement moralisateur de la sexualité « naturelle ». Ainsi, la nature est placée du côté du désir sexuel, de la vie, tandis que l’intérieur, qui trouve son paroxysme avec la maison de correction dans laquelle est envoyé Melchior, exprime le mortifère, l’enfermement et la frustration. En plaçant ses personnages au cœur d’un vignoble, Wedekind montre immédiatement que l’enjeu de la scène sera à interpréter du point de vue d’un désir particulièrement fort.

*Winzer und Winzerinnen im Weiberg. – Im Westen sinkt die Sonne hinter die Berggipfel. Helles Glockengeläute vom Tal herauf. – Hänschen Rilow und Ernst Röbel im höchstgelegenen Rebstück sich unter den überhängenden Felsen im welkenden Grase wälzend*<sup>154</sup>.

Au cœur de ce paysage idyllique, Wedekind convoque plusieurs figures particulièrement équivoques. Les vendanges et les vignobles placent clairement la scène sous le signe de Dionysos, dieu de vin et de tout ce qui lui est associé : la nature sauvage, la végétation, la vitalité. La figure dionysiaque incite l’humain à vaincre la mort par l’ivresse – qu’elle soit littérale ou figurée – et l’extase. Sans aller jusqu’à l’excès des orgies bacchantes, la présence de Dionysos est rendue manifeste par Hänschen et sa réplique « les grappes nous tombent dans la bouche<sup>155</sup> ». En complément, Dionysos est également considéré comme le père de l’illusion dramatique, et donc du théâtre : sa présence préfigure ainsi la survenue du surnaturel dans l’ultime scène entre Melchior, Moritz et l’Homme masqué, dont nous reparlerons dans notre dernier chapitre. Au travers de cette nature déifiée, c’est un autre imaginaire que convoque Wedekind : celui de la pastorale, ses paysages idylliques et ses bergers qui se reposent à l’ombre des arbres au sein d’une atmosphère paisible et paradisiaque. Ernst et Hänschen sont plongés dans une nouvelle Arcadie, observent eux aussi les « minutes qui passent<sup>156</sup> », la possibilité de l’immobilité et l’imaginaire idyllique propre à cette même pastorale :

Hause kommt, dampft der Kaffee, der Topfkuchen wird aufgetragen und durch die Gartentür bringen die Mädchen Äpfel herein. – Kannst du dir etwas Schöneres denken<sup>157</sup> ?

Le lyrisme de l’écriture wedekinienne atteint un paroxysme, dans un effet de crescendo jusqu’au moment du baiser entre les deux garçons. À cette occasion, les mots « Ich liebe dich<sup>158</sup> » sont prononcés

---

<sup>154</sup> Frank Wedekind, *Frühlings Erwachen*, op. cit., p. 65 : « Vendangeurs et vendangeuses dans le vignoble. A l’ouest, le soleil se couche derrière les sommets des monts. Clairs tintements de cloches dans la vallée, en bas, Jeannot Rilow et Ernst Röbel dans le coin le plus élevé du vignoble, au pied de rochers qui les surplombent, se roulent dans l’herbe fraîche » (Traduction de François Regnaut, p. 87)

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 67 : « die Trauben hängen uns in den Mund. » (traduction, p. 89)

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 65 : « Schade um die Minuten. » (traduction p. 87 : « ces minutes qui passent, quel dommage ! »).

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 66 : « Quand on revient à la maison, le café fumé, le gâteau est servi sur la table et, par la barrière du jardin, des jeunes filles vous apportent des pommes. Tu peux te représenter quelque chose de plus beau ? » (Traduction, p. 88).

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 67 (« Je t’aime. »)

pour la première et dernière fois dans l'œuvre, faisant ainsi de la relation entre Ernst et Hänschen la seule à véritablement dépasser le désir naissant pour l'entraîner vers l'amour, sublimé par tous les éléments évoqués précédemment. De plus, la construction de la pièce, qui place cette scène juste après la mort de Wendla, souligne le fait que les deux personnages sont les seuls à ne pas connaître une issue véritablement tragique, le sort de Melchior étant plus ambigu. En écoutant et en allant jusqu'au bout de leur désir, aidés par « l'immortalité » accordée par Dionysos, ils échappent ainsi à tout funeste destin. Selon les critères actuels, il est compliqué de définir exactement Ernst et Hänschen comme étant des personnages homosexuels : le terme n'est pas utilisé, l'avenir est très incertain (« Quand dans trente ans nous y repenserons, nous nous moquerons peut-être<sup>159</sup> » comme le dit Hänschen) et leur baiser ne préfigure aucunement une relation sexuelle. Néanmoins, il faut reconnaître que la pureté et la beauté du passage contraste de façon presque symétrique avec la violence des rapports purement hétérosexuels présents dans l'œuvre. Cela peut être interprété comme un éloge de la liberté de céder à ses pulsions et ses envies, seul moyen d'échapper à la mort au profit d'une vie heureuse (n'oublions pas qu'en invoquant Dionysos, Wedekind magnifie au passage une croyance polythéiste face à une religion moraliste et oppressante) ... Ou bien faut-il aller plus loin et voir une volonté de la part du dramaturge de magnifier les relations entre les hommes, qui seraient plus enviées que celles entre deux femmes, ou entre un homme et une femme ? Un fait intéressant surgit des mises en scènes contemporaines de l'œuvre en ce qui concerne une conception presque homoérotique de la nudité. Que ce soit chez René Richard Cyr en 1989, chez Omar Porras en 2013 ou plus récemment chez Sébastien Bournac en 2020, le nu concerne quasi-exclusivement le corps masculin ; de manière assez intéressante, lorsqu'il intervient en tant que fantôme dans la dernière scène, Moritz apparaît complètement dénudé sur scène dans les mises en scène de Porras et de Bournac, alors que le texte n'exprime aucune indication à ce sujet. Il semble que les metteurs en scène sont tentés d'insister sur un autre concept, qui n'est pas exactement l'homosexualité, mais l'homosociabilité. Cette notion, développée également par Eve Sedgwick dans *Epistemology of the Closet*, définit les rapports entre des hommes qui, s'ils se différencient de l'homosexualité par l'exclusion de toute envie sexuelle ou amoureuse, ne sont pas exempts d'un fort potentiel érotique dans l'attrait que l'homme va éprouver pour son semblable. Nous retrouvons ici la thématique évoquée en introduction, selon laquelle l'érotisme ne naît pas nécessairement de la représentation explicite d'une sexualité<sup>160</sup>. Cela est particulièrement vrai dans la mise en scène de Bournac, qui semble amplifier l'ambiguïté de la relation entre Moritz et Melchior, notamment en les déshabillant l'un face à l'autre. Il nous semble que qualifier la relation entre les deux hommes d'homosexuelle relèverait de la surinterprétation ; en revanche, le texte paraît effectivement suggérer qu'une relation entre deux hommes peut revêtir une forme d'érotisme, peut-être même non sexuel, qui passerait sur la scène par une fascination pour le corps masculin dans toute sa simplicité.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 67 : « Wenn wir in dreiBig Jahren zurückdenken, spotten wir ja vielleicht ! » (Traduction p. 89).

<sup>160</sup> Voir la citation de Muriel Plana et Hélène Beauchamp dans l'introduction de *Théâtralité de la scène érotique*, que nous mentionnons en introduction.

### *Cachez cette abomination que je ne saurais voir : présence/absence chez Williams*

Toute la problématique de la présence/absence de l'homosexualité dans *Cat on a Hot Tin Roof* se résume dans une simple question : Brick peut-il être caractérisé comme étant un personnage homosexuel ? Brisons le suspense, il n'existe aucune réponse vraie ou fausse à cette interrogation, les hypothèses soulevées au fil des années étant toutes valides et existant sans hiérarchie. Tennessee Williams a souvent affirmé que son projet d'écriture en tant qu'auteur était de restituer l'être humain dans toute sa complexité, y compris dans son mystère et ses paradoxes. Pour John Bak, « les questions entourant l'homosexualité de Brick ne peuvent, et peut-être ne devraient jamais trouver de réponse claire, affirmatives ou négatives, car toute certitude aurait pour conséquence de retirer à la pièce son intention politique<sup>161</sup> ». Nous retrouvons ici cette ambiguïté propre à ce théâtre américain concernant les questions homosexuelles, qui ne peuvent jamais être abordées frontalement du fait du contexte socio-politique mentionné précédemment. Mais à cette incertitude, s'ajoute le problème des propos de Williams lui-même au sujet de son personnage : « Brick is definitely not a homosexual<sup>162</sup> ». Bien entendu, cette affirmation du dramaturge ne peut réellement servir d'argument d'autorité car elle a été prononcée dans un contexte bien précis. Il ne faut pas oublier que l'aspect commercial comptait particulièrement pour Williams, qui voyait dans le Pulitzer un Saint-Graal à acquérir à tout prix ; révéler publiquement qu'il avait créé un personnage explicitement homosexuel aurait compromis tous ses espoirs. Le rapport de Williams à sa propre sexualité, très problématique en cette période pré-Stonewall, l'a de plus amené à multiplier les propos contradictoires au sujet de son appartenance à un théâtre gay. Les théories sur le personnage de Brick se sont ainsi succédées au fil des années. John Bak par exemple, parle d'une « homosexualité existentialiste » en appliquant à l'analyse de l'œuvre les théories de Jean-Paul Sartre : en fuyant les accusations de sa femme, puis de son père, Brick refuse la caractérisation binaire d'une société hétéronormative qui oppose une hétérosexualité performative et capitaliste (représentée par la sexualité reproductrice) à une homosexualité qui ne peut se construire qu'en opposition à ce schéma préétabli. Selon cette théorie, Brick ne serait ni hétérosexuel, ni homosexuel, car l'existentialisme refuse toute notion générale qui serait le fait d'une société, pour se consacrer aux actions particulières d'un être qui se construirait lui-même. Selon la même théorie, Brick ne peut être défini par une étiquette antérieure à son existence, car l'existentialisme suppose également qu'il est impossible pour l'être d'avoir connaissance d'une « essence » générale qui lui préexisterait<sup>163</sup>. Cette appellation préfigurerait ainsi certains militants

---

<sup>161</sup> John S. Bak, « *Sneakin' and Spyin'* from Broadway to the Beltway : Cold War Masculinity, Brick, and Homosexual Existentialism », *Theatre Journal*, n°56, 2005, pp. 225-249, p. 249 : « Questions surrounding Brick's homosexuality are not, and perhaps should never be, conclusively affirmed or denied, for such certitude would surely depoliticize the play's intent. » (traduction personnelle).

<sup>162</sup> « Brick n'est définitivement pas homosexuel » : interview de Tennessee Williams dans Arthur B. Waters, « Tennessee Williams : Ten Years Later », *Theatre Art*, n°96, juillet 1955, p. 72.

<sup>163</sup> Voir les ouvrages de Jean-Paul Sartre sur le sujet, notamment *L'existentialisme est un humanisme*. L'existentialisme selon Sartre est athée et s'oppose ainsi à l'existentialisme biblique ou chrétien par le rejet de toute relation avec Dieu dans la construction de l'être. L'essence n'est pas ainsi à prendre comme un concept théologique, mais comme un attribut social.



actuels, qui entendent briser cette polarité jugé archaïque entre « hétérosexuels » et « homosexuels », termes hérités d'un temps révolu et qui ne peuvent, à eux seuls, définir l'identité sexuelle d'un individu<sup>164</sup>.

BRICK : Skipper and me had a clean, true thing between us ! – had a clean friendship, pratically all our lives [...] Normal ? No ! – It was too rare to be normal, any true thing between two people is too rare to be normal. Oh, once in a while he put his hand on my shoulder or I'd put mine on his, oh, maybe even, when we were touring the country in pro-football an' shared hotel-rooms we'd reach across the space between the two beds and shake hands to say goodnight, yeah, one or two times [...] It was a pure an' true thing an' that's not normal<sup>165</sup>.

Dans cette longue réplique de Brick au sujet de sa relation avec Skipper, nous retrouvons l'opposition étymologique lors de la création du terme « homosexualité » en opposition à une « sexualité normale » que nous mentionné plus haut. La conception existentialiste suggère donc que la relation entre Skipper et Brick n'était pas « normale » dans le sens donné à ce terme par la société ; la pureté de la relation entre les deux hommes en ferait quelque chose d'unique qui échappe aux qualificatifs habituels et erronés. Nous parlions chez Wedekind d'un caractère homosocial érotique, dénué d'une quelconque attirance sexuelle : la description des gestes tactiles pourrait correspondre à ce type de relation, qu'il est impossible pour Brick de nommer exactement car sa connaissance de lui-même est exempte de tout qualificatif extérieur à sa propre expérience, dans lignée de l'existentialisme. C'est donc cela que Bak nomme « homosexualité existentialiste », une conception particulièrement proche de l'homosociabilité théorisée par Sedgwick. Si nous trouvons cette théorie particulièrement intéressante, nous tenterons ici d'exposer une analyse qui reviendrait davantage à l'aspect littéraire et dramaturgique de l'œuvre, en montrant comment l'épistémologie du Placard mentionnée plus haut rejoint parfaitement la conception théâtrale de Tennessee Williams et du drame psychologique américain d'après-guerre dont nous parlions dans notre premier chapitre.

En articulant ainsi l'analyse dramaturgique purement théâtrale aux théories épistémologiques d'Eve Sedgwick, il est possible de considérer l'homosexualité dans *Cat on a Hot Tin Roof* sur deux points complémentaires. Le premier concerne les similitudes que nous avons déjà observées entre le drame psychologique américain d'après-guerre et le mouvement Symboliste, notamment sur le plan de « l'écriture didascalique » et de l'importance du décor. Ainsi, il faudrait observer la présence de l'homosexualité dans l'œuvre non pas par des mentions explicites, mais par des équivalents dramaturgiques. Le contrepoint sociologique serait ainsi le double-langage homosexuel évoqué

---

<sup>164</sup> John S. Bak, art. cit.

<sup>165</sup> Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, *op. cit.*, pp. 64-65 : « Skipper et moi avons une relation pure et vrai, qui a duré pratiquement toute notre vie [...]. Normale ? Non ! – c'était une amitié trop rare pour être normale, une amitié aussi pure entre deux personnes est trop rare pour être quelque chose de normal. Oh, il est arrivé qu'une fois ou deux il mette sa main sur mon épaule ou moi la mienne sur la sienne, et peut-être même quand on a fait cette tournée de foot il a pu arriver que nous partagions la même chambre d'hôtel, et que, d'un lit à l'autre, on étende le bras pour nous serrer la main et nous dire bonsoir, oui, c'est arrivé une ou deux fois [...]. Quelque chose d'aussi pur et d'aussi vrai n'est pas une chose normale. » (Traduction p. 146)

précédemment, compréhensible seulement pour le public « initié ».

*It [the room] haven't changed much since it was occupied by the original owners of the place, Jack Straw and Peter Ochellon, a pair of old bachelors who shared this room all their lives together. In other words, the room must evoke some ghosts ; it is gently and poetically haunted by a relationship that must have involved a tenderness which was uncommon<sup>166</sup>.*

En 1955, aussi surprenant que cela puisse paraître pour le lecteur contemporain, il est possible que la véritable signification de cette phrase ait pu échapper aux non-initiés – ou plus vraisemblablement, il est probable que certains aient refusé de la voir. Les termes de « vieux garçons célibataires » ou la périphrase « une tendresse inhabituelle » pour désigner l'amour homosexuel illustrent à la perfection ce langage codé inhérent au théâtre gay des États-Unis. Williams aurait pu se contenter de laisser cette mention en « didascalie narrative » qui trouverait ainsi difficilement un équivalent scénique. Il appuie au contraire la présence des deux « fantômes » dans le dialogue entre Brick et Big Daddy au deuxième acte :

BIG DADDY : I seen all things and understood a lot of them [...]. When Jack Straw died – why, old Peter Ochello quit eatin' like a dog does when its master's dead, and died, too !  
[...]  
BRICK : Straw ? Ochello ? A couple of – [...] ducking sissies ? Queers ? Is that what you [...] think ?<sup>167</sup>

Sur le plan d'un dialogue dramatique utilisé comme outil d'introspection psychologique, cet échange évoque au spectateur contemporain une homophobie de Brick érigée en défense ultime par le déni de sa propre homosexualité. Le fait qu'il associe par la suite les accusations de « *sodomy* » en les associant à des « dirty things » - des choses sales – alors qu'il venait d'avouer qu'il buvait par dégoût de lui-même semble aller également dans ce sens. Ce qui est en tout cas indéniable est l'intérêt de Williams pour le lieu-mémoire et la personnification d'un souvenir comme un fantôme qui revient inlassablement et dont il est impossible de se débarrasser. Les répercussions du passé sur le présent sont effectivement un autre ingrédient essentiel du drame psychologique, et, s'il s'est défendu d'avoir écrit le personnage de Brick comme étant homosexuel, il ne peut en aucun cas nier son propre procédé d'écriture.

Le second point se retrouve donc dans la vision de la scène williamsienne comme allégorie du Placard d'Eve Sedgiwck. Plus exactement, Williams utilise la théorie paradoxale du placard-spectacle en

---

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 1 : « Elle [la chambre] n'avait pas beaucoup changé depuis ses derniers occupants, les premiers propriétaires, Jack Straw et Peter Ochello, un couple de vieux garçons célibataires qui ont partagé cette chambre toute leur vie passée ensemble. En d'autres termes, la chambre doit évoquer la présence de fantômes ; elle est hantée, de façon poétique et douce, par une relation qui ne fut probablement pas dénuée d'une tendresse inhabituelle » (Curieusement Pierre Laville a choisi de ne pas traduire ce passage dans sa traduction).

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 62-63 : « PÈRE : J'ai vu beaucoup de choses et j'en ai compris encore plus [...] Quand Jack Straw est mort, le vieux Peter Ochello a cessé de se nourrir comme ces chiens qui perdent leur maître, et il s'est laissé mourir ! [...] / BRICK : Straw ? Ochello ? Ce couple de – [...] pédales ? Ces pédés ? C'est ça que tu [...] penses ? » (La traduction de Pierre Laville est très approximative sur ce passage, aussi avons-nous privilégié cette traduction personnelle).

plaçant la thématique du secret au centre de son œuvre. De façon presque vaudevillesque, dans l'œuvre, « les personnages ne cessent de s'espionner et de se surveiller<sup>168</sup> », phénomène mis en mots par Big Daddy lui-même – *sneakin' and spyin'*<sup>169</sup>. Cela évoque bien évidemment le Maccarthysme, mais il est surtout intéressant de voir le mécanisme d'enfermement à l'œuvre. Ainsi, tout le second acte met en scène une conversation entre Big Daddy et Brick, le premier essayant d'amener le second à révéler LE secret ; il n'y parvient jamais, les deux étant toujours interrompus par les entrées impromptues de personnages qui écoutent aux portes. Le secret est donc condamné à rester secret... parce que les personnages espionnent et épient pour mettre en lumière ce même secret... à moins qu'ils n'épient au contraire pour s'assurer que le secret reste enfermé dans le placard. Nous retrouvons ici toute l'ambiguïté de la relation entre savoir et pouvoir, notamment le privilège de celui qui a la possibilité de refuser ce savoir, de le nier. A l'image de l'annonce concernant un Big Daddy mourant petit à petit d'un cancer, tout le monde est au courant mais personne n'en parle. Ce petit jeu trouve un paroxysme dans la représentation de la chambre. Plusieurs indices suggèrent que Williams a choisi ce lieu comme symbole principal du « secret ». Premièrement, la mention en didascalie initiale du couple formé par les « vieux garçons célibataires », à jamais associés à cette chambre par leur statut de « fantômes ». Ensuite, le fait que la chambre, qui symbolise normalement le lieu privé et intime par excellence, soit ici la proie des autres personnages qui tentent d'en percer le secret : Big Mamma fait irruption sans y être conviée, Mae et Gooper écoutent toute la nuit aux murs pour vérifier s'il ne se passe effectivement plus rien entre Brick et Maggie<sup>170</sup>, tandis que cette dernière elle-même a conscience qu'il ne faut pas « crier ici, les murs dans cette maison ont des oreilles<sup>171</sup> ». Enfin, la mention de la commode dans la chambre apparaît particulièrement équivoque, comparée à : « *a very complete and compact little shrine to virtually all the comforts and illusions behind which we hide from such things as the characters in the play are faced with*<sup>172</sup>... ». Nous avons déjà mentionné la métaphore mortuaire comme exemple de l'utilisation de la didascalie comme symboliste ; ici, l'association de la commode et des « illusions » place clairement la chambre comme lieu d'un secret. Mais, comme nous l'avons vu, ce lieu, et donc ce secret, apparaissent particulièrement perméables. Un esprit réceptif à ce symbolisme devrait pouvoir se faire son propre avis quant à l'association d'une chambre comme lieu de secret avec les fantômes d'anciens amants ; néanmoins, paradoxe ultime de ce placard, personne n'en sortira à l'issue de l'œuvre. De la même façon qu'Eve Sedgwick parlait de la sortie du placard comme d'une mise en lumière paradoxale qui enfermait plus qu'elle ne délivrait, Brick se retrouve à son tour enfermé. Cela donne à l'issue de l'œuvre et à l'annonce de la fausse grossesse de Maggie une vision nettement plus pessimiste que ce que nous avons pu entrevoir jusqu'ici. S'il fallait synthétiser, nous

<sup>168</sup> Ilham El Majdoubi, *op. cit.*, p. 97.

<sup>169</sup> Tennessee Williams, *op. cit.*, p. 43.

<sup>170</sup> *Ibid.*, p. 43 : « BIG DADDY : It's none of your goddam business what goes on in here between Brick an' Maggie. You listen at night like a couple of ruttin peek-hole spies. »

<sup>171</sup> *Ibid.*, p. 12 : « We mustn't scream at each other, the walls in this house have ears. »

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 17 : voir traduction précédente dans I.

pourrions dire que la représentation de l'homosexualité chez Williams n'existe que par son absence explicite, et donc par son statut de secret. Bien entendu, dans un souci de cohérence, nous ne sommes concentrés ici que sur des hypothèses qui valident la théorie selon laquelle Brick est effectivement un personnage homosexuel. Mais nous n'érigions aucunement notre raisonnement en vérité absolue, qui serait antithétique avec la vision volontairement mystérieuse que Williams souhaitait conserver dans ses œuvres.

### ***Représenter l'irreprésentable : le corps gay et l'homosexualité clinique chez Kane***

They're all just in love. I actually thought it's all very sixties and hippy. They are all emanating this great love<sup>173</sup>...

Ces quelques mots de Sarah Kane à propos de *Cleansed* peuvent laisser le lecteur ou le spectateur quelque peu dubitatif. La dramaturge a toujours déclaré que malgré la noirceur et la violence qui se dégage de son œuvre, il s'agissait surtout d'une pièce sur l'amour, et sa puissance même face aux pires atrocités<sup>174</sup>. Les relations « amoureuses » dans l'œuvre sont divisées en quatre couples : Grace/Graham et Tinker/La Femme dont nous avons déjà parlé d'un côté, et Grace/Robin et Carl/Rod d'un autre côté. Dans la perspective d'une étude sur la représentation de l'homosexualité, c'est sur cette dernière paire que nous allons maintenant nous concentrer.

De manière assez inhabituelle, la première apparition des deux amants débute dans une atmosphère particulièrement paisible, en opposition totale avec la noirceur de la scène d'exposition qui, rappelons-le, montrait la mort de Graham par overdose. La didascalie initiale de la deuxième scène indique ainsi : « **Rod and Carl sit on the college green just inside the perimeter fence of the university. Midsummer – the sun is shining**<sup>175</sup> ». Cette atmosphère « hippie et années 1960 » imprègne effectivement cette première apparition illuminée par le soleil. Beaucoup de choses ont été dites sur l'écriture des lieux et de la temporalité dans *Cleansed* qui est encore plus éclatée que dans *Blasted*. Dans l'hypothèse d'une pièce ayant pour thème principal l'amour, Graham Saunders suggère que les différentes représentations indiquées par les didascalies constituent différentes manifestations de l'amour rendues théâtrales par l'utilisation des images scéniques kaniennes<sup>176</sup>. Sur un plan diégétique, le choix d'une atmosphère aussi propice à la détente pourrait constituer la théâtralisation d'une image mentale pour Carl, selon la même hypothèse qui voudrait que les

---

<sup>173</sup> Interview de Sarah Kane dans Graham Saunders, *op. cit.*, p. 91 : « Ils sont tout simplement amoureux. Il y a pour moi une atmosphère très hippie et années 1960. Ils dégagent tous tellement d'amour. »

<sup>174</sup> *Ibid.* : « While *Cleansed* is undoubtedly a dark play, Kane also believed it is essentially hopeful in its central theme : on how love for all the characters can survive even the most extreme and savage of situations. »

<sup>175</sup> Sarah Kane, *Cleansed*, *op. cit.*, p. 109 : « **Rod et Carl sont assis sur une pelouse dans l'enceinte de l'université. Mi-été – le soleil brille.** » (Traduction p. 19).

<sup>176</sup> Graham Saunders, *op. cit.*, p. 92 : « Love as a purifying force is demonstrated through various manifestations of theatrical image » / « L'amour comme force purificatrice est représentée au travers plusieurs manifestations d'images théâtrales. »

événements liés à Grace ne soient que les représentations mentales de sa propre psyché malade. Dans tous les cas, la scène est construite sur une polarité autour de l'amour, avec deux conceptions différentes personnifiées par Carl et Rod. Le premier est au diapason de l'atmosphère suscitée, récitant les « clichés habituels de l'amoureux<sup>177</sup> » selon les termes de Francesca Rayner. Le second déconstruit cette conception naïve pour une idée bien plus cynique du rapport amoureux autour de la thématique du mensonge :

**CARL** : I'll never lie to you.  
**ROD** : You just have.  
[...]  
**CARL** : I'm not lying to you.  
**ROD** : Grow up.  
[...]  
**CARL** : Why are you so cynical ?  
**ROD** : I'm old.  
**CARL** : You're thirty-four.  
**ROD** : Thirty-nine. I lied<sup>178</sup>.

Rod semble ici soutenir l'idée chère à Sarah Kane que le langage et la vérité sont antinomiques, que le mensonge est omniprésent et inévitable y compris dans une relation présentée comme pure et belle. Dans la logique de cette rhétorique d'un amour magnifié et sacrificiel, Carl jure à Rod qu'il mourrait pour lui (« **ROD** : You'd die for me ? / **CARL** : Yes<sup>179</sup> ») ; dans la scène quatre, sous les tortures abominables de Tinker, Carl craque et demande à ce que Rod soit tué à sa place (« Not me please not me don't kill me Rod not me don't kill me ROD NOT ME ROD NOT ME<sup>180</sup> »). En guise de punition pour son mensonge, Tinker coupe alors la langue de Carl. Par la suite, il coupera ses mains dans la septième scène pour l'empêcher d'écrire. Qu'il soit parlé ou écrit, le langage semble demeurer problématique pour Sarah Kane, mais les choses vont encore plus loin : dans la treizième scène, privé de sa langue et de ses mains, Carl n'a plus que son corps pour exprimer son amour, et entame une « danse de l'amour » à l'attention de Rod ; Tinker lui coupe alors les pieds. Pourtant, toutes ces mutilations n'ont fait que renforcer l'amour entre les deux hommes :

---

<sup>177</sup> Francesca Rayner, « Written on the Body : Gender, Violence and Queer Desire in Sarah Kane's *Cleansed* », *Ex Aequo*, n°20, 2009, pp. 55-64, p. 59 : « Carl voices many of the typical lover's clichés. »

<sup>178</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, pp. 110-111 : « **CARL** : Jamais je ne te mentirai. **ROD** : Tu viens de le faire [...] **CARL** : Je ne te mens pas **ROD** : Grandis. [...] **CARL** : Pourquoi es-tu aussi cynique ? **ROD** : Je suis vieux. **CARL** : Tu as trente-quatre ans ? **ROD** : Trente-neuf. J'ai menti. » (Traduction pp. 20-22).

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 109 : « **ROD** : Tu mourrais pour moi / **CARL** : Oui. » (Traduction p. 19).

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 117 : « Pas moi pitié pas moi ne me tuez pas Rod pas moi ne me tuez pas ROD PAS MOI ROD PAS MOI » (Traduction p. 31).

**ROD** : There's only now.

(He cries.)

**CARL** : (bugs him.)

**ROD** : That's all there's ever been.

**CARL** kisses him. He makes love to **ROD**.

**ROD** : I will always love you. I will never lie to you. I will never betray you. On my life<sup>181</sup>.

Si la scène demeure, comme souvent chez Kane, ambiguë et mystérieuse, la réplique de Rod sur « tout ce qu'il n'y a jamais eu » pourrait faire référence à ce qu'il reste du corps désormais mutilé de Car : leur amour transcende toute forme d'expression qui n'aurait pour résultat qu'un effet néfaste. A partir du moment où leur passion est privée de toute forme de communication, le mensonge devient impossible ; aussi, le changement d'attitude de Rod qui jure désormais qu'il ne lui mentira pas, ni ne le trahira prend son sens, et il tient effectivement parole. Contrairement à Carl, Rod est toujours resté honnête, et se sacrifie effectivement pour sauver son amant à la fin de la scène. Comme l'a exprimé Sarah Kane, l'amour est resté plus fort que toutes les atrocités, mais il s'agit là du véritable amour, de l'amour extrême. En présentant une relation homosexuelle comme étant la plus pure et, en un sens, la plus équilibrée de son œuvre, Sarah Kane semble justifier une universalité du sentiment amoureux, tout en prônant, consciemment ou non, un message politique particulièrement fort. A moins qu'il ne s'agisse là de la seule relation « saine » possible dans son univers, car exempte du rapport de domination homme-femme qu'elle met habituellement en scène.

Au sujet des scènes de violence, nous pouvons également interroger la place faite à l'homophobie dans son rapport à l'homosexualité de manière générale : où se situe la frontière entre le monde purement théâtral et le (ou les) référent(s) réaliste(s) ? Tout comme *Blasted* reliait le viol d'une femme par un homme dans une chambre d'hôtel au contexte de la guerre de Bosnie, Elisabeth Angel-Perez met en parallèle les violences perpétrées dans *Cleansed* avec la seconde Guerre Mondiale, plus particulièrement avec les tortures et violences d'Auschwitz<sup>182</sup>. A ce sujet, une interview de Kane se révèle particulièrement enrichissante ; la dramaturge y révèle avoir été grandement inspirée par la lecture de l'essai de Roland Barthes *Fragments d'un discours amoureux* paru en 1977 :

There's a point in *A Lover's Discourses* where he says the situation of a rejected lover is not unlike the situation of a prisoner at Dachau [...] It's about the loss of self [...] If you put people in a situation in which they lose themselves and what you're writing about is an emotion which people lose themselves then you can make the connection between the two<sup>183</sup>.

---

<sup>181</sup> *Ibid.* p. 142-143 : « **ROD** : Il n'y a que maintenant / (Il pleure.) / **CARL** : (l'étreint.) / **ROD** : C'est tout ce qu'il y a jamais eu. / **CARL** l'embrasse. Il fait l'amour à **ROD**. / **ROD** : Toujours de t'aimerai. Jamais je ne te mentirai. Jamais je ne te trahirai. Sur ma vie. » (Traduction p. 73).

<sup>182</sup> Voir le chapitre « Poème du deuil de soi : le théâtre de Sarah Kane » dans *Voyages au bout du possible : Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », pp. 153-178.

<sup>183</sup> Graham Saunders, *op. cit.*, p. 93 : « Il y a un passage dans *Fragments d'un discours amoureux* dans lequel il [Barthes] dit que la situation d'un amoureux rejeté n'est pas différente de la situation d'un prisonnier de Dachau [...] C'est à propos de la perte de soi [...] Si vous placez des gens dans une situation de perte de soi, et que vous écrivez sur une émotion liée à la perte de soi, alors vous pouvez effectuer le parallèle entre les deux. »

Eclairées par cette nouvelle perspective, les scènes prennent un sens nouveau : celui de l'expression littérale de la « perte de soi » symbolisée par les mutilations successives. Si le sentiment amoureux est en effet une perte, il trouve son expression dans la représentation d'un univers traumatique : l'enfer des camps devient l'enfer amoureux. Comme dans *Blasted*, Kane établit un lien entre un traumatisme personnel et un traumatisme général, à plus grande échelle. Il faut néanmoins rester très prudent face à cette analogie qui peut sembler choquante ou provocatrice : *Cleansed* parle d'une réalité théâtrale qui obéit à ses propres règles et qui ne peut être mise sur le même plan que la réalité historique. Kane elle-même se défend de toute instrumentalisation en affirmant que, si elle avait en tête ce référent lors de l'écriture, le sujet de la pièce est bien l'amour, car il ne serait pas acceptable d'utiliser la douleur d'autres personnes pour justifier son propre travail. Mais un exemple en particulier nous vient en tête quant à l'utilisation de l'interprétation littérale d'un trauma historique : la torture de Carl, qui subit le supplice de l'empalement dans la scène quatre.

**TINKER** : There's a vertical passage through your body, a straight line through which an object can pass without immediately killing you. Starts here.

*(He touches CARL's anus.)*

**CARL** : *(Stiffens with fear.)*

**TINKER** : Can take a pole, push it up here, avoiding all major organs, until it emerges here.

*(He touches CARL's right shoulder.)*

Die eventually of course. From starvation if nothing else gets to you first.

*CARL's trousers are pulled down and a pole is pushed a few inches up his anus.*

**CARL** : Christ no

**TINKER** : What's your boyfriend's name ? [...]. Can you describe his genitals ? [...]. When was the last time you sucked his cock ? Do you take up in the arse ? [...]. Don't give it, I can see that. [...]. Close your eyes imagine it's him [...]. Rodney Rodney split me in half<sup>184</sup>.

Deux commentaires peuvent être faits sur ce passage. Premièrement, le référent historique est bien réel : à l'image de *Blasted*, Kane établit une connexion entre un traumatisme individuel – le viol de Carl par Tinker à l'aide du bâton – avec un traumatisme général – « torture [...] infligée aux musulmans par les soldats serbes<sup>185</sup> ». A cela vient s'ajouter selon nous un autre référent, à ramener du côté de l'interprétation littérale d'une réalité plus complexe : par ses propos obscènes et sexualisants d'une pénétration anale forcée, Tinker rejoint la rhétorique homophobe classique qui vise à réduire la sexualité gay à la sodomie – déjà à l'œuvre chez Williams quand Brick parle de « sodomy » pour désigner les soupçons qui pesaient sur lui et Skipper. Dans le sens d'un théâtre poussé à l'extrême qui par métonymie

<sup>184</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, pp. 116-117 : « **TINKER** : Il y a un passage à la verticale dans ton corps, une ligne droite par laquelle un objet peut passer sans te tuer tout de suite. Elle commence là. / *Il touche l'anus de CARL* / **CARL** : *(se raidit de peur.)* / **TINKER** : On peut prendre un bâton, l'enfiler par-là, éviter les organes vitaux et le faire sortir par là. / *Il touche l'épaule droite de CARL*. Évidemment, à l'arrivée, on est mort. De faim, si on a échappé au reste. / *On baisse le pantalon de CARL et on lui enfonce quelques centimètres du bâton dans l'anus.* / **CARL** : Oh Seigneur non / **TINKER** : Comment s'appelle ton petit ami ? [...] Peux-tu décrire ses parties génitales ? [...] Quand est-ce que tu lui as sucé la queue pour la dernière fois ? [...] Est-ce que tu l'as bien profond ? [...] Tu n'as rien contre à ce que je vois. [...] Ferme les yeux, imagine que c'est lui. [...] Rodney, Rodney, casse-moi en deux. » (Traduction pp. 29-31).

<sup>185</sup> Élisabeth Angel-Perez, *op. cit.*, p. 157.

vient représenter l'amour poussé lui-même jusqu'à l'irreprésentable, la mise en scène d'une expression littérale n'est probablement pas anodine. Il n'est peut-être pas étonnant que Kane ait choisit Tinker pour effectuer cette action : tout comme le critique Jack Tinker n'avait pas su voir au-delà de la crudité de *Blasted* pour n'en retenir que la couche superficielle et ramener la pièce à une lecture littérale de la violence scénique, le personnage de Tinker ramène la relation entre Rod et Carl à son aspect purement sexuel. Tout comme plus tard il rendra littérale la métamorphose psychique de Grace en homme en lui greffant le pénis de Rod. Deuxièmement, bien que Sarah Kane se soit toujours refusée à une interprétation inutilement psychologisante de ses œuvres, cette scène vient interroger le véritable statut du personnage de Tinker. Allégorie du tortionnaire nazi des camps, personnification de l'amour poussé à l'extrême, véritable personnage ? Tinker ne semblant avoir aucune justification véritable pour effectuer toutes les atrocités commises dans l'œuvre, il ne serait pas absurde de considérer qu'il représente à lui-seul LA violence sexiste...et homophobe. Si nous ramenons la scène de torture citée plus haut à son statut d'*aggro-effect* supposé choquer et éveiller le spectateur sur la réalité même de cette violence, le pari est plutôt réussi tant l'empalement de Carl est potentiellement une des scènes les plus insupportables – et irreprésentables – jamais écrites par Kane. Lors de la mise en scène d'Hubert Collas que nous mentionnons dans notre chapitre précédent, Geneviève Jolly témoigne des « vives réactions du public<sup>186</sup> » à l'écoute des didascalies lues sur scène. Sarah Kane aurait-elle créé inconsciemment une scène s'inscrivant dans la tradition du « *gay drama* » militant ? Les trois pièces que nous avons analysées ici ne présentent effectivement aucune revendication politique ostentatoire. En revanche, les représentations d'une homosexualité qui ne va pas réellement de soi dans une société hétéronormée – euphémisme volontaire – semblent dans tous les cas intrinsèquement liées à l'essence même du théâtre dans lequel elles interviennent : pluriel des genres chez Wedekind qui associe le plus poétique à la relation homosexuelle, allégorie d'une théorie sociale chez Williams chez qui le plateau devient la métaphore du secret et jeu sur l'extrême et l'irreprésentable chez Sarah Kane. Bien entendu, l'homosexualité sur scène soulève d'autres questions, notamment sur l'identité même du personnage, thème que nous allons maintenant aborder...

---

<sup>186</sup> Geneviève Jolly, art. cit., p. 68.



## IV

-

# IDENTITÉ ET SEXUALITÉ : LE GENRE A L'ÉPREUVE DE LA SCÈNE

---

Le genre est le mécanisme par lequel les notions de masculin et de féminin sont produites et naturalisées, mais il pourrait très bien être le dispositif par lequel ces termes sont déconstruits et dénaturalisés<sup>187</sup>.

Il est impossible à notre époque de n'avoir jamais entendu parler du « genre ». Le monde universitaire actuel, au travers notamment des *gender studies*, érige ce concept en angle d'étude pluridisciplinaire : l'histoire, la littérature, l'anthropologie, la biologie, ainsi que les autres sciences « dures » ou « humaines », bénéficient de relectures et théories, créées et enseignées au travers du prisme du genre<sup>188</sup>. La parole populaire et médiatique est tout aussi imprégnée de ces questions, source de polémiques, de paradoxes et de débats parfois très virulents. La popularité des thématiques liées au genre implique nécessairement une multiplicité des paroles et des opinions, ayant souvent pour conséquence les dérives habituelles : propagation d'informations fausses ou détournées, abus de langage, glissements sémantiques, etc. Peut-être plus que tous les autres chapitres qui composent notre étude, nous avons conscience que celui-ci est certainement le plus polémique. Les questionnements sont constants : est-il légitime de mentionner le genre dans un travail centré sur la sexualité ? Les deux notions sont-elles réellement liées ? La littérature a-t-elle un rôle particulier à jouer dans la représentation des différents genres ? Selon nous, il convient de répondre à toutes ces questions par l'affirmative. Nous allons ici tenter de justifier cela en revenant aux sources du terme même de « genre », aux origines des études sur ces questions, ainsi qu'en explorant la relation particulière qui existe entre le théâtre et l'identité sexuelle. Ce travail tentera également de justifier l'ensemble des contradictions qui découlent d'une telle étude, en suivant particulièrement une considération butlerienne du genre qui, comme exposé dans la citation ci-dessus, entend montrer que l'existence même du concept de genre a ceci de paradoxal qu'il peut lui-même s'auto-déconstruire, voire s'auto-détruire. Dans la lignée de cet axe d'étude, nous aborderons également le mouvement *queer*, né dans les années 1990, ainsi que les rapports qui lient cette pensée à une esthétique particulière, notamment dans le domaine dramaturgique.

---

<sup>187</sup> Judith Butler, *Défaire le genre*, *op. cit.*, p. 59.

<sup>188</sup> L'université Paris-Sorbonne par exemple, propose un Master « Études de genre » dont le programme se constitue d'une étude pluridisciplinaire transversale dont la cohérence est axée sur le genre.

## Définir le genre : paradoxes et déconstruction

La première difficulté lors d'une tentative de définition exhaustive du « genre » et de son histoire est un problème de traduction. En effet, il faut garder en mémoire que les origines de la recherche sociale et des *gender studies* n'est pas française, mais anglo-saxonne. Le terme « genre », emprunté au français, existe dans la langue anglaise, mais est utilisée dans un contexte très précis, celui de « genre littéraire » ou de « genre artistique ». Sémantiquement, le terme qui renvoie à la notion étudiée ici est celui de *gender*, qui recouvre originellement une catégorie grammaticale (sens syntaxique) ou la distinction biologique entre hommes et femmes (genre masculin, genre féminin). Par extension, c'est ce terme précis qui désigne l'étude du genre en tant que concept social et universitaire. Dans la langue française, le genre revêt une polysémie bien plus importante, recouvrant tous les contextes précédemment exposés. Ainsi, le Petit Larousse donne une dizaine de définitions au mot, dont la suivante : « Dimension identitaire, historique, culturelle et symbolique de l'appartenance biologique au sexe féminin ou masculin<sup>189</sup> ». Dans une optique de vulgarisation extrême, le genre social serait donc complémentaire à la distinction biologique entre masculin et féminin, cette dernière désignant quelque chose de scientifiquement factuel et visible, quand l'étude sociologique du genre représenterait plutôt une construction de l'individu indépendante de tout facteur biologique ou médical. Bien entendu, les choses sont réalité plus complexes, et il nous faut remonter aux origines de l'acceptation du « genre » en tant que concept humain pour bien comprendre les choses. A l'image de l'homosexualité, les exemples de « jeu » sur le genre existent depuis très longtemps, notamment dans l'histoire littéraire, mais n'étaient pas alors exprimés ainsi. En mettant pour l'instant de côté les revendications actuelles et militantes sur la question, il est possible de placer les premières mentions explicites du genre dans les années 1860. Environ à la même période qui voit le terme d'homosexualité faire son apparition, le journaliste allemand Karl Heinrich Ulrichs écrit cette formule devenue célèbre : « *anima muliebris virile corpore inclusa*<sup>190</sup> ». Le lien fait entre l'homosexualité et la féminité est alors à son paroxysme : la classification binaire entre homme et femme ne peut être mise à mal que par l'orientation sexuelle. Cette idée selon laquelle un homme homosexuel ou une femme lesbienne serait victime d'une atteinte à son propre genre est toujours répandue dans la rhétorique homophobe actuelle, bien que le propos ne repose sur aucune vérité scientifique. Dans la représentation artistique, le cliché du « gay efféminé » ou de la « lesbienne masculine » est encore énormément utilisé dans la culture populaire contemporaine<sup>191</sup>, suggérant également une corrélation entre identité sexuée et orientation sexuelle. Néanmoins, le nom retenu par convention pour marquer le début des études basées sur le genre est paradoxalement celui contre lequel s'est par la suite construite toute l'histoire des *gender studies* : il s'agit de

---

<sup>189</sup> *Le Petit Larousse*, Encyclopédie en ligne [https://www.larousse.fr/]

<sup>190</sup> Karl Heinrich Ulrichs, *Forschungen über das Rätsel der mann männlichen Liebe*, Hambourg, Männerschwarm Verlag, 1994, p. 14 : « un esprit de femme dans un corps d'homme. »

<sup>191</sup> Deux exemples sont particulièrement évocateurs dans le monde cinématographique : *Pédale douce* pour le monde gay, et *Gazon maudit* pour la représentation lesbienne.

John Money. Dès la fin des années 1950, le sexologue et médecin va en effet développer et nommer plusieurs concepts sociaux qui font de lui une sorte de précurseur des études axées sur le genre. Parmi ces notions, la plus importante est celle des *gender role* ou rôles de genre. En simplifiant considérablement, il est possible de résumer cela par la transposition du plan biologique au plan social : la distinction anatomique entre le mâle et la femelle ne serait pas en mesure d'expliquer à elle seule les différences fondamentales entre un homme et une femme. Ces dernières reposeraient plus sur des critères sociaux : les personnes construisent leur propre « identité de genre » en fonction d'un modèle normatif ; la société attend d'un homme ou d'une femme qu'il ou elle se comporte de telle façon, et c'est par rapport à ce schéma qu'un individu va, plus ou moins consciemment, construire sa masculinité ou sa féminité. Money écarte ainsi tout lien de cause à effet entre un organe génital mâle ou femelle et le fait d'être socialement un homme, ou d'être une femme. S'il existait déjà quelques études qui démontraient que la construction d'un individu pouvait être déterminée par un facteur d'imitation en fonction de l'identité sexuée, la thèse de Money – qui sera également la source des controverses l'entourant – est de démontrer que cette même identité peut être forgée, voire modifiée par l'éducation. Ainsi, sa théorie se transforme en cercle vicieux : en voulant démontrer l'existence d'un conditionnement social, le sexologue y participe en attribuant lui-même des étiquettes genrées à certains types de comportements. En effet, s'il est possible de créer ou de modifier une identité sexuée, masculine ou féminine, cela sous-entend qu'il existe des actions ou des modes de pensée qui seraient typiquement propres à l'homme ou à la femme. Si ce premier paradoxe est encore abordé dans le cadre d'études sur le genre, cela sera la source d'un terrible drame : la réattribution sexuelle ratée du jeune David Reimer. Servant d'exemple à Judith Butler pour critiquer le processus de régularisation binaire de la sexualité, ce cas, extrêmement médiatisé à l'époque, est celui d'un jeune individu, né David Reimer, qui a vu son pénis presque entièrement brûlé à la suite de l'échec d'une opération visant à traiter un phimosis. David a alors, pendant presque toute son enfance, servi de cobaye à Money qui, cherchant à prouver sa théorie, a supervisé une réattribution chirurgicale afin de donner à David des organes génitaux féminins. Elevé par la suite sous le nom de Brenda, David a très vite donné tort à Money, avouant rétrospectivement qu'il ne s'est jamais senti « fille », malgré l'éducation voulue par le sexologue. Subissant ultérieurement plusieurs véritables tortures psychologiques et physiologiques que nous ne détaillerons pas ici et qui avaient pour but de « forcer » une identité féminine, David s'est finalement suicidé<sup>192</sup>. En passant d'une binarité biologique – sexe masculin et sexe féminin – à une binarité sociale – masculinité et féminité -, Money a dangereusement omis les variables aujourd'hui défendues par les mouvements militants, notamment l'intersexualité ou la déconstruction, voire la destruction du genre. Une grande partie des études contemporaines s'éloigne ainsi complètement de l'analyse du genre selon « une différence entre les hommes et les femmes » pour justement démontrer que cette conception

---

<sup>192</sup> Cette histoire est notamment relatée par Judith Butler. Précisons que nous ne voulons pas ici faire de raccourcis mal venus et irrespectueux. Nous ne pouvons pas prétendre que les raisons qui ont poussé David au suicide étaient uniquement dues aux expérimentations subies toute sa vie.

enferme plus qu'elle ne libère. Pour Judith Butler, « les transformations du genre qui ne rentrent pas dans ce cadre binaire font autant partie du genre que ses expressions les plus normatives<sup>193</sup> ». Mais cette conception est extrêmement contemporaine, et particulièrement inhérente au militantisme *queer*, qui se heurte parfois au militantisme féministe. Il n'est en effet par rare de voir des activistes féministes nier la possibilité de la non-appartenance à un genre précis, car cela reviendrait selon elles à ne pas considérer la violence historique et sociale inhérente au statut féminin. Cette opinion est proche d'un féminisme dit « essentialiste » ou « différentialiste ». Cela signifie que, à l'image de ce mouvement parfois nommé de manière critique « anti-féminisme », la conception essentialiste proclame l'existence de différences fondamentales entre les femmes et les hommes, qu'il faut justement ériger en tant que valeurs pour prétendre à une véritable harmonie entre les genres. Bien entendu, ce courant prône très souvent la binarité comme seule véritable constante acceptable, arguant que tout ce qui se rapporte à l'intersexualité, à la transsexualité, à la non-binarité, au *gender fluid* ou à la transidentité est justement une atteinte au féminisme, par le refus de reconnaître la féminité, et, par extension, l'oppression sur les femmes par les hommes<sup>194</sup>. Ainsi, de façon volontairement anachronique, nous pouvons supposer que la démonstration des différences entre masculin et féminin, telle qu'exposée dans le parallélisme du premier acte de *Frühlings Erwachen* serait particulièrement appréciée des théoriciens tels que Money, ainsi que de ses héritiers ou héritières essentialistes. Nous rappelons ainsi notre analyse des deux scènes symétriques étudiées dans notre deuxième chapitre, scènes dans lesquelles étaient opposés les discours adolescents des garçons et des filles au sujet de l'éveil sexuel. À l'exception de Wendla, les autres écolières ne possédaient aucune connaissance ou lexicologie en lien avec l'acte sexuel, à la différence des garçons qui verbalisaient leurs *Männliche Regungen*, leurs excitations mâles. Effectivement, les théories psychanalytiques freudiennes utilisées par Wedekind sont totalement ancrées dans cette polarité entre féminin et masculin, arguant des différences non pas physiologiques, mais profondément psychologiques entre les deux genres.

L'amalgame du genre avec les binarismes masculin/féminin, homme/femme, mâle/femelle performe ainsi la naturalisation que la notion de genre est censée contrecarrer<sup>195</sup>.

Dans la suite de notre étude, nous rejoignons donc quasi-exclusivement la pensée de Judith Butler – mais aussi d'autres auteurs comme Teresa de Lauretis – selon laquelle le genre ne doit pas être un simple mécanisme d'analyse des distinctions, mais bien le processus qui doit justement déconstruire, ou du moins dépasser la seule distinction empirique entre les hommes et les femmes. En d'autres termes, nous nous inscrivons dans la continuité de la pensée *queer* qui apparaît dans le courant des années 1990. Il semble impossible de rester neutre face à une telle question : si le genre est construit par l'existence

---

<sup>193</sup> Judith Butler, *op. cit.*, p. 60.

<sup>194</sup> Nous pouvons ici faire écho à l'actualité avec le cas de J.K Rowling, accusée récemment de transphobie suite à des propos dans lesquels elle déclare que les femmes transgenres pouvaient représenter un danger pour le féminisme.

<sup>195</sup> *Ibid.*

même des paradoxes, il convient de distinguer ces polarités constructives des incohérences historiques et des conflits qui perdurent entre les différents modes de pensée. Aux essentialistes que nous venons de nommer, l'autre grand mouvement féministe de la période militante concerne un courant dit « matérialiste », parfois appelé *french feminism*<sup>196</sup>. Pour ce mouvement, qui s'inspire notamment des théories marxistes, il n'existe aucune différence fondamentale entre les hommes et les femmes autres que celles créées par le patriarcat dans une logique capitaliste. Le combat pour les droits des femmes est ainsi pris selon un angle politique et économique, et se substitue à une nouvelle lutte des classes. Si la pensée dite *queer* s'inscrit plutôt dans l'héritage de cette pensée matérialiste, elle se distingue surtout par la volonté de sortir de tout critère normatif ou régulateur : en simplifiant, nous pourrions dire qu'il s'agit d'une synthèse de la vision politique, militante et plurielle du genre. Opposée à toute conception binaire, elle allie les questionnements liés à l'identité, mais aussi à l'orientation sexuelle, sans pour autant établir de lien empirique ou de hiérarchie entre les deux. Une analyse selon la pensée *queer* doit prendre en compte tout ce qui est représentable, tout en arguant que tout est justement représentable, y compris au-delà de la simple conception sociale selon laquelle le genre ne concerne que les différences sexuées entre les êtres. En constante évolution, la pensée *queer* rejoint très souvent le mouvement militant LGBTQI+, et n'a pas peur des paradoxes, qu'elle accepte comme élément nécessaire et essentiel de la déconstruction. Elle a conscience que le genre est bâti sur des polarités parfois apparemment contraires ; par exemple, la distinction entre *gender free* et transgenres. Les premiers refusent de prendre en considération l'existence d'une masculinité ou d'une féminité avérée et non-immuable en justifiant ce choix par l'argument selon lequel les genres ne sont qu'une création qui oppresse, enferme et empêche la liberté. Les seconds acceptent bien l'existence d'une identité féminine ou masculine tout en restant en accord sur leur caractère non définitif et sur la possibilité de passer de l'un à l'autre. A l'image de ce caractère non figé dans le domaine social, le paradoxe, constitutif d'un angle d'analyse *queer*, est également omniprésent dans ses représentations scéniques.

## **Travestissement et jeux sexuels : la scène comme laboratoire du genre**

Nous évoquions dès le début de notre étude la spécificité du genre théâtral par la mention de deux « plans », qui tantôt coexistent, tantôt développent une indépendance : le texte littéraire d'un côté,

---

<sup>196</sup> Teresa de Lauretis rappelle qu'il faut demeurer extrêmement prudent avec ce terme : « L'irritation des Françaises provenait de ce que le *french feminism*, ainsi nommé par des universitaires anglo-américaines, ne représentait pas le féminisme à la française, mais recouvrait, masqué sous cette étiquette exotique, un courant anglo-américain de production intellectuelle dans un contexte anglo-américain qui n'osant assumer ses propres opinions théoriques préférait les attribuer à une hypothétique théorie française » (Teresa de Lauretis, *Théorie queer et cultures populaires, de Foucault à Cronenberg*, trad. Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », p. 11). En réalité, cela tient également à l'extrême méfiance des mouvements féministes envers les études universitaires, associées à quelque chose de masculin et profondément anti-féministe. Mais cela rejoint également une critique plus globale du milieu français, qui aurait tendance à diviser le populaire et le social de l'universitaire.

la représentation scénique de l'autre. Ce dernier aspect, frontal et propre au format dramatique, se dote également d'une histoire, transformant la scène théâtrale en véritable laboratoire du genre. Il convient de rappeler l'aspect relativement « récent » du statut d'actrice : les conventions sociales, notamment durant l'Antiquité et même jusqu'à l'époque élisabéthaine en Angleterre, interdisaient alors aux femmes de monter sur une scène de théâtre. C'est ainsi un fait établi que les rôles féminins étaient interprétés par des hommes, eux-mêmes souvent jeunes et spécialistes de ce genre de travestissement. Cet acte passait quasi-exclusivement par l'usage de masques conventionnels, indiquant alors au public le genre du personnage présent sous ses yeux. Il existait bien entendu quelques exceptions, un nombre tout de même restreint de comédiennes ayant osé apparaître dans un rôle cisgenre, c'est-à-dire correspondant à leur identité sexuée. Dans le théâtre anglais, ce phénomène perdure officiellement jusqu'en 1662, année qui voit paraître un décret royal autorisant légalement les femmes à revendiquer la profession d'actrice<sup>197</sup>. Toutefois, l'absence de femmes sur scène, ainsi que la présence de comédiens travestis, ne sauraient faire véritablement écho à un jeu volontaire sur les questions de genre. Ces codes étant véritablement établis et purement extra-diégétiques, l'illusion dramatique était vraisemblablement acceptée en tant que telle par le public contemporain, sans que ce dernier ne se pose probablement la moindre question sur la notion de féminité ou de masculinité. Néanmoins, ce fait historique est fascinant par ce qu'il raconte du théâtre, et des possibilités uniques de ce dernier. En effet, il serait presque possible d'affirmer que la pratique du travestissement est à l'origine de codes et de particularités théâtrales qui perdurent encore de nos jours : contrairement par exemple au cinéma, qui dans un souci de *mimesis* se doit presque toujours de choisir des acteurs proches physiquement des rôles qu'ils interprètent<sup>198</sup>, il n'est absolument pas rare de voir dans le théâtre – notamment amateur – des comédiens masculins interpréter des rôles féminins, et inversement. Cet aspect, bien qu'apparemment exempt de toute revendication sociale ou psychologique, prédispose ainsi la scène dramatique à un statut privilégié dans le cadre de « jeux sur le genre » ou sur l'identité sexuée. Nous pouvons maintenant nous demander si cette habitude du travestissement est simplement une convention pratique, ou si elle peut devenir un outil dramaturgique à part entière, au service de la diégèse dramatique. Un des exemples les plus connus de travestissement « non-conventionnel » dans l'histoire du théâtre concerne la grande Sarah Bernhardt, qui a interprété Hamlet dans une mise en scène de 1899, une amusante inversion des codes du théâtre shakespearien mentionnés plus haut. L'existence de ce travestissement masculin ne peut être détachée de la *persona* de la comédienne, connue pour cultiver une

---

<sup>197</sup> Toute cette histoire est relatée dans : Elizabeth Howen *The First English Actresses : Women and Drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

<sup>198</sup> Le cinéma expérimental a toutefois parfois volontairement transgressé cette règle. Récemment, Bertrand Mandico a réalisé *Les garçons sauvages* (2017) dans lequel des jeunes garçons, coupables d'un viol, sont tous interprétés dans des actrices femmes. Ici, ce choix est motivé par une réflexion contemporaine sur les concepts de masculinité et de féminité, liés par le réalisateur à la question plus large de la sexualité. Le livre de William Burroughs dont est adapté le film, à l'origine pensé pour être un scénario de film pornographique gay, mettait en effet en scène des garçons homosexuels au comportement très « féminin ». Cette question est également source d'un véritable débat, et parfois de controverses, sur le choix d'acteurs cisgenres pour interpréter des personnages transgenres.

ambiguïté sur sa vie privée, auréolée d'anecdotes excentriques<sup>199</sup>. Hannah Manktelow revient sur l'histoire de cette prestation haute en couleurs, opposant le discours de la comédienne à celui des critiques contemporains au sujet de la possibilité pour une femme non seulement d'incarner un personnage masculin, mais surtout un qui soit si iconique et connu de tous que le Hamlet shakespearien. Ainsi, à l'argument de Bernhardt qui affirmait « être plus légitime pour ce rôle que n'importe quel homme » en raison du fait « qu'un garçon de vingt ans ne peut comprendre la philosophie du personnage d'Hamlet », le critique Max Beerbohm écrit un avis particulièrement inscrit dans la problématique de l'identité sexuée, et des caractéristiques propres à l'homme ou à la femme :

Creative power, the power to conceive ideas and execute them, is an attribute of virility ; women are denied it. In so far as they practise art at all, they are aping virility, exceeding their natural sphere. Never does one understand so well the failure of women in art as when one sees them deliberately impersonating men upon the stage<sup>200</sup>.

Nous constatons ici qu'un attribut social typiquement masculin – la virilité – est considéré comme inaccessible aux femmes, tandis que les hommes n'ont jamais été considérés comme étant incapables d'incarner des femmes sur la scène. Beerbohm va même plus loin en niant tout simplement la capacité des femmes à exercer une profession artistique, car cela serait incompatible avec leur « sphère de compétence ». Plus de trois siècles après Shakespeare, l'incompatibilité entre le féminin et le métier de comédienne pose ainsi toujours un problème pour certains. Cela n'a pas empêché Sarah Bernhardt de remporter encore une fois un immense succès lors des multiples représentations d'*Hamlet*. Il est intéressant de constater que l'argument avancé pour justifier l'interprétation d'un homme par une femme constitue presque une destruction totale du concept de caractéristiques sexuées : les propos – volontairement provocateurs – de Bernhardt explicitent que c'est bien son statut de femme qui la rend justement légitime à incarner un homme. A l'ère de la déconstruction permanente du vingt-et-unième siècle, le principe même de l'illusion dramatique devient prétexte à un jeu méta-théâtral qui peut viser à renforcer certaines situations dramaturgiques. Dans la mise en scène de *Frühlings Erwachen* de Sébastien Bournac en 2020, dont nous avons précédemment parlé, le metteur en scène choisit non seulement de faire jouer les adolescents et les adultes par les mêmes jeunes comédiens... mais va également prendre un comédien masculin pour interpréter le rôle de Madame Bergman, la mère de Wendla. Ce choix peut se comprendre sur plusieurs niveaux. D'un côté, indépendamment de toute considération sur le genre, l'absence de comédiens « adultes » renforce l'absence de ces derniers dans le

---

<sup>199</sup> Comme souvent chez les femmes « libres » et qui se moquent des conventions, des liaisons homosexuelles lui ont été prêtées, une hypothèse jamais vérifiée.

<sup>200</sup> Propos retranscrits dans Hannah Manktelow, « Do you not know I am a woman ? The Legacy of the first female Desdemona, 1660 » dans *Shakespeare in Ten Acts*, Londres, The British Library, 2016, pp. 94-95 : « Le pouvoir créatif, celui de concevoir des idées et de les réaliser est lié à l'attribut viril ; les femmes en sont dénuées. Jusqu'à présent dans la pratique artistique, les femmes singent la virilité, dépassant leur sphère naturelle. Il n'a jamais été aussi aisé de comprendre l'échec des femmes dans l'art que lorsqu'elles sont vues en train d'interpréter un homme sur scène. »

monde construit par Wedekind, un choix par ailleurs souligné par le choix de faire porter un bas en guise de masque aux comédiens lorsqu'ils interprètent le rôle d'un adulte. Mais, dans le cas précis de Madame Bergman, la figure de la mère incapable de gérer les questionnements de sa fille sur l'éveil de sa sexualité, Bournac semble souligner l'artificialité de ce personnage et de ses propos d'une part par la présence du texte écrit en tant qu'accessoire dramaturgique – le comédien récite le texte comme le personnage « récite » des clichés visant à atténuer toute pensée impure chez Wendla – et d'autre part par le procédé tout aussi méta de jouer sur l'illusion dramatique provoquée par l'interprétation d'une femme par un homme. Un parallèle nous vient ici en tête, lorsque Guillaume Gallienne interprétait le mythique rôle de Lucrece Borgia, personnage éponyme de la pièce de Victor Hugo. Denis Podalydès qui mettait en scène la pièce avait alors déclaré que ce travestissement était pour lui un outil visant à accentuer l'aliénation de cette femme dans une société qui ne lui correspond pas. Cependant, à la différence de la mise en scène de *Frühlings Erwachen* qui employait le travestissement à des fins comiques, dans la logique d'un théâtre de Wedekind qui n'est absolument pas dénué d'humour, la mise en scène de Podalydès appuie au contraire le drame, voire le tragique du personnage de Lucrece Borgia. Les possibilités offertes par le théâtre dépassent ainsi la simple possibilité pratique de la non-importance du sexe d'un ou d'une comédien(ne) et revêtent alors une dimension particulièrement intéressante. Toutefois, l'histoire de la déconstruction du genre sur la scène dépasse le cadre du travestissement, et ce dès l'Antiquité. Afin d'exposer cela, nous allons maintenant rapidement considérer une œuvre de Sophocle, la tragédie des *Trachiniennes*. La pièce s'inspire du mythe d'Héraclès, et se concentre plus particulièrement sur l'histoire de sa relation avec Déjanire, son épouse légitime après qu'il l'ait sauvée d'une tentative de viol de la part du Centaure Nessos. Un problème survient alors lorsqu'Héraclès remporte un concours du tir à l'arc, dont le prix n'est autre que la main de Jole, fille du Roi Eurytos. Suite au refus d'Héraclès, une violente dispute éclate entre ce dernier et Eurystos, conflit qui aboutit à la mort du roi. Jole est alors ramenée en tant que captive de guerre – comprendre, en tant que maîtresse – ce qui provoque la jalousie de Déjanire. La jeune femme décide alors d'utiliser sur son époux un philtre d'amour, qu'elle a obtenu en recueillant le sang coagulé du Centaure, et qu'elle répand sur une tunique qu'elle offre à Héraclès. Il s'agissait malheureusement d'une ruse du Centaure, et la tunique prend feu, brûlant vif le demi-Dieu. Suite à cela, incapable d'assumer ses actions, Déjanire se suicide. Nous retrouvons dans cette pièce des liens avec certaines œuvres de notre corpus, notamment sur le plan d'un amour intrinsèquement lié à la violence et entraînant la mort. Déjanire n'a peut-être pas consciemment provoqué le décès de son époux, mais c'est bien une expression de sa passion qui est la cause du terrible calvaire dont est victime Héraclès. A cette occasion, Sophocle use d'un amusant jeu sur le genre, en inversant tout simplement les caractéristiques habituellement réservées aux personnages masculins et féminins dans les tragédies classiques. Dans un premier temps, le fait que ce soit l'homme qui reçoit comme présent un vêtement de la part de sa femme serait l'exact opposé des convenances habituelles. Mais surtout, le mythique Héraclès, personnification de la virilité et de la force



brute, se trouve anéanti dans chaque partie de son corps dans une description crue et violente de ses tourments<sup>201</sup> ...et ce, par la faute d'une femme, sa propre épouse. Inversement, le suicide de Déjanire, raconté au Chœur par la Nourrice, est le fruit du « fil d'une lame<sup>202</sup> », c'est-à-dire d'un coup de poignard. Or, ce suicide à l'arme blanche est plutôt une caractéristique masculine dans la convention tragique du théâtre antique, les femmes préférant notamment l'usage du poison. De même, la nourrice insiste sur la détermination et, en quelque sorte, le courage de Déjanire, lorsqu'elle déclare que « c'est de son propre élan et de sa propre main qu'elle a porté ce coup<sup>203</sup> ». Cette curiosité est encore soulignée par la Coryphée, le « chef » du Chœur, qui s'étonne qu'« une main de femme a[it] eu le courage d'assumer pareille chose<sup>204</sup> ». Aux pleurs et aux plaintes « féminines » d'Héraclès, répond ainsi l'inflexibilité « masculine » de Déjanire. En sachant que le rôle de cette dernière était probablement alors interprété par un homme, cela rend rétrospectivement l'étude genrée très intéressante sur les deux plans – scénique et littéraire –, même s'il serait complètement anachronique d'imputer à Sophocle toute intention actuelle de déconstruction sociale<sup>205</sup>. De même, il n'est pas encore question ici d'aborder la question de la transidentité au théâtre. Néanmoins, s'il existe d'autres exemples d'inversion des caractéristiques genrées dans le théâtre antique<sup>206</sup>, *Les Trachiniennes* nous semble, par sa violence et ses thématiques, intéressante à mentionner ici en tant qu'exemple proche des œuvres les plus contemporaines de notre corpus. Cela concerne par exemple, l'histoire même de *Cat on a Hot Tin Roof* : une femme qui développe des envies sexuelles et un sens du « devoir conjugal » qui sont complètement absents chez son époux. Mais les choses vont encore plus loin, car si Williams offre à Maggie des caractéristiques habituellement masculines, il exacerbe dans le même temps sa féminité apparente. Le corps de Maggie est magnifié par ses propres répliques, comme nous l'avons exposé dans notre premier chapitre, notamment lors de l'insistance sur sa poitrine. Dans le même temps, les didascalies indiquent que « sa voix [...] devient grave comme celle d'un garçon » tandis que viennent « des images soudaines d'elle jouant à des jeux de garçons lorsqu'elle était enfant<sup>207</sup> ». Le potentiel érotique de Maggie est ainsi placé du côté féminin, mais sa personnalité revêt des consonances masculines, suggérant du moins une enfance passée de « garçon manqué ». A l'opposé, Brick, personnage de sportif, « bel homme aux muscles fermes<sup>208</sup> », voit sa masculinité effacée : sa force physique est

---

<sup>201</sup> Sophocle, *Les Trachiniennes* dans *Tragédies complètes*, trad. Pierre-Vidal-Naquet, Paris, Gallimard, 1973, pp. 360-482, p. 479 : « la tunique, comme fait la chemise au corps d'un tacheroo, se plaque sur son torse et colle à tous ses membres ; un spasme convulsait le mord jusqu'aux moelles : on l'aurait cru en proie au venin d'une horrible et sanglante vipère ! »

<sup>202</sup> *Ibid.*, p. 480.

<sup>203</sup> *Ibid.*

<sup>204</sup> *Ibid.*

<sup>205</sup> Les informations citées ci-dessus au sujet des *Trachiniennes* sont empruntées à un séminaire de Valérie Visa-Ondarçuhu sur le thème de la figure d'Héraclès dans la littérature grecque, suivi à l'Université Toulouse II – Jean Jaurès en 2019.

<sup>206</sup> Par exemple, le dénouement de la tragédie *Hécube* d'Euripide, qui voit Polymestor – un homme - violemment attaqué par un groupe de femmes qui lui crévent les yeux dans un bain de sang particulièrement marquant.

<sup>207</sup> Tennessee Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, p. 3 : « Her voice [...] drops low as a boy's and you have a sudden image of her playing boys' games as a child. »

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 3 : « He is still firm and still as a boy. »

anéantie par sa blessure, elle-même soulignée par l'omniprésence de ses béquilles qui représentent sa faiblesse et son instabilité. Sa virilité – mesurée par la capacité de reproduction et la force sexuelle – est empêchée par son impuissance, qui est, quant à elle, symbolisée par son alcoolisme. Dans les faits, Margaret et Brick représentent le corps normatif selon la notion adoptée par Judith Butler, à savoir une personnification des valeurs qui définissent le masculin et le féminin dans une société hétéronormative, mais leur psychologie est en décalage avec ce corps. Williams joue avec le visible et le caché, en déconstruisant précisément les apparences. Les secrets sont au centre de l'œuvre sur le plan de l'intrigue, mais également sur celui de la construction des personnages... qui est justement bâtie sur une déconstruction, des années avant les théories *queer*. Dans une époque plus contemporaine, une pièce de notre corpus semble s'imposer comme exemple encore plus frappant des possibilités dramaturgiques qu'offre le théâtre dans le cadre d'un jeu sur le genre. En plus de son aspect politique évident, pouvons-nous voir quand *Quartett* une parfaite allégorie de l'illusion dramatique ? Merteuil et Valmont sont-ils de véritables personnages à l'image du roman original de Laclos, ou sont-ils eux-mêmes des comédiens, libres ainsi de passer d'un genre à l'autre sans la moindre justification diégétique ? Les quelques indications scéniques offertes par la pièce montrent à plusieurs reprises la Marquise ou le Vicomte, seuls en scène, dans un monologue qui théâtralise leur discours. Ils semblent s'adresser directement l'un à l'autre, mais l'interlocuteur est pourtant absent de scène. Le « jeu de rôle » auquel jouent les deux libertins devient alors éminemment théâtral. Valmont sort en tant que lui-même, et refait son entrée dans la peau d'un nouveau personnage, celui de Madame de Tourvel. Pour autant, c'est bien son nom qui est indiqué en amont de sa réplique : Valmont est le comédien, la Présidente de Tourvel est le personnage. Dans la logique d'un théâtre pour lequel le genre ou le sexe d'un comédien n'a qu'une importance toute relative, la scène de Müller devient méta-théâtrale, explicitant l'illusion dramatique plus qu'elle ne la détruit. Mais dans le cadre interne de la diégèse, la scène devient également l'incarnation du concept *gender fluid*, qui n'enferme pas un personnage dans une identité sexuée prédéfinie. Comme dans *Cat on a Hot Tin Roof*, le genre est pourtant primordial dans la caractérisation première des personnages : à l'image de Maggie, le statut de femme de la Marquise est souligné, comme dans le roman épistolaire de Laclos, telle une prison de laquelle elle voudrait s'extirper pour détenir le pouvoir propre au masculin. Mais c'est bien une logique méta qui l'emporte sur la fin, lors des dernières répliques. Le champ lexical du théâtre est explicitement employé par les deux protagonistes : la mention de « jeu » ou de « spectacle » revêt une double interprétation. Merteuil et Valmont ont joué un rôle toute leur vie, mais c'est bien un jeu de rôle très théâtral auquel ils s'adonnent sur la scène de Müller. Ainsi, le dramaturge se sert justement du caractère artificiel de ses protagonistes pour justifier la théâtralité exacerbée de son œuvre, dans la logique d'une pièce post-dramatique qui place la représentation au premier plan. À l'issue de l'œuvre, la mort des deux protagonistes devient ainsi allégorique : il s'agit d'une mort « théâtrale », à l'image des comédiens qui se relèvent pour saluer à la fin de la représentation. L'illusion est ainsi levée en même temps que se baisse le

rideau. L'exact opposé de *Cat on a Hot Tin Roof* qui s'achève sur un ultime « jeu de rôle », celui de Maggie qui prétend être enceinte, et enferme ainsi son entourage dans une pièce qui ne finit jamais.

## L'identité troublée au théâtre : réécritures du mythe de l'Androgyne

Nous allons maintenant partir d'une affirmation d'Élisabeth Angel-Perez selon laquelle « dans *Purifiés*, Sarah Kane revisite Platon et le mythe de l'Androgyne<sup>209</sup> » afin de nous intéresser à un concept phare du genre, et même de sa déconstruction : le mythe d'une bisexualité originelle – entre temps revisitée par Freud et plus tard par Lacan – qui viendrait expliquer à la fois des concepts sexuels et sexués. Il nous faut dans un premier temps revenir au fameux mythe de l'Androgyne tel qu'exposé par Platon dans *Le Banquet* au travers du discours d'Aristophane. Le philosophe place dans la bouche du poète grec un propos selon lequel l'humanité était jadis divisée non pas en deux, mais en trois espèces différentes : le mâle, la femme et « une troisième composée qui les renfermait tout deux<sup>210</sup> ». Il est ainsi expliqué que ces trois espèces étaient originellement de forme arrondie, et possédaient chacune deux visages, quatre membres inférieurs et supérieurs, ainsi que deux organes génitaux : deux organes mâles, deux organes femelles et, pour l'androgyne, un organe de chaque catégorie, alors placés à l'arrière de leur corps ronds. D'après le mythe, ces créatures, fortes de leur puissance, « montèrent le ciel pour combattre les Dieux<sup>211</sup> ». Afin de se défendre tout en conservant l'humanité, Jupiter décida alors de les couper en deux, réduisant de moitié leurs caractéristiques humaines. Malheureusement, « quand le corps eut été ainsi divisé, chacun, regrettant sa moitié, allait à elle ; et, s'embrassant et s'enlaçant les uns les autres avec le désir de se fondre ensemble, les hommes mouraient de faim de d'inaction, parce qu'ils ne voulaient rien faire les uns sans les autres<sup>212</sup> ». Pris de pitié, Zeus décide alors de déplacer les organes génitaux de ces espèces « sur le devant », afin de permettre la réunion entre les deux espèces par l'étreinte, dans une double volonté. Les hommes qui aimaient les femmes, et inversement - c'est-à-dire, les moitiés d'androgyne - pouvaient, en s'accouplant, perpétuer cette nouvelle espèce, tandis que les hommes aimant les hommes – donc, les moitiés de l'espèce mâle originelle – atteindraient la pureté de l'esprit présente autrefois<sup>213</sup>. Ainsi, l'attraction hétérosexuelle ne serait que le fruit de la séparation initiale des deux sexes de l'androgyne, tandis que l'attraction homosexuelle ou homoérotique serait celle de la volonté de retrouver la pureté du « double mâle » ancien. C'est pour cette raison que le discours d'Aristophane fait au passage l'éloge d'Éros, seul Dieu à pouvoir réunir les deux moitiés par l'acte sexuel. Mais si le mythe de l'androgyne est ici fascinant, c'est particulièrement par sa « récupération » successive, d'abord par les théories

---

<sup>209</sup> Élisabeth Angel-Perez, *Voyages au bout du possible*, op. cit., p. 164.

<sup>210</sup> Platon, *Le Banquet*, trad. Jean Racine, Marie-Madeline de Rochechouart et Victor Cousin, Paris, Plon, 1868, p. 36. L'ancienneté de cette édition et de la traduction n'étant pas un obstacle à sa compréhension, nous avons choisi de l'utiliser sans la « moderniser ».

<sup>211</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>212</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>213</sup> Platon ne fait aucunement mention des femmes qui aimeraient les femmes dans le texte.

psychanalytiques du tournant entre le dix-neuvième et le vingtième siècle, puis par les *gender studies* contemporaines, notamment Judith Butler dans la logique *queer* que nous abordions plus haut. Si la conception freudienne de l'androgynie qui explique l'attirance hétérosexuelle d'une femme envers un homme par le besoin de la recherche du phallus pour redevenir complète est aujourd'hui particulièrement décriée, c'est bel et bien la « récupération » lacanienne par l'intermédiaire du corps fragmenté qui est citée dans le cas de la réécriture du mythe par Sarah Kane :

Est en jeu à travers le concept de stade du miroir, la contradiction ressentie par le sujet entre l'éclatement vécu de son corps divisé et sans aucune coordination avec l'image unitaire et ordonnée que livre ce même corps dans le miroir. L'image est à la fois l'occasion de la prise de conscience de ce morcellement et du désir mêlé à l'angoisse d'y mettre fin<sup>214</sup>.

Lorsqu'elle énonce que Sarah Kane revisite cette affirmation de Lacan, Élisabeth Angel-Perez a probablement en tête la scène de la découverte par Grace de son nouveau corps. En effet, le sentiment d'éclatement que ressent le personnage de Grace suite à la perte de son frère ne correspond pas à l'image extérieure que son corps renvoie, ce corps qu'elle voudrait changer pour « qu'il ressemble à [s]es sentiments ». Pour autant, nous pouvons nous demander si la réunification chirurgicale finale efface la contradiction – telle que mentionnée par Lacan – que Grace ressent face à l'éclatement de son propre corps. Ses attitudes, son bégaiement soudain – qui fait écho à celui de Cate dans *Blasted* – et son obsession pour le miroir suggèrent que l'osmose androgynie n'est pas véritablement établie.

*TINKER* helps *GRACE* up and leads her to the mirror [...]. *GRACE* focuses on the mirror. She opens her mouth [...]. *GRACE* touches her stitched-on genitals [...]. *GRACE* stares at the mirror<sup>215</sup>.

Peu importe l'interprétation que chacun peut avoir de cette issue – heureuse ou dramatique ? – l'histoire d'amour absolue entre Grace et Graham trouve avec le mythe de l'androgynie une interprétation particulièrement intéressante. Sur le plan diégétique, la relation fusionnelle entre le frère et la sœur rejoint à la fois la logique de l'amour absolu, poussé jusqu'à l'extrême au point de vaincre la terrible séparation de la mort et celle de l'acception littérale du terme même « fusionnel ». A l'image de la torture subie par Carl, Tinker revêt une nouvelle fois le rôle d'un metteur en scène qui ne sait reprendre que littéralement un symbolisme – dans le cas présent, celui de deux personnes qui s'aiment tellement qu'elles ne font qu'un. Cette angoisse de la mort, et la volonté de maintenir en vie un personnage masculin par l'intermédiaire d'un personnage féminin étaient déjà présentes un siècle plus tôt dans le *Petit Eyolf* d'Ibsen. Si la relation entre Allmers et sa sœur Asta était déjà présentée comme « étrange » dans ce qu'elle semblait rivaliser celle entre Alfred et sa femme Rita, ce n'est vraiment qu'après la mort d'Eyolf que les

---

<sup>214</sup> Jean-Pierre Cléro, *Le vocabulaire de Lacan*, Paris, Ellipses, 2020, p. 19.

<sup>215</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, p. 145 : « *TINKER* aide *GRACE* à se lever et la conduit au miroir. [...]. *GRACE* fixe le miroir. Elle ouvre la bouche. [...]. *GRACE* touche les organes génitaux qu'on lui a cousus. [...]. *GRACE* se dévisage dans le miroir. »

choses prennent un sens tout autre :

ALLMERS : Toi, mon cher, mon fidèle – Eyolf.

ASTA : Ouh, - tu ne devrais pas me rappeler cette stupide histoire de nom.

ALLMERS : Bah, si tu avais été un garçon, on t'aurait bien appelé Eyolf.

ASTA : Oui, si, oui. [...] Tu avais honte de ne pas avoir de frère. Juste une sœur.

ALLMERS : Non, c'était plutôt toi. Toi qui avais honte. [...] Et alors tu sortais mes habits d'enfant – [...]. Comme je me souviens bien de toi quand tu les mettais et te promenais avec<sup>216</sup>.

Plusieurs similitudes existent entre le traitement du genre chez Ibsen et chez Kane. Dans les deux cas, il concerne une relation entre un frère et une sœur : ambiguë et quasi-incestueuse chez le dramaturge norvégien, explicite et complètement incestueuse chez Kane, dans la logique de pousser l'expérimentation jusqu'à l'extrême. Dans les deux cas, un personnage féminin incarne un « trouble dans le genre » - pour reprendre l'expression butlerienne – qui passe en premier dans la symbolique du vêtement, un *topos* qui existait déjà durant l'Antiquité, comme nous avons pu le voir avec *Les Trachiniennes*. Lors de sa première apparition dans la troisième scène, Grace demande immédiatement à voir, puis à porter les vêtements de Graham ; tout de suite après, elle s'adresse à Tinker de la sorte : « Je lui ressemble. Dis que tu m'as prise pour un homme<sup>217</sup> ». Le travestissement est ainsi la première étape qui signale l'identité troublée, chez Grace, comme chez Asta. Enfin, est abordée toute la signification du prénom. Ce dernier a ceci de paradoxal qu'il représente à la fois l'expression même de l'identité de quelqu'un, mais aussi son absence de liberté. En effet, l'individu ne choisit pas plus son prénom que l'apparence de son sexe biologique : les deux lui sont imposés à sa naissance. Le prénom a ceci de commun avec le genre qu'il est le fruit d'une décision parentale, tout comme l'éducation genrée qui sera ensuite dispensée à l'enfant. Le choix d'un nouveau prénom a une forte importance symbolique pour les personnes transgenres. Outre le fait qu'il s'agisse souvent d'un combat administratif et juridique épuisant, c'est en choisissant eux-mêmes un nouveau prénom que les transgenres détruisent ainsi l'absence de liberté originelle. Pouvons-nous voir dans le dialogue entre Allmers et sa sœur que cette dernière aurait préféré être Eyolf qu'Asta ? Que son souhait d'être non pas la sœur, mais le frère d'Allmers repose sur un désir trans ? L'identité sexuée du personnage d'Asta est certainement ambiguë, mais seule une approche contemporaine de la question pourrait rattacher sa problématique à une question liée à un trouble du genre. Par exemple, le choix de la metteuse en scène Julie Barrès, qui a choisi de faire jouer Asta et Eyolf par deux actrices femmes, à la ressemblance physique frappante, et accentuée par le port de vêtements similaires. Pour Ibsen, il s'agissait plus probablement d'une logique d'écriture « sous-terrainne » et très masculine, telle que définie par Françoise Decant. L'association des personnages d'Asta et Eyolf est ainsi plutôt inhérente au personnage d'Allmers, ce dernier transposant le désir interdit pour sa sœur dans la création de son alter-ego masculin du passé, Eyolf, personnifié... par son propre fils. L'hypothèse est volontiers dérangeante, mais pas

---

<sup>216</sup> Henrik Ibsen, *Petit Eyolf*, *op. cit.*, p. 159.

<sup>217</sup> Sarah Kane, *Cleansed*, *op. cit.*, p. 114 : « I look like him. Say you thought I was a man. »

surprenante : la relation fusionnelle entre Allmers et son fils menace celle entre Rita et son époux, car elle n'est que l'expression d'un amour incestueux inassouvi. A l'image de Wedekind, ce sont les subtilités psychanalytiques qui intéressent particulièrement Ibsen. Mais autant nous pouvons privilégier l'approche gynocentrée dans le cadre de son traitement de Rita, autant la connexion établie entre Asta et Eyolf nous semble davantage correspondre à la construction du personnage d'Alfred Allmers. Cette identité troublée dès la fin du dix-neuvième siècle apparaît rétrospectivement comme très intéressante, d'autant plus que d'autres éléments du personnage d'Asta semblent suggérer que cette hypothèse contemporaine n'est peut-être pas si anachronique que cela. La gêne que semble ressentir Asta, et à la fois envers les hommes, et lorsque cette histoire de nom est mentionnée, suggère tout de même qu'Ibsen avait peut-être songé à certaines questions d'identité sexuelle lorsqu'il a écrit ce personnage. Dans le contexte de l'époque, il s'agissait probablement d'un trouble sur l'orientation sexuelle, sachant que la fin de dix-neuvième siècle associait encore quasi-systématiquement la féminité troublée à l'homosexualité. La question du prénom est quant à elle traitée de façon légèrement différente dans *Cleansed*. Il y a bien un jeu sur Grace/Graham, y compris dans les répliques, mais qui dépasse l'analyse psychologique, concept que refuse absolument Kane dans son théâtre. L'identité sexuée de Grace rejoint plusieurs interprétations possibles : *gender fluid* par ses passages du féminin au masculin, symbolique par le motif des vêtements et du travestissement et corporelle par la transition chirurgicale finale. Il s'agit presque d'un historique complet du processus transitoire. Le mythe de l'Androgyne est ici à l'œuvre de façon particulièrement explicite : Grace cherche à redevenir « entière » par la réunion avec son alter-ego masculin, comme cela est exposé à l'issue de la cinquième scène.

They slowly embrace. They begin to make love, slowly at first, then hard, fast, urgent, finding each other's rhythm is the same as her own. They come together. They hold each other, him inside her, not moving<sup>218</sup>.

La réécriture du discours platonicien est évidente, dans le motif de la réunion absolue entre les deux sexes jadis séparés. Le phénomène transcende ici la simple identité de Graham, et le seul amour particulier entre les deux personnages. Il s'agit probablement du seul véritable moment d'osmose parfaite et heureuse entre les deux entités. Pourtant, l'opération chirurgicale que Grace subit vise à détruire sa féminité pour la remplacer par des attributs purement masculins : ablation des seins, et greffe d'un pénis. Pour autant, Grace est-elle véritablement devenue un homme ? Dans la scène finale, elle ne devient pas Graham...mais Grace/Graham, un individu doublement sexué, hermaphrodite non plus par le corps, littéralement morcelé, mais par l'esprit. Ainsi, la séparation du plan corporel et du plan spirituel atteint ainsi une sorte d'apogée et soulève de véritables questions : à partir de quel moment pouvons-nous

---

<sup>218</sup> *Ibid.*, p. 120 : « Ils font l'amour, lentement d'abord, puis fort, vite, dans l'urgence, et chacun découvre que le rythme de l'autre est le même que le sien. Ils jouissent en même temps, et restent allongés, enlacés, lui toujours en elle. » (Traduction, p. 36).

considérer qu'un individu change de sexe biologique ? Cette transition passe-t-elle nécessairement par un acte médical ? Au final, Tinker, par son intervention, supprime en apparence le lien existant entre Grace et Graham, en cherchant à substituer l'une à l'autre ; « Je ne peux plus t'appeler Grace. Ce sera...Graham<sup>219</sup> » s'exclame-t-il. Pour autant, Tinker a, par son interprétation littérale du désir de Grace, détruit l'osmose originelle de l'androgynie en ramenant justement son manque à la binarité entre masculin et féminin dénoncée par Judith Butler. Nous pourrions presque comparer Tinker à un John Money pervers, sadique et tout aussi peu au fait des subtilités intersexuelles. En dépassant l'intrigue amoureuse d'une femme qui cherche à maintenir son frère et amant en vie, nous nous retrouvons face à une personne dont la tragédie est d'être incomplète, de souffrir du manque originel développé par Platon. Contrairement à l'écriture d'Ibsen, celle de Kane est bien plus allégorique : il n'est ainsi pas surprenant qu'en dépit des similitudes apparentes, cette dernière refuse toute interprétation psychologisante d'un transfert d'identité. Grace est peut-être tout aussi symbolique que Tinker ; mais elle ne représente pas seulement l'incarnation d'un amour poussé à l'extrême, elle symbolise aussi la fluidité impossible dans un monde qui amène paradoxalement l'individu à la perte de soi en voulant verbaliser son identité. En effet, au-delà de la poétique réunification entre deux êtres séparés par la mort, c'est cette perte d'identité qui semble fasciner Kane. La dramaturge est vraisemblablement familière de l'œuvre de Lacan, qui a lui-même réinterprété le mythe de l'androgynie selon une logique de l'aléatoire : « Dans le psychisme, il n'y a rien par quoi le sujet puisse se situer comme être de mâle ou être de femelle<sup>220</sup> ». Ainsi, se pose la question de l'identité sexuée de Grace, de façon générale, dans l'ensemble de toute l'économie de l'œuvre. Est-elle une femme qui devient un homme, mais uniquement lors des dernières scènes, à l'issue de son opération ? Est-elle une femme qui est devenu homme à partir du moment où elle a commencé à ressentir le manque de son frère, à partir de l'instant où elle s'est parée des vêtements du défunt ? Doit-elle nécessairement être catégorisée comme un corps féminin, et si oui, perd-elle la féminité de son corps lors de sa mammectomie ? Au travers à la fois de la thématique de la perte de soi, mêlée à la conception théâtrale kanienne qui souhaite que tout soit représentable, et que les limites et les frontières soient brisées, *Cleansed* devient une œuvre profondément *queer* qui reprend les théories de penseuses comme Judith Butler en leur donnant un équivalent théâtral. Au final, la pièce soulève plus d'interrogations qu'elle n'apporte de véritable réponse sur la question du genre, ce qui est parfaitement logique. Nous avons vu en effet que toutes les conceptions qui peuvent exister sur cette question n'ont pas peur des paradoxes et de la polyphonie intellectuelle. L'absence de didactisme de la part de Kane est ainsi la meilleure des façons d'illustrer la complexité de la question du genre, qui refuse lui-même toute frontière, tout binarisme ou toute étiquette définitive, à l'image de Grace : femme, homme, ni l'une ni l'autre ou peut-être bien les deux en même temps.

---

<sup>219</sup> *Ibid.*, p. 146 : « Can't call you Grace any more. Call you...Graham. » (traduction p. 80).

<sup>220</sup> Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1964, p. 228.

## « DE L'AMOUR À LA MORT » : L'EXPÉRIENCE TRAGIQUE DE LA SEXUALITÉ

---

Paradoxalement, l'Éros, à la recherche du plaisir érotique, ne fait qu'accélérer le cours du temps et précipite les amants dans la mort ; d'où l'entremêlement des pulsions de vie et de mort : la dualité conflictuelle est alors dépassée<sup>221</sup>.

Nous évoquons, dès notre introduction, une ligne conductrice qui semblait parcourir tout notre corpus : celle d'une sexualité malfaisante, dangereuse et potentiellement létale. La dialectique de personnages, rendus tragiques par leur propre sexualité, s'explique certes par un choix de pièces parfois sombres et violentes, mais soulève plusieurs questions. La première est à placer du côté de l'histoire de la psychanalyse et de ses multiples réinterprétations de mythes selon le prisme de l'inconscient. Le lien entre la mort et la sexualité n'est pas récent, et a été traité jusqu'à l'épuisement par Freud, ses contemporains et ses successeurs. Après tout, n'appelons-nous pas l'orgasme « la petite mort » ? C'est ainsi, paradoxalement, que l'acte qui désigne la vie par excellence, voire qui contribue à la créer, peut également être associé à une envie inconsciente de la mort. C'est toute la thématique du lien entre Éros et Thanatos telle que théorisée par Freud, la pulsion de vie et la pulsion de mort. Une seconde question concerne le type de dramaturgie qui sait mettre en scène les liens entre sexualité et danger, voire mort. Les termes de « tragique » ou « tragédie » reviennent souvent dans le langage, parfois de manière abusive ou détournée. Nous le savons, en littérature comme ailleurs, les mots ont un sens, et parler de tragédie renvoie à un imaginaire bien spécifique, notamment celui d'un théâtre antique, extrêmement codifié. Dans cet ultime chapitre, nous nous interrogerons ainsi sur la réception que nous pouvons avoir des thématiques développées dans les œuvres de notre corpus, selon un angle dramaturgique et historique. Une pensée nous servira de fil conducteur : celle de Lehmann, qui va au-delà d'une conception aristotélicienne de la tragédie, pour analyser plus précisément les évolutions des formes théâtrales jusqu'à nos jours et conceptualiser ainsi ce qu'il nomme « l'expérience tragique ». Sous prétexte que « les approches fondées sur la théorie des genres ont pris un coup de vieux<sup>222</sup> », le tragique chez Lehmann brise les frontières entre les genres et les époques, se faufile dans le théâtre dramatique, s'impose dans les lieux dramaturgiques et

---

<sup>221</sup> Gaëlle Jehanno, « Éros et Thanatos dans *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sabato » dans Mariannick Guennec (dir.), *Entre jouissance et tabous. Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans l'Amérique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Des Amériques », 2015, pp. 77-84, p. 80.

<sup>222</sup> Hans-Thies Lehmann, *Tragédie et théâtre dramatique*, t. I, trad. Jean-Louis Besson, Paris, L'Arche, coll. « Les Grands Dramaturges », 2019, p. 25.



revisite les motifs habituels. En suivant sa pensée, qui nous intéresse particulièrement par sa clarté, sa pédagogie et, nous devons l'avouer, son aspect légèrement polémique et novateur, nous tenterons d'achever notre étude en réunifiant l'expérience théâtrale de la sexualité au travers de motifs tragiques évolutifs : l'intervention divine laïcisée par la transposition sexuelle, la dramaturgie allégorique et psychanalytique, l'éros tragique... Cette dernière analyse sera ainsi l'occasion de revenir sur des concepts précédemment abordés, et de ramener les textes à leur aspect spécifiquement performatif, tout en questionnant les rapports qu'entretiennent la mort et la sexualité selon l'angle d'une expérience tragique.

## La parenthèse surnaturelle : sexualité et terreur tragique

A la lecture des deux pièces les plus anciennes de notre corpus, la constatation d'une proximité supplémentaire avec la réinterprétation de la tragédie paraît plus évidente. Lehmann rappelle effectivement l'importance d'un sentiment particulier dans le processus tragique, celui de la terreur :

Un autre aspect de l'action tragique est l'expérience de la terreur. La tragédie montre, évoque, exprime la terreur, que ce soit sous forme d'attitudes corporelles qui figurent et/ou déclenchent la terreur, l'effet de choc, l'épouvante ; que ce soit en raison de l'effroi qui s'empare du personnage tragique ; ou que cela vienne de la terreur associée à la situation théâtrale elle-même<sup>223</sup>.

Originellement, une des premières occurrences de cette terreur dans la tragédie provient des « dieux surpuissants qui, avant l'arrivée du christianisme, sont en premier lieu de nature menaçante<sup>224</sup> ». A ces manifestations divines, les deux auteurs en question – Wedekind et Ibsen – vont substituer un surnaturel, qui surgit brusquement et épisodiquement, telle une résurgence laïque – ou suivant la « religion du théâtre – de la figure de la divinité tragique. Ces apparitions revêtent alors une fonction allégorique : celle de l'aspect indicible, inexplicable – et donc, effrayant – de la sexualité. Afin de comprendre le fonctionnement de cette « parenthèse surnaturelle », nous allons nous concentrer sur deux « personnages » – les guillemets sont ici importants. La demoiselle aux rats d'Ibsen, et l'Homme Masqué de Wedekind, que nous baptisons deux figures monstrueuses de la sexualité. Nous précisons que le terme « monstrueux » est à prendre ici au sens étymologique, à savoir à la fois selon le *monstrum* divin, qui annonce, et le *monstrare* didactique, qui « montre » quelque chose. Commençons donc avec l'énigmatique demoiselle aux rats, qui intervient uniquement vers la fin du premier acte du *Petit Eyolf*. Qualifié par Régis Boyer de « pivot du drame<sup>225</sup> », ce personnage inquiétant et fascinant amène à différentes interprétations, plus complémentaires qu'antithétiques. La première concerne ses origines, et transpose dans la

---

<sup>223</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> Régis Boyer, « Notice » dans Henrik Ibsen, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 1859.

dramaturgie ibsénienne l'univers du conte noir, macabre, voire complètement morbide. Dans le texte original, le personnage est appelé *Mme Varg*, un terme qui évoque immédiatement la figure du loup – *vargr* – maléfique. Par la présence des rats et l'influence quasi-mystique qu'elle semble opérer sur les enfants, elle rappelle bien sûr le Joueur de Flûte de Hamelin, qui noyait les enfants dans la rivière en guise de vengeance. Surtout, l'occurrence de la demoiselle montre l'habitude chère à Ibsen d'intégrer à ses œuvres l'univers folklorique norvégien, qu'il sait théâtraliser à la perfection dans des œuvres qui semblent pourtant ancrées dans une forme de naturalisme « à la norvégienne » ; comme si cet imaginaire, par son appartenance à l'identité du pays, était devenu indissociable de la vie quotidienne de ses contemporains. Le plus important est donc, dans un premier temps, l'instauration d'un climat de malaise, de terreur, avec l'irruption littérale – la demoiselle s'invite au sein même du foyer familial – d'une figure immédiatement menaçante. Lehmann précisant que « la terreur tragique ne devient réalité que dans un contexte théâtral spécifiquement performatif et non pas seulement au niveau de la perception poétique et littéraire<sup>226</sup> », nous allons encore une fois citer la merveilleuse mise en scène de Julie Béres, qui a su parfaitement restituer ce climat sur la scène du Parvis tarbais. Interprété par la cantatrice Béatrice Burley, dont la performance vocale est accentuée par une musique soudainement stridente et dissonante, par des effets d'échos sur son rire diabolique, ainsi que par l'apparition de véritables rats vivants sur scène, le personnage suscite immédiatement une véritable angoisse chez le spectateur, qui se retrouve avec le pressentiment que son arrivée est annonciatrice de la Catastrophe, de l'événement tragique. La physionomie et la corporalité de la demoiselle aux rats entrent parfaitement en osmose avec d'un côté les didascalies, et de l'autre sa courte conversation avec les Allmers...et plus particulièrement avec Eyolf.

DEMOISELLE AUX RATS. Alors, nous nous éloignons de la terre. Et je godille avec l'aviron et je joue de la guimbarde. Et le bonhomme Mopse, il suit en nageant. (*Les yeux étincelants*) Et tout ce qui grouille et rampe nous suit et ils nous suivent au loin vers les eaux profondes. Oui, pour ça on les force.

EYOLF. Pourquoi les forcer ?

DEMOISELLE AUX RATS. Juste parce qu'ils ne veulent pas. Parce qu'ils ont une horrible peur de l'eau, - alors on les force à aller jusque-là.

EYOLF. Et alors, ils se noient ?

DEMOISELLE AUX RATS. Tous autant qu'ils sont. (*Plus bas*) Et alors c'est aussi calme, aussi bon et sombre qu'ils pouvaient le souhaiter, - les petits mignons. Ils dorment là en bas d'un doux sommeil éternel. Tous ceux que les humains haïssent et persécutent<sup>227</sup>.

Dans un effet de prolepse dramaturgique, la demoiselle aux rats intervient ici comme une sorte de *Deux Ex Machina* renversée, donc maléfique. Ses propos sont construits soit par des euphémismes – le « doux sommeil éternel » des « petits mignons » – ainsi que sur une ironie dramatique – la mention de l'eau et de la noyade. De la même façon, sa sortie simultanée avec celle d'Eyolf, indiquée dans une même

<sup>226</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*

<sup>227</sup> Henrik Ibsen, *Petit Eyolf*, *op. cit.*, p. 134.

didascalie<sup>228</sup>, cristallise l'association désormais définitive entre les deux, et scelle le destin tragique du petit garçon avant même que sa mort ne soit annoncée. Pour autant, c'est surtout selon l'angle de la sexualité dangereuse et mortifère, que nous avons déjà brièvement évoquée dans notre premier chapitre, que la demoiselle va devenir véritablement fascinante. Régis Boyer cite ainsi une théorie de Vigdis Ystad, selon laquelle le personnage est une résurgence de la figure mythologique de la *mara*, une créature mi-femme, mi-jument, qui « foule les hommes pendant la nuit » et qui a donné le « mot français *cauchemar*<sup>229</sup> ». Selon cette association, le personnage devient encore plus allégorique, et serait en réalité « l'incarnation de la sexualité diabolique des femmes<sup>230</sup> ». Le schéma repose donc sur un syllogisme : la demoiselle aux rats représente une sexualité néfaste ; la sexualité de Rita est antithétique avec son rôle de mère et donc également néfaste ; la demoiselle aux rats et Rita sont donc deux facettes d'un même concept. Pour justifier ce rapprochement, nous pouvons citer l'osmose entre la demoiselle et l'immensité maritime, la mer étant à la fois un symbole de la figure maternelle en psychanalyse freudienne et un « objet de fascination mortifère<sup>231</sup> » comme le rappelle Françoise Decant. Selon cette même rhétorique, si la mer a provoqué la mort d'Eyolf, alors elle n'est qu'un rappel extérieur de la propre culpabilité intérieure de Rita. L'association entre les deux est mise en lumière par une personnification psychanalytique de la sexualité de Rita : par son caractère fantastique, Ibsen sème le doute sur l'aspect réel de la demoiselle dans le plan diégétique et suggère ainsi que cette dernière peut représenter quelque chose de « sous-terrain » pour reprendre l'expression de Nathalie Sarraute. Si, comme nous l'avions précédemment suggéré, Eyolf est un obstacle pour la vie sexuelle de Rita, la demoiselle aux rats serait alors une forme corporelle des pulsions sexuelles de la mère, qui vient la débarrasser de « ce qui ronge » et entrave sa sexualité : son propre fils. Lorsque Rita s'exclame qu'elle s'est « presque sentie malade quand elle était au salon<sup>232</sup> », c'est surtout parce que son propre déni l'empêche d'accepter qu'elle souhaitait inconsciemment la mort de son fils pour palier la mort de son couple. Ibsen donne une force surnaturelle au symbolisme psychanalytique, qui trouve une interprétation particulière littéraire grâce à un mécanisme dramaturgique visant à en faire le centre du nœud tragique. Une telle interprétation est de toute façon nécessaire dans le contexte ibsénien, mais placer la demoiselle aux rats et tout son symbolisme au centre du tragique de l'œuvre est un acte véritablement théâtral qui ramène le tragique en pleine crise du drame, contemporaine au dramaturge norvégien. Surtout, cela confère au théâtre un pouvoir immense et terrible, celui de rendre tangible l'intériorité, la psyché d'un personnage.

L'autre versant dix-neuviémiste de notre corpus a ceci d'intéressant qu'il reprend le même concept d'un personnage allégorique et monstrueux, mais pour en faire quelque chose de résolument différent.

---

<sup>228</sup> *Ibid.*, p. 135 : « Elle sort par la porte de droite. Un peu après, Eyolf sort avec précaution par la droite, sans se faire remarquer. »

<sup>229</sup> Régis Boyer, *op. cit.*

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 1860.

<sup>231</sup> Françoise Decant, *L'écriture chez Henrik Ibsen. Essai psychanalytique, op. cit.*, p. 134.

<sup>232</sup> Henrik Ibsen, *op. cit.*, p. 136.

Dans sa logique habituelle, Wedekind renverse en effet toutes les attentes et les convenances, à la fois folkloriques et dramaturgiques, pour justement, en miroir inversé au *Petit Eyolf*, effectuer un véritable *Deus Ex Machina* en bonne et due forme. Sur le plan de la construction de l'œuvre, le surnaturel va devenir chez lui un outil de véritable déconstruction (et peut-être même destruction) du tragique. L'ultime scène de l'œuvre commence en effet en reprenant de façon quasi-didactique tous les *topoi* d'un dénouement tragique : un héros désœuvré, apparemment responsable de la mort d'un proche, se lamente dans un registre pathétique hyperbolique et porteur d'une poétique *sublime*, jouant ainsi avec l'horizon d'attente du lecteur-spectateur.

MELCHIOR : Ich hänge über dem Abgrund, alles versunken, verschwunden. O wär ich dort geblieben ! [...]. Was hält mich noch aufrecht ? Verbrechen folgt auf Verbrechen. Ich bin dem Morast überantwortet. Nicht so viel Kraft mehr, um abzuschließen ... Ich war nicht schlecht ! Ich war nicht schlecht ! Ich war nicht schlecht<sup>233</sup> ...

L'heure est venue pour Melchior d'effectuer un bilan des actes desquels il fut le déclencheur. De ses actions – le viol de Wendla – est née la Catastrophe : la mort de la jeune fille. Transfiguré en héros tragique, il tente de se convaincre de son absence de malveillance, mais les points d'exclamations lors des deux premières répétitions (« Ich war nicht schlecht ! ») laissent place aux points de suspension lors de l'ultime proposition, explicitant sa résignation, et l'acceptation de ses fautes qu'il doit maintenant payer :

MELCHIOR : Und ich bin ihr Mörder. Ich bin ihr Mörder ! Mir bleibt die Verzweiflung<sup>234</sup>.

Face à une telle accumulation d'éléments familiers, avec en guise de paroxysme ce *lamento* final, le spectateur ne peut s'attendre qu'à la seule sortie de scène possible pour un Melchior transformé en héros tragique : le suicide ! Mais immédiatement après avoir ainsi amplifié le pathos avec l'image de la mort de Wendla<sup>235</sup>, Wedekind détruit brutalement toute l'atmosphère qu'il avait savamment établie jusqu'ici par l'irruption soudaine d'un surnaturel qui, contrairement au *Petit Eyolf*, désamorce complètement l'atmosphère mortifère et inquiétante, tout en jouant avec des codes similaires. L'apparition du spectre de Moritz pourrait faire sombrer l'œuvre dans le conte maléfique, mais ressemble plus à une scène de comédie, appuyant davantage le ridicule que le pathétique. La didascalie précise en effet que Moritz

---

<sup>233</sup> Frank Wedekind, *op. cit.*, p. 68 : « MELCHIOR. Me voici suspendu sur l'abîme, toutes choses enfuies, en allées. Oh ! que ne suis-je resté là-bas ! [...]. Qu'est-ce qui me tient encore debout ? Le crime appelle le crime. Je suis voué à la fange. Et plus assez de force pour tirer la conclusion... Je n'étais pas mauvais ! Je n'étais pas mauvais ! Je n'étais pas mauvais... »

<sup>234</sup> *Ibid.*, p. 69 : « MELCHIOR. Et c'est moi qui l'ai tuée. C'est moi qui l'ai tuée ! Il me reste le désespoir. »

<sup>235</sup> Signalons ici que notre édition de référence choisit l'usage d'un dessin représentant la tombe de la jeune fille, amplifiant ainsi ce côté pathétique, lors de la lecture. Nous ne savons pas s'il s'agit d'un choix de l'éditeur ou de Wedekind, mais cette incursion imagée au sein même du texte littéraire établit un lien intéressant entre l'écrit théâtral et son équivalent scénique : le lecteur, à défaut d'assister à une représentation scénique réaliste, a à sa portée une image qui dans le contexte devient théâtrale.

apparaît « sa tête sous le bras » et « marche lourdement parmi les tombes<sup>236</sup> ». Par la suite, Moritz va tenter de convaincre Melchior de l'accompagner dans la mort, en faisant l'éloge de cette dernière dans une tentative de séduction au lyrisme coutumier chez Wedekind :

MORITZ : Gib mir die Hand. Ich bin überzeugt, du wirst mir Dank wissen [...].Vergnügungshalber. Wir streifen um Maibäume, um einsame Waldkapellen<sup>237</sup>.

La scène est probablement une réinterprétation de Goethe et de son poème *Erlkönig* (Le Roi des Aulnes) tant les similitudes sont frappantes : la présence d'une forêt comme lieu propice aux apparitions surnaturelles et surtout, la tentative de séduction d'une entité non-humaine pour entraîner un personnage dans la mort, en plaçant l'amusement comme argument principal. Mais, malgré la beauté indéniable et poétique de l'écriture Wedekind, c'est bien l'humour qui conserve l'ascendant. Le ridicule de la scène décrédibilise complètement les propos de Moritz, retrouvant ici l'hypothèse freudienne évoquée lors de notre deuxième chapitre : la mort de Moritz, associée ici à l'absurde de la situation, évoque un blocage au stade d'enfantillages. En plaçant un discours proche du *Sublime*, qui fait l'éloge de la nature dans la mort, dans la bouche d'un personnage ridicule, nous pouvons nous demander si Wedekind n'en profite pas pour faire une critique du Romantisme... La réplique future de l'Homme Masqué semble aller dans ce sens :

Warum prahlen Sie denn dann mit *Erhabenheit* ?! [...] Dann sind Sie ja vorbei ! Belästigen Sie uns hier nicht mit Ihrem Grabgestank<sup>238</sup> .

L'idée que ce mystérieux personnage puisse être un double de l'auteur, qui se sert alors de sa pièce pour fustiger le Romantisme « qui a fait son temps » et, qui personnifié par Moritz, est réduit à l'état de spectre putride nous semble assez amusante et suffisamment dans la logique volontiers caustique de l'auteur pour être ainsi exposée. D'autant plus que l'utilisation d'une telle parenthèse surnaturelle trouverait ainsi une justification métalittéraire assez intéressante. Il serait possible de nous rétorquer que le lyrisme de l'écriture et la scène pastorale évoquée précédemment peuvent paradoxalement faire songer à des réminiscences du Romantisme ; mais cette hypothèse est tout simplement impossible, selon la logique suivie par l'auteur, qu'il est certes difficile de rattacher à un mouvement précis, mais qui se détache obligatoirement d'une forme aussi classique et déjà obsolète depuis quelques années au moment de la conception de sa pièce. Si nous revenons maintenant à l'interprétation sexuelle, l'Homme Masqué a fait couler beaucoup d'encre dans le mouvement psychanalytique. Il était bien trop tentant pour Freud et ses

---

<sup>236</sup> Frank Wedekind, *op. cit.*, p. 69 : « MORITZ STIEFEL (*seinen Kopf unter dem Arm, stapft über die Gräber her*). » (Traduction p. 91).

<sup>237</sup> *Ibid.* : « MORITZ. Donne-moi la main. Tu me diras merci, j'en suis persuadé [...]. Histoire de nous amuser. Nous rôdons autour des arbres de mai, des chapelles isolées en forêt. »

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 70 : « Alors à quoi bon vos vantardises sur la *sublimité* ? [...] Vous avez fait votre temps. Ne venez pas nous incommoder avec votre puanteur sépulcrale » (Traduction p. 94).

comparses de voir dans cette scène finale une théâtralisation du lien entre Éros et Thanatos, et cette hypothèse est contextuellement une des plus crédibles. Elle apporte ainsi un contrepoint rationnel à une situation extraordinaire : Melchior représenterait la pulsion de mort pour Melchior, le suicide étant pour Freud « le sommet de l'auto-érotisme négatif<sup>239</sup> » ; l'Homme Masqué est quant à lui l'éros, la pulsion de vie qui ramène Melchior dans le monde des vivants, duquel la sexualité est un élément indissociable. Ainsi, le personnage est à placer plutôt du côté du positif, ce qui peut sembler étonnant du fait de son étrangeté apparente. Il semble inspiré du *Faust* – n'oublions pas que Melchior est un grand amateur de Goethe, lui-même considéré par les adultes de la pièce comme un auteur diabolique à ne surtout pas lire – par la comparaison faite avec « *Teufel*<sup>240</sup> » (le diable) ainsi que la récurrence de la question sur son identité. Le fait que Wedekind choisisse un personnage à l'aspect inquiétant, pour ne pas dire potentiellement diabolique, pour incarner la vie est une immense ironie, peu surprenante de sa part. Contrairement à Ibsen, le poète allemand joue ainsi avec le folklore et les attentes du spectateur pour mieux les détourner, et effectue une déconstruction à la fois littéraire (par la critique du *sublime* et de la constitution tragique) et sociale (la sexualité comme symbole de vie, et non de mort). S'il convoque des motifs tragiques, son utilisation se limite à une citation, à l'image des autres références à Goethe, convoqué pour mieux être déconstruit. L'aversion de Wedekind pour les catégories littéraires classiques s'exprime ici avec un humour particulièrement grinçant : l'auteur montre qu'il connaît ses classiques, car il est capable de citations, mais il s'agit pour lui d'un acte de déconstruction. L'ancienneté de ces œuvres est toutefois importante dans le contexte d'une terreur tragique « sexualisée », et nous pouvons nous questionner sur une possible comparaison avec, par exemple, le théâtre de Sarah Kane.

Très critique sur le monde moderne, Lehmann associe à notre époque une « perte de la *catharsis* » du fait que « la répétition d'images effrayantes nous habitue [...] à supporter les bouleversements et les accidents les plus terribles avec un sang-froid que même un théoricien du baroque n'aurait jamais pu imaginer<sup>241</sup> ». Est-il alors possible de ressentir cette même terreur tragique face au *In-Yer-Face* kannien ? La représentation, poussée à l'extrême, de la monstruosité sexuelle dans *Cleansed* est-elle compatible avec une conception tragique selon l'angle de la réception ? Selon Lehmann, nous pourrions répondre par l'affirmative. La mise en place d'une esthétique de l'horreur, ou de la terreur est un concept qui peut de prime abord sembler parfaitement actuel. Pour Sarah Kane comme pour tant d'autres, il n'est pas inhabituel d'entendre, dans notre monde contemporain, des critiques proférer des accusations d'esthétisation de la violence, ou de complaisance dans l'horreur, elle-même qualifiée parfois de « gratuite ». Ce terme est selon nous une véritable absurdité : comment est-il possible de taxer une œuvre,

<sup>239</sup> Sigmund Freud, « Intervention sur *L'éveil du printemps* à la Société Psychologique du mercredi à Vienne, en 1907 », art. cit., p. 104.

<sup>240</sup> Frank Wedekind, *op. cit.*, p. 72.

<sup>241</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 91.

théâtrale ou plus généralement artistique, de « gratuite » ? Cette idée mélange en réalité la morale à l'art, soit deux concepts absolument antithétiques pour Bohrer, qui considère que « les constructions esthétiques ne se laissent manifestement pas retraduire en discours moral<sup>242</sup> ». Pire encore, faire entrer la morale dans la mécanique artistique reviendrait à détruire l'expérience tragique, qui repose notamment sur « l'esthétisation du discours d'angoisse<sup>243</sup> ». Or, selon Lehmann, cette dernière faisait déjà partie intégrante de la rhétorique tragique dès l'Antiquité. Cette constatation nous permet d'avancer que le théâtre brutal et violent des années 1990, et donc de Sarah Kane, n'est en réalité qu'un déplacement de cette rhétorique, poussée à l'extrême, à l'image des thèmes qui y sont abordés. Pour déstabiliser le spectateur, et donc permettre la renaissance de l'expérience tragique, Kane développe sa propre esthétique sur des bases qui lui préexistent. De manière plus générale, nous pourrions considérer qu'en replaçant la performance scénique – et donc le rapport de réception directe – au centre de ses enjeux, le théâtre postdramatique est en réalité profondément tragique. Dans tous les cas, si l'esthétique de la terreur est une composante essentielle de ce théâtre, alors nous pouvons sans grand risque considérer *Cleansed* comme une œuvre tragique, avec sa propre logique interne. Mais cette terreur, dans une œuvre aussi proche des mouvements post-dramatiques – sans en faire réellement partie – s'exprime-t-elle également par le biais d'un « surnaturel tragique » ? Peut-on trouver dans *Cleansed* un équivalent des figures inquiétantes et irréelles présentes chez Ibsen et chez Wedekind ? L'aspect allégorique et antinaturaliste de la conception des personnages par la dramaturge n'est pas suffisant, d'autant plus qu'il faudra attendre son œuvre suivante, *Crave*, pour atteindre véritablement un stade de déconstruction totale de la figure du personnage. Aussi chargés de symbolisme qu'ils soient, les figures qui évoluent dans *Cleansed* ne sauraient véritablement être qualifiées de spectres, ou d'apparitions surnaturelles juste parce qu'elles ne correspondent pas à la caractérisation classique de ce que doit être un personnage de théâtre. Tous, bien sûr, à l'exception de Graham. Le statut fantomatique du frère de Grace est terriblement ambigu. Nous avons précédemment souligné l'incertitude dans sa caractérisation : véritable fantôme ? Hallucination d'un esprit malade, celui de Grace ? Entité purement théâtrale qui ne peut exister que dans l'univers dramaturgique bâtie par Kane ? Cette incertitude dépasse le surnaturel et rejoint quelque chose de plus fantastique, tant il n'existe aucune véritable réponse sur la façon dont il convient de considérer Graham<sup>244</sup>. Une chose est en revanche certaine : la terreur, si elle doit être liée au personnage, intervient non plus dans le spectral, mais dans le corporel. La première apparition *post-mortem* de Graham (si nous partons du principe qu'il est bien mort à l'issue de la première scène) intervient dans une atmosphère plutôt paisible, et dénuée de toute terreur apparente. La rencontre a lieu dans la « *White room* » - la salle blanche – avec,

---

<sup>242</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>243</sup> *Ibid.*

<sup>244</sup> Nous signalons ici un parallèle assez intéressant que Lehmann effectue entre le statut spectral dans *Cleansed* et le théâtre japonais Nô : « Le noyau de sa dramaturgie est systématiquement la rencontre sur scène d'un vivant avec un mort ; le mort revient en tant qu'esprit et partage avec le vivant la même scène, le même espace-temps théâtral, ce qui lui donne une « présence » ambiguë et finalement indéfinissable. » (*Ibid.*, p. 163).

par l'utilisation du blanc, une connotation lumineuse et ensoleillée. Cet aspect est par ailleurs accentué par le surnom que Graham donne à sa sœur, celui de « *sunshine* », ainsi que par l'utilisation de la chanson « *You Are My Sunshine* ». A l'issue de la relation sexuelle qu'ils ont, la didascalie finale indique : « *A sunflower bursts through the floor and grows above their heads*<sup>245</sup> ». Le plan théâtral de cette scène, dominé par une lexicologie solaire, est en complète opposition avec la réunification entre les corps masculins et féminins de la dix-huitième scène. Si nous considérons que l'opération subie par Grace redonne une corporalité à Graham par l'intermédiaire de sa sœur, et qu'il quitte ainsi son statut spectral, alors c'est bien cette action qui va faire apparaître la terreur, qui peut être rendue surnaturelle par la présence de deux esprits dans un seul corps. Au solaire, est substitué un champ lexical du « sanglant<sup>246</sup> », tandis que l'image scénique atteint la limite du représentable. L'ablation des seins de Grace et la greffe d'un pénis transforme le corps de la jeune femme en lieu même de la terreur tragique. C'est maintenant sur cette question du lieu, et de son lien avec la sphère de l'intime, et donc du sexuel, que nous allons nous concentrer.

## Lieu tragique et expérience de l'intime

Si les conceptions du tragique peuvent donc différer en fonction des mouvements et des époques, leur héritage commun offre plus des évolutions que des véritables transformations. Ainsi, Jean-Pierre Sarrazac établit une connexion entre la tragédie antique pas excellence, l'*Œdipe* de Sophocle, et le tragique ibsénien, qu'il appelle alors drame intime, un terme qui peut selon lui se substituer à celui de drame domestique parfois employé. Le choix d'*Œdipe* comme personnage servant de fil rouge entre la tragédie antique et le drame intime n'est absolument pas anodin, car passant par le *medium* de l'écriture psychanalytique, dont nous avons tant parlé au cours de notre étude. Une phrase de Sarrazac fait brillamment le lien entre les deux : « Après celle du grand *Œdipe*, le théâtre d'Ibsen n'inaugure-t-il pas l'ère des petits *œdipes* que nous sommes tous au-dedans de nous-mêmes<sup>247</sup> ? ». L'histoire de la tragédie antique, très appréciée par les psychanalystes, à l'origine même du célèbre complexe d'*Œdipe* théorisé par Freud, est ainsi reliée à l'écriture d'Ibsen par le biais des conflits internes inhérents à l'espèce humaine. C'est ce que Sarrazac appelle « l'intrasubjectivité<sup>248</sup> », le rapport à soi-même, qui nourrit chez le dramaturge le nœud tragique à l'origine de la Catastrophe. Lorsque Szondi a théorisé sa crise du drame, il aborde alors la faute tragique qui n'existe plus dans la temporalité moderne, bien plus tournée vers le présent que vers le passé. En même temps que le héros tragique, autrefois déifié, s'est justement

<sup>245</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, p. 120 : « *Un tournesol jaillit à côté de leur tête en entame sa croissance.* »

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 145 : « *She is naked apart from a tight strapping around her groin and chest, and blood where her breast should be [...]. GRACE. (touches her stitched-on genitals.)* » (« Elle est nue, à l'exception d'une bande d'étoffe sur l'entrejambe et la poitrine, et de la tâche de sang qui remplace ses seins [...]. **GRACE.** (touche les organes génitaux qu'on lui a cousu.) »).

<sup>247</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud, coll. « Le Temps du Théâtre », 1989, p. 16.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 19.



« humanisé » avec le drame bourgeois, le pathos, désigné par Hegel comme le propre du héros tragique<sup>249</sup> perd sa dimension extérieure pour se recentrer sur l'intérieur. Le mouvement psychanalytique interprète alors cette transposition comme une théâtralisation, une personnification de l'inconscient sur scène, qui pourrait être synthétisée comme un « sentiment diffus de culpabilité ». C'est bien ce mouvement qui va alors placer la sexualité au centre de cette « nouvelle tragédie ». Le drame bourgeois jouait sur la polarité entre l'intérieur, représenté par le salon du foyer, et l'extérieur, qui venait menacer l'équilibre établi. Chez Ibsen, la forme statique de l'enfermement permet de briser cette opposition, pour créer un théâtre de l'intérieur. Le lieu du salon bourgeois est conservé, mais la menace ne vient plus de l'extérieur ; elle est déjà présente au sein même du foyer, tandis que l'extérieur – symbolisé par le caractère sublime du fjord – se place en métonymie avec les tourments internes qui déchirent les personnages. La culpabilité et la sexualité se confondent chez le dramaturge, nous avons pu le remarquer ; or, ces deux concepts seraient plutôt à ranger dans un fonctionnement de l'intérieur. Il est vrai que dans *Petit Eyolf*, c'est pourtant un personnage venu de l'extérieur – la demoiselle aux rats – qui vient semer une menace explicite. Mais nous avons justement vu que cette femme ne peut être définie comme véritablement externe au foyer des Allmers, par les jeux d'échos qu'Ibsen place entre elle et Rita, ou entre elle et Eyolf. Si nous privilégions son caractère symbolique, peut-être était-elle-même déjà présente depuis longtemps... Chez Ibsen, tout est effectivement ramené vers l'intérieur, y compris les occurrences qui semblaient *à priori* externes à l'exposition dramatique :

La maison ibsénienne renferme un air corrompu par d'anciennes et inexpugnables fautes, et par des scandales d'autant plus pernicious qu'ils ont été étouffés entre les quatre murs. [...] Un lieu hanté où les morts pèsent sur les vivants et déterminent leur existence, telle est la maison<sup>250</sup>.

Ainsi, bien que la temporalité chez Ibsen soit davantage tournée sur le présent intime que sur le passé tragique – au sens aristotélicien du terme –, la « faute inexpugnable » est un des transmetteurs qui va permettre l'expérience tragique. Symbolisé par la maison, l'espace intime et protecteur devient le lieu tragique, qui théâtralise la culpabilité enfermant les personnages, voire qui les écrase. Lorsque Julie Béres choisit de maintenir Eyolf sur scène après sa mort, dans cette énorme cage scénique remplie d'eau qui domine le plateau désignant le salon du foyer, elle a bien conscience de cet écrasement des morts qui hantent à jamais les vivants, pour les punir d'une faute réelle ou supposée. Dans la mise en scène, Eyolf devient la maison, il rappelle la faute de Rita, il s'inscrit durablement dans l'espace scénique et donc, dans la psyché des héros et héroïnes. La maison est l'espace intime par excellence selon Freud, l'extériorisation du « moi » intérieur. L'analogie du moi et de la maison transforme cette dernière en matière vivante, organique. N'oublions pas que si la présence d'Eyolf est aussi écrasante dans la maison, ce n'est pas à

---

<sup>249</sup> C'est ce que Lehmann résume par le concept du « héros végétal » : le pathos du héros tragique serait tellement concret et ancré en lui, qu'il ne peut être résumé en concept général.

<sup>250</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, pp. 20-21.

cause de sa mort, qui a eu lieu à l'extérieur. La faute tragique ici concerne bien l'événement interne – et intime –, dont la maison fut témoin : la relation sexuelle entre Rita et Alfred qui a causé l'infirmité du petit garçon. C'est elle qui réside dans les murs et qui se nourrit de la culpabilité du couple Allmers. La maison devient à la fois le lieu de la faute – bien entendu sexuelle –, de l'intime et du tragique ibsénien. Le rapprochement effectué en début de notre étude entre Maggie et Rita Allmers semble donc posséder un équivalent dramaturgique : le tragique intime chez Ibsen trouve un écho dans la conception du drame psychologique américain selon Williams. La thématique d'une faute passée qui revient culpabiliser le héros (ou l'héroïne) trouve également dans *Cat on a Hot Tin Roof* un substitut interne par le mécanisme de la culpabilité intrasubjective. Cependant, chez Williams, la Catastrophe n'arrive ni lors du dénouement de l'œuvre, au moment du paroxysme tragique, ni en son centre comme dans *Petit Eyolf*, mais intervient de façon pré-diégétique. La mort de Skipper, qui hante les personnages n'est plus le résultat de la culpabilité, mais sa cause, dans une forme d'inversion totale du mécanisme entrevu jusqu'ici. Pour autant, une autre « faute » peut chez Williams se substituer à l'événement tragique, qui ne serait donc plus seulement la mort (de Skipper), mais la crainte ressentie par Brick d'une révélation de sa sexualité réprimée. Lehmann rappelle que pour Szondi, « il suffit d'une menace de chute, sans chute véritable, pour constituer le tragique<sup>251</sup> ». Cette conception transforme immédiatement Brick en héros tragique, du fait de sa sexualité. La crainte d'une révélation de ses secrets les plus enfouis, et donc d'une chute, devient l'enjeu tragique du personnage, mais aucun *Deus Ex Machina* ne viendra ici résoudre la situation. Au contraire, le dénouement devient peut être interprété comme étant encore plus tragique, car enfermant à jamais Brick dans cette situation de crainte permanente. Quant à la représentation de la maison comme lieu tragique, nous avons suffisamment commenté la situation du couple d'anciens propriétaires, à jamais liés à la maison, pour avoir besoin d'y revenir en détail. L'aspect fusionnel de ce couple assumé est un miroir inversé de ce que Brick n'a jamais pu vivre avec Skipper. Quand Mignon écrit que « Williams nous fait éprouver le tragique de l'homme [...], esclave du désir sexuel et incapable de parvenir au havre d'une satisfaction<sup>252</sup> », il exacerbe la polarité entre l'envie – le couple d'anciens propriétaires comme but impossible – et l'action – l'impossibilité pour Brick d'atteindre ce but. L'espace scénique et le rapport avec l'intérieur est tout aussi intéressant dans *Cleansed*. La didascalie initiale de la scène d'exposition parle d'une « *perimeter fence*<sup>253</sup> » - une clôture – qui enferme immédiatement la dramaturgie dans ce qu'Élisabeth Angel-Perez appelle « l'espace concentrationnaire<sup>254</sup> ». L'équivalent théâtral d'Auschwitz, s'il a été avoué par Kane elle-même, évolue sur un plan distinct de son référent réel. Par son esthétique de la violence, l'éthique de la dramaturge, qui se refuse à une *mimesis* naturaliste ou réaliste, pourrait sembler paradoxale ; elle est pourtant d'une logique indéniable. Si l'œuvre de Kane est éminemment théâtrale, c'est justement

<sup>251</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 100.

<sup>252</sup> Paul-Louis Mignon, *op. cit.*, p. 156.

<sup>253</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, p. 107.

<sup>254</sup> Élisabeth Angel-Perez, *op. cit.*, p. 156.

parce qu'elle explicite la rupture mimétique et l'impossibilité de représenter un événement tel qu'il est dans la réalité humaine. Lehmann érige la souffrance comme concept fondamental du héros tragique. Or, c'est justement en refusant la *mimesis* que Sarah Kane peut ainsi sortir du moralisme, et se concentrer sur l'affect présent derrière chaque événement. Elle ne conserve que la substance au détriment de l'historicité : peu importe que le référent d'Auschwitz ne soit pas clairement exposé, la présence de l'enceinte de l'Université comme espace clos et aliénant est bien plus efficace pour signifier et amplifier la souffrance de l'être. Le théâtre chez Kane obéit à sa propre logique interne, qui ne peut être comparée à la logique humaine de l'émotion éthique. De cette logique, va naître la théorie de réalisme traumatique<sup>255</sup>, dont nous avons brièvement parlé plus tôt. Nous rappelons que ce concept, si nous le synthétisons rapidement, établit le lien entre d'un côté le trauma privé et le trauma général, et de l'autre côté la représentation de ce lien qui ne peut exister selon nos référents habituels, mais uniquement par le biais d'un réalisme « autre », qui, à l'image du théâtre dans lequel il intervient, n'obéit qu'à ses propres règles. Dans *Cleansed*, le schéma serait de la sorte : le trauma privé et individuel concerne, par exemple, la perte de soi à cause de l'amour ; le trauma général auquel il se réfère serait quant à lui la perte de soi liée à l'expérience concentrationnaire. C'est justement par ce réalisme traumatique que va naître chez Kane l'expérience tragique, selon Lehmann :

L'expérience ne devient tragique que lorsque dans un destin individuel, même en apparence privé, on peut discerner une problématique de portée générale et [...] il est absolument nécessaire que l'événement ou le destin particulier représenté soit suffisamment généralisable pour engendrer un moment de réflexion, car c'est ce qui permet à ceux qui en font l'expérience de le relier aussi bien à leur propre réalité qu'à une réalité sociale plus globale<sup>256</sup>.

Entre toutes ces réalités, qui se superposent et se complètent plus qu'elles ne s'opposent, il est facile de s'y perdre. Et pourtant, c'est aussi ce qui permettrait de qualifier officiellement l'œuvre de Kane de tragique. Les principes de l'intime et de la faute sont poussés ici à un degré extrême – ce qui est finalement en raccord avec ce que nous avons perçu jusqu'à présent de ce théâtre. Chez Ibsen, comme chez Williams, le principe de la « faute » était intrinsèquement liée à l'individu ; chez Kane, par le réalisme traumatique et les liens établis entre la sphère générale et la sphère privée, une sorte d'héritage traumatique se développe, contamine l'ensemble des individus et les mène ainsi à leur perte. Par l'association faite entre les sentiments amoureux (certes poussés à l'extrême) pour les personnages, et la Shoah, placée par Kane en trauma collectif, les Catastrophes successives (la mort de Graham, la torture subie par Carl et Rod, la mort de ce dernier) semblent ainsi directement en découler, comme un rapport de cause à effet. En transformant un génocide en faute tragique originelle, *Cleansed* remonte même à un concept encore plus « classique » et, en tout cas, pré-crise du drame : culpabilité et héritage du passé, punition face à

---

<sup>255</sup> Exposée par Michael Rothberg.

<sup>256</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 178.

laquelle les personnages n'ont plus aucun contrôle, telle la fureur divine de la fatalité. Surtout, par cette association de deux concepts apparemment antithétiques – l'amour ou la sexualité et la violence la plus terrible –, rapprochés par le mécanisme tragique du réalisme traumatique, Sarah Kane justifie de la même façon la relation empirique entre l'éros et la violence, voire la mort. Il n'est pas anodin que Graham Saunders ait choisi comme titre à son ouvrage consacré à Kane la réplique de Grace prononcée à son frère, « Love me or kill me<sup>257</sup> ». Le « or » se laisse presque entendre comme un « et », car l'association de l'amour et de la mort dans une même réplique souligne le lien indéfectible entre les deux, renforcé par la scène d'amour qui suit presque immédiatement cette déclaration. L'osmose entre un personnage mort et une vivante rappelle soit que la sexualité peut vaincre la mort, ou tout simplement qu'elle en fait indéniablement partie<sup>258</sup>.

## Jeu et tragédie : le spectacle de la mort et de la violence

Nous pouvons justement questionner le rapport de la tragédie à la mort – mais aussi à la violence – en revenant plus en détail sur le problème de sa représentation scénique. Traditionnellement, l'esprit lie intrinsèquement la mort au tragique, et il semble impossible pour beaucoup de considérer une tragédie qui éviterait justement cette représentation. Pour autant et notamment par les règles de bienséance du théâtre classique, beaucoup de tragédies évitent la « performance mortuaire » par l'utilisation de subterfuges, dont le plus courant concerne le récit par un personnage témoin, ou par le *chœur* dans le théâtre antique. La manière dont une mort doit être – ou justement ne doit pas être – représentée sur la scène théâtrale regroupe certes un problème dramaturgique (comment peut-on représenter l'irreprésentable ?), mais également éthique et psychologique. Pour le cerveau humain, le spectacle de la mort d'autrui n'est acceptable que si la distanciation est suffisante pour briser l'illusion dramatique : « Souvent, "le spectacle de la mort" [...] n'est "supportable ou indifférent" que lorsqu'il semble seulement "joué"<sup>259</sup> » résume Lehmann. Ce principe même de distanciation est au cœur du *Quartett* de Müller au travers de la mise en abyme – ou du jeu dans le jeu – que nous abordions dans notre chapitre précédent. Les derniers instants de la pièce, s'ils sont lus selon cette interprétation, deviennent fascinants. Reprenant leurs « véritables » rôles respectifs après une énième représentation, durant laquelle la Marquise interprétait Cécile de Volanges face à Valmont, les deux libertins semblent prendre soudainement conscience de leur statut de personnage, et que leur destin a déjà été écrit auparavant. La réécriture prend-elle conscience de son statut d'œuvre réceptive du roman originel de Laclos ? Les personnages sont-ils

---

<sup>257</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, p. 120 : « Aime-moi, ou tue-moi. »

<sup>258</sup> *Ibid.* : « They begin to make love [...] finding each other's rhythm is the same as their own » (« Ils commencent à faire l'amour [...], découvrant que le rythme de l'un est le même que celui de l'autre. »)

<sup>259</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, p. 52.

condamnés à revivre éternellement les tourments de leurs fautes passés ? Une réplique de la Marquise semble aller dans ce sens :

MERTEUIL. Und jetzt wollen wir die Präsidentin sterben lassen, Valmont, an ihrem vergeblichen Fehltritt. Das Damenopfer<sup>260</sup>.

Comme si elle connaissait la suite des événements, car elle n'est que la réécriture de ce qui est déjà arrivé, la Marquise sait que la Présidente de Tourvel est condamnée à la mort selon l'histoire. C'est ainsi qu'à la suite de cette indication, Valmont reprend le rôle de cette dernière pour interpréter sa mort. Pour autant, les choses ne deviennent véritablement vertigineuses qu'avec l'intervention de la Marquise, qui reprend donc le rôle de Valmont, face à ce dernier qui vient de personnifier la Présidente à l'agonie. Contrairement au roman de Laclos, Merteuil/Valmont – comprendre, Merteuil dans le rôle de Valmont – offre à Valmont/Tourvel un verre de vin, précisant qu'il s'agit-là de « son dernier ». Que ce vin soit empoisonné est un fait qui semble établi, car précisé dans les derniers instants de la pièce. Les véritables questions concernent plutôt les conséquences de cette action : est-ce Merteuil/Valmont qui donne ce verre de vin empoisonné à Valmont/Tourvel, pour appuyer la culpabilité de Valmont dans la mort de la Présidente ? Ou bien est-ce la Marquise, en tant qu'elle-même, qui profite de ce « jeu » pour tuer consciemment Valmont ? Pour l'unique fois de la pièce, l'équilibre est rompu, Valmont passant du rôle de Tourvel au sien sans aucune transition, et dans la même réplique. Alors qu'il personnifie encore la Présidente qui vit ses derniers instants, il s'adresse soudainement à la Marquise :

VALMONT. Sie brauchen mir nicht zu sagen, Marquise, dab der Wein vergiftet war<sup>261</sup>.

Il semble également que lorsque Merteuil s'exclame « Mort d'une putain<sup>262</sup> », ce soit bien à Valmont qu'elle fasse référence. Elle lui a en effet, quelques instants plus tôt, adressé cette insulte : « Vous êtes une putain, Valmont<sup>263</sup> ». Il est très difficile de différencier le vrai du jeu dans l'œuvre – en admettant même qu'il existe seulement un « vrai » – par l'absence d'indications scéniques. Les paroles des personnages, par leur mélange de narratif et de descriptif, jouent à la fois les rôles de répliques et de didascalies. Ils deviennent l'essence même du théâtre. Ainsi, Valmont, ou Valmont/Tourvel, ne meurt pas véritablement sur scène. Il s'agit même éventuellement d'un procédé ultra-théâtral, selon lequel la mort est un concept du monde réel qui ne possède pas d'équivalent dramaturgique. Si tout n'est que théâtre chez Müller, y compris les personnages eux-mêmes, peut-être que Valmont n'effectue qu'une *mimesis* de la mort, à l'image de Sarah Kane qui, dans *Blasted*, ne montre pas véritablement la représentation d'un

---

<sup>260</sup> Heiner Müller, *Quartett*, op. cit., p. 62 : « MERTEUIL. Et maintenant, Valmont, nous allons laisser la Présidente mourir de sa faute inutile. Passons au sacrifice de la dame. » (traduction p. 146).

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 65 : « VALMONT. Vous n'avez pas besoin de me dire, Marquise, que le vin était empoisonné. »

<sup>262</sup> *Ibid.* : « Tod einer Hure. »

<sup>263</sup> *Ibid.*, p. 62 : « Sie sind eine Hure, Valmont. »

viol, mais la représentation de la représentation d'un viol... Le procédé atteint même un stade supplémentaire, quand Valmont devient également spectateur de sa propre mort : « Je voudrais pouvoir assister à votre mort comme j'assiste maintenant à la mienne<sup>264</sup> », s'exclame-t-il. Pour autant, et malgré ce que dit Lehmann sur la mort qui deviendrait supportable grâce au principe de distanciation, cette incertitude est peut-être encore plus dérangeante et déstabilisante que la représentation claire d'une mort sur scène. Lorsqu'il affirme que l'époque contemporaine, par l'omniprésence d'images choquantes, a rendu l'expérience de la terreur plus compliquée si ce n'est impossible, il poursuit en apportant une solution, qui réside « dans la sphère de la *réception théâtrale* elle-même, dans la mesure où elle porte en elle un moment d'incompréhensibilité pour ainsi dire incurable, laquelle ne peut être entièrement rationalisée<sup>265</sup> ». Ainsi, à défaut de provenir de la terreur de la mort, le tragique dans *Quartett* pourrait tout aussi bien provenir de son incertitude. Si le spectateur ne sait pas ce qu'il regarde, il se posera nécessairement des questions méta-théâtrales ; en cela, il vivra une véritable expérience théâtrale, bien plus que s'il croyait à ce qu'il voyait. C'est justement pour cela que Sarah Kane a souvent demandé aux metteurs en scène de pas interpréter ses œuvres dans une logique réaliste ou naturaliste ; en procédant ici, ils détruiraient forcément tout aspect théâtral de ses pièces. Citons néanmoins une similitude entre un tragique de l'image scénique chez Kane et Müller :

VALMONT. Ich habe Sie geliebt, Valmont. Aber ich werde eine Nadel in meine Scham stoben, bevor ich mich töte, um sicherzugehen, dab in mir nicht wächst, was Sie gepflanzt haben, Valmont [...]. Grün und aufgeschwemmt von Giften werde ich durch Ihren Schlaf gehn. Ich werde für Sie tanzen, schaukelnd am Strick. Mein Gesicht wird eine blaue Maske sein. Die Zunge hängt heraus [...]. Ich bin ein sterbendes Konversationslexikon, jedes Wort ein Klumpen Blut<sup>266</sup>.

Comme chez Sarah Kane, la description d'une action prend, chez Müller, le relai de l'action elle-même quand celle-ci dépasse les limites du représentable. Aux didascalies se substituent les paroles, dans la logique de ce que nous avons dit du personnage comme allégorie du théâtre. Le tragique chez Müller ne naît pas seulement de l'incertitude, mais de ce que la pièce ramène justement en permanence toutes ses thématiques à leur aspect théâtral : la mort, la sexualité, la violence... Face à ces assertions sur la transgression du représentable, un nom, propre au tragique, vient immédiatement en tête, celui de Sénèque. C'est justement l'exemple que choisit Lehmann pour développer ses explications sur l'hyperbole comme élément essentiel de la tragédie. Pour lui, l'hyperbole est résolument tragique car « elle sert [...] à représenter une chose qui est justement irreprésentable ». Autrement dit, elle est l'outil de la transgression tragique. Or, en terme de transgressions, peu de dramaturges de l'Antiquité ont été aussi loin que Sénèque.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 65 : « Ich wollte, ich könnte Ihnen beim Sterben zusehn wie jetzt mir. »

<sup>265</sup> Hans-Thies Lehmann, *op. cit.*, pp. 91-92.

<sup>266</sup> Heiner Müller, *op. cit.*, pp. 64-65 : « VALMONT. Je vous ai aimé Valmont. Mais je vais enfoncer une aiguille dans mes parties honteuses avant de me tuer, pour m'en aller avec l'assurance que rien ne croît en moi de ce que vous y avez planté, Valmont [...]. Verte, et gonflée de venin, je traverserai votre sommeil. Je danserai pour vous, au bout d'une corde. Mon visage sera un masque bleu. La langue pend [...]. Je suis une encyclopédie à l'agonie, chaque mot est un caillot de sang. »

Son style dramaturgique et son écriture hyperbolique du *scelus nefas* – un crime tellement grand qu’il dépasse le caractère humain – ont ainsi grandement influencé la veine jacobéenne du théâtre anglais élisabéthain, qui se caractérise notamment par un rejet total de la règle de bienséance et par une violence scénique spectaculaire. En cela, le théâtre de Kane a souvent été rapproché de cette influence jacobéenne, et plus particulièrement d’un genre appelé la *Revenge Tragedy* – ou tragédie de la vengeance – dont l’un des principaux représentants est Thomas Kyd. D’une violence effroyable, son œuvre majeure, *The Spanish Tragedy*, montre, en 1592, une série de sévices corporels qui n’ont rien à envier aux aggro-effect du *In-Yer-Face*. Un personnage de *Spanish Tragedy*, Hieronimo, va jusqu’à arracher sa propre langue pour s’empêcher de dire la vérité sous la torture ; soit un miroir inversé de ce que fait Kane avec Carl dans *Cleansed*, qui se fera couper la langue à la suite de ses mensonges. La thématique de la vengeance dans le théâtre suggère un lien avec la faute tragique, toujours selon Lehmann : « Que ce soit d’un point de vue historique ou psychologique, politique ou moral, les comptes ne seront jamais clos<sup>267</sup> ». En choisissant comme référent le crime suprême, l’acte d’horreur ultime que représente la Shoah au travers de l’espace concentrationnaire symbolisant Auschwitz, Sarah Kane s’inscrit déjà – bien que de façon superficielle – dans l’héritage de cette tragédie. Mais, outre les liens entre les représentations d’une esthétique de la violence qui peuvent la lier au théâtre jacobéen, il est intéressant de constater que Kane réécrit également, dans *Cleansed*, des *topoi* shakespeariens. Ainsi, Graham Saunders établit un lien entre Grace et Graham d’un côté, et la relation entre Olivia et son frère décédé dans *Twelfth Nights* de l’autre côté :

However, whereas Olivia’s obsessive grief for her dead brother is used as a source of comedy, Kane shows that Grace is unable to accept her brother’s death [...]. And whereas by the end of *Twelfth Night*, in keeping with genre of Elizabethan comedy, gender identities are restored to their natural order ; in *Cleansed*, Grace is crudely operated on by Tinker to fully resemble her brother<sup>268</sup>.

*Twelfth Night* montre en effet une série de quiproquos comiques autour de la question d’identité. D’un côté, les jumeaux Viola et Sebastian, qui échouent sur une île à deux endroits différents ; chacun pense alors que l’autre est mort. N’étant plus sous la protection de son frère, Viola se déguise en homme et prend le nom de Cesario. Elle rencontre alors le Duc d’Orcino, amoureux de la Comtesse Olivia, laquelle, vivant très mal le deuil de son frère, repousse ses avances. Le Duc demande alors à Cesario/Viola de plaider sa cause auprès d’Olivia, sans savoir que Viola est amoureuse de lui, tandis qu’Olivia tombera sous le charme de Cesario/Viola, sans savoir qu’il s’agit réellement d’une femme. Sarah Kane reprend alors quelques éléments de cette intrigue comique, mais en offre un contre-point résolument dramatique,

<sup>267</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>268</sup> Graham Saunders, *Love me or Kill me*, *op. cit.*, p. 95 : « Toutefois, tandis que le deuil obsessionnel d’Olivia pour son frère décédé est utilisé comme source de comédie, Kane montre que Grace est incapable d’accepter la mort de son frère [...]. Et tandis que, à la fin de *La nuit des Rois*, en continuité avec le genre de la comédie élisabéthaine, les identités de genre sont restaurées selon l’ordre naturel, dans *Purifiés*, Grace est grossièrement opérée par Tinker pour ressembler plus entièrement à son frère. » (Traduction personnelle).

si ce n'est tragique : Grace ne cherche pas à jouer le rôle de son frère, mais à *devenir* son frère ! Le jeu méta-théâtral du travestissement chez Shakespeare trouve une interprétation littérale chez Kane. Saunders développe également un autre parallèle intéressant sur le thème d'une écriture tragique d'un *topos* jacobéen : celui de la bague, qui symbolise la promesse de l'amour. Dans la première scène entre Rod et Carl, la bague est systématiquement associée aux vœux amoureux :

**CARL.** (*Closes his eyes and puts the ring on Rod's finger.*)

**ROD.** What are you thinking ?

**CARL.** That I'll always love you [...]. That I'll never betray you [...]. That I'll never lie to you<sup>269</sup>.

Plus tard, les vœux sont toujours associés à la bague, mais de façon bien plus sombre : l'objet ne représente plus les promesses d'un amour éternel véritable, mais les mensonges proférés par Carl à Rod, selon lesquels jamais il ne le trahirait. La bague devient ici, par l'intermédiaire de Tinker, le symbole suprême d'un amour testé et mis à mal :

**TINKER** *takes the ring from Rod's finger and puts it in CARL's mouth.*

**TINKER.** Swallow.

**CARL.** (*Swallows the ring*<sup>270</sup>.)

Peut-être pouvons-nous dire ici qu'en symbolisant une promesse d'amour non-tenue, la bague revêt elle-même un statut d'objet tragique, si quelque chose de semblable pouvait exister. Toujours est-il que le caractère de la bague trouve ici une double acception, à la fois symbole d'érotisme et de violence, les deux étant réunis par un même artéfact. Saunders relie ce jeu sur la bague à une autre tragédie jacobéenne, *The Duchess of Malfi* de John Webster :

[In this play], ring imagery is used for both romantic love and darker, sinister themes. When for instance the Duchess claims her wedding ring has healing properties and press it against the bloodshot eye of her lover Antonio (I.2.323-336), it acts as a prelude to being placed on Antonio's finger by the Duchess, and pronouncing him to be her second husband. The same ring is later used during the Duchess' imprisonment and torture when her brother Ferdinand presents her with a severed hand and its wedding ring still attached, which he says is taken from Antonio (IV.1.40-55)<sup>271</sup>.

Ainsi, par ses jeux de citations, d'intertextualité et de réécritures de *topoi*, Sarah Kane s'inscrit dans

---

<sup>269</sup> Sarah Kane, *op. cit.*, p. 110 : « **CARL.** (*ferme les yeux et passe la bague au doigt de ROD*). / **ROD.** À quoi tu penses ? / **CARL.** Que je t'aimerai toujours [...]. Que jamais je ne trahirai [...]. Que jamais je ne mentirai. »

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 118 : « **TINKER** *prend la bague du doigt de ROD et la place dans la bouche de CARL* / **TINKER.** Avale. / **CARL** (*avale la bague.*) »

<sup>271</sup> Graham Saunders, *op. cit.*, p. 97 : « [Dans cette pièce], l'imaginaire autour de la bague est utilisée à la fois pour signifier l'amour romantique, et des thèmes plus sombres et sinistres. Quand par exemple, la Duchesse prétend que sa bague a des propriétés curatives, et la presse sur la blessure par balle à l'œil de son amant Antonio, cela annonce le moment où la bague sera placée au doigt d'Antonio par la duchesse, qui le prendra pour second époux. La même bague est utilisée plus tard au cours de l'emprisonnement et de la torture de la Duchesse, quand son frère Ferdinand lui présente une main coupée à laquelle la bague de mariage est toujours attachée, main qui, selon ses dires, est celle d'Antonio. » (Traduction personnelle.)



une lignée tragique, elle-même héritière d'un théâtre antique, celui de Sénèque. En cela, elle trouve quelques similitudes avec Wedekind : les deux dramaturges démontrent effectivement une immense culture littéraire et théâtrale... et le même dédain pour des mouvements, ou des genres prédéfinis. Dans leurs œuvres respectives, Kane et Wedekind convoquent plusieurs figures du passé, soit pour les réactualiser ou modifier leurs référents dans le cas de la première, soit pour les déconstruire, les décrédibiliser, voire pour les détruire dans le cas du second. Il semble donc plus aisé de qualifier Kane de tragique, que de faire la même chose pour Wedekind... Toutefois, les théories de Lehmann, auxquelles nous adhérons tout à fait, ont établi la notion d'héritage de la tragédie, par l'existence d'une expérience tragique, qui n'est pas absente de *Frühlings Erwachen*. Au final, aucune des pièces de notre corpus ne peut véritablement être qualifiée de tragédie au sens classique du terme, mais c'est justement ce terme même que nous avons tenté de questionner au cours de cet ultime chapitre. Si l'expérience tragique parcourt les siècles, les genres et les frontières, si nous retrouvons une forme de tragique dans des pièces aussi différentes et contemporaines, et si la sexualité peut jouer un rôle dans la réinterprétation d'un motif tragique, alors cela rejoint l'aspect organique de notre langue, qui est qualifiée de vivante pour une raison. Le tragique ne signifie plus nécessairement la même chose aujourd'hui qu'à l'époque d'Aristote. Après tout, une tragédie antique est-elle toujours tragique selon les critères actuels ? N'est-il pas tant, comme l'a fait Lehmann, de dépasser les concepts aristotéliens ? Comme nous l'avons démontré, le tragique dans les œuvres de notre corpus ne peut souvent être qualifié ainsi que grâce à la préexistence d'un mode ancien et codifié. Mais peut-être pourrions-nous plus facilement jouer avec les genres, de façon naturelle, découvrir de nouvelles formes de tragédies, et, peut-être même de placer ouvertement la sexualité au centre du nœud tragique en parlant de « tragédie sexuelle », comme nous parlons de « tragédie intime »...

## CONCLUSION

---

Nous achevons à présent ce travail, qui, bien que de manière évidemment non-exhaustive, avait pour principale ambition un parcours qu'il est possible de synthétiser en trois mots, ou plus précisément en trois actions : relever, analyser, lier ... Il s'agissait effectivement tout d'abord de relever dans un contexte précis, les occurrences de la sexualité dans un corpus théâtral, limité en termes d'espace et de temporalité par des frontières assez larges. Nous avons vu qu'il s'agissait d'une tâche déjà particulièrement complexe, la sexualité étant une notion tellement polysémique et pluridisciplinaire qu'elle pourrait à elle seule nourrir tout un travail de recherche basé uniquement sur l'ensemble des sens et définitions qu'elle peut revêtir. Afin de simplifier cette mission, nous avons choisi de ne nous concentrer que sur une partie « marginalisée » de ce que nous appelons la sexualité, elle-même un concept extrêmement polémique. Il s'agissait, dans un second temps, d'analyser en détail les relevés effectués. Cette investigation s'appliquait aux observations faites en tant que telles, mais aussi à leurs occurrences dans la littérature. Nous avons effectivement veillé, au cours de la rédaction de ce mémoire, à ne pas perdre de vue qu'il s'agissait d'un travail avant tout littéraire, et que l'importance du texte devait prévaloir sur la simple constatation d'un fait social, psychologique ou historique. C'est sur ce dernier point qu'entre en jeu notre troisième action de recherche : lier. Les observations, les relevés et les analyses qui sont nés de nos recherches n'étaient que des matériaux bruts. Notre tâche la plus longue – et peut-être la plus importante – était de travailler cette matière première, d'établir des connexions entre le thème et son interprétation. Révéler des liens préexistants, en créer de nouveaux : telle est l'impression générale que nous avons du travail présenté ici. La spécificité du domaine d'étude choisi, à savoir le théâtre, a entraîné la révélation d'une nouvelle polarité, quant à elle universitaire : le rapport du texte dramatique à son équivalent scénique. Nous avons ainsi constaté que les études sur un même objet avaient parfois tendance à ne retenir qu'une partie de l'ensemble, au détriment du tout : d'un côté une concentration sur le texte littéraire, de l'autre une analyse spécifiquement centrée sur la performance, la représentation. Nous avons, au contraire, privilégié une approche synthétique de la matière dramatique, en nous inscrivant dans une ligne directrice qui homogénéise la recherche en arts du spectacle plus qu'elle ne la fragmente<sup>272</sup>.

Nous n'ignorons pas ici, la difficulté et les paradoxes qui peuvent naître de l'ambition du sujet choisi. Premièrement, nous avons conscience que la période étudiée, qui dépassé légèrement la durée exacte d'un siècle entier, peut constituer un premier obstacle. Est-il possible ou tout simplement légitime, en une seule étude, de couvrir une temporalité aussi étendue ? Au crépuscule de notre travail, nous assumons complètement ce choix. Nous espérons avoir démontré que l'évolution entre, par exemple, un

---

<sup>272</sup> Nous rejoignons une dernière fois Lehmann, qui critique cette division universitaire entre littérature et représentation dans son introduction de *Tragédie et théâtre dramatique*.

Henrik Ibsen et une Sarah Kane est tout sauf linéaire. Par l'approche comparatiste, nous avons pu découvrir que l'écart d'un siècle n'efface ni les similitudes, ni les résurgences et encore moins une intertextualité, qui transcendent les barrières de la langue et du temps. De même, la seconde difficulté, qui se constituait dans les synthèses effectuées entre des domaines d'études aussi variés que la sociologie, l'histoire ou la psychologie, a, nous l'espérons, été vaincue par un principe d'indivision des savoirs. Dans ce même esprit comparatiste, nous voulions prouver que la littérature n'était pas seulement un microcosme fermé sur lui-même : le littéraire est un organisme vivant, ouvert, omniprésent depuis l'apparition de l'écriture. Il est l'outil de la transmission, il est à la fois l'énigme et la clé de son interprétation. Nous sommes persuadés que notre société, son histoire, ses avantages et ses contraintes ne se contentent pas d'être reflétés dans des textes, qui ne seraient que des miroirs passifs de nos angoisses et nos revendications. Les œuvres ici étudiées sont des acteurs à part entière de l'évolution de notre univers, qui y jouent un rôle actif : ils ne reflètent pas seulement l'espace dans lequel nous évoluons, ils contribuent à le créer, à le modeler, voire à l'anticiper. Les études littéraires ne souffrent que trop, encore de nos jours, d'une exclusion par rapport à d'autres domaines : or, nous pensons que la mission qu'ils remplissent dans l'avancée et l'innovation est tout aussi importante que d'autres sciences « dures » davantage appréciées. C'est ainsi avec fierté que nous avons mené à bout ce projet de recherche, qui fait parfois écho à une actualité qui s'écrit sans interruption, dans le même temps où nous rédigeons ces lignes.

L'heure étant maintenant au bilan, nous allons brièvement revenir sur le parcours suivi jusqu'ici, afin de déceler les enseignements et les conclusions que nous pouvons en extraire. Nous avons choisi de débiter notre travail, dans la logique d'une étude des sexualités particulièrement marginalisées, par une approche gynocentrée : une vision détaillée de l'érotisme féminin, au travers de deux figures particulièrement fortes et inoubliables de l'histoire dramatique. Ce premier chapitre constitue un exemple frappant de cette indivision des savoirs que nous venons de mentionner. En effet, de même que la place de la femme dans les sociétés norvégiennes et étatsuniennes est tout à fait dépendante des différences sociales et politiques des deux pays, de même les formes dramaturgiques chez Ibsen et chez Williams diffèrent par leurs appartenances respectives à deux espaces qui obéissent à leurs propres règles artistiques. En superposant une analyse globale des conceptions théâtrales propres aux deux dramaturges avec leur approche de la sexualité féminine, nous avons pu établir un premier lien entre l'analyse sociale, et les analyses littéraires et dramaturgiques. Qu'il passe par l'extériorisation d'un déchirement interne, ou par le non-dit et l'intériorité, le dilemme de la femme tourmentée entre ses envies sexuelles d'un côté et les injonctions sociales qui lui interdisent tout désir érotique de l'autre côté se retrouve dans les deux œuvres à plus de cinquante ans d'intervalle... L'analyse de ce que nous avons appelé « l'interdit érotique pour le femme » offrait un point de départ fort utile pour entrer dans le vif du sujet, à savoir la façon dont le théâtre pouvait représenter quelque chose d'aussi abstrait que la pulsion sexuelle.

Notre second angle d'étude tentait de dépasser la simple constatation d'un fait social pour atteindre un point paradoxalement encore plus « général » : celui du langage. Par cette entrée dans le domaine linguistique, nous avons pu mettre en lumière plusieurs concepts : qu'il s'agisse de la parole féminine – dans la société ou chez des personnages de fiction – ou du langage écrit d'auteurs sur les domaines joints de la féminité et de la sexualité, la transmission passe en premier lieu par la langue. L'approche discursive nous a ainsi permis de réunir plusieurs notions, toujours dans une logique comparatiste : les théories psychanalytiques de la fin du dix-neuvième sur la parole et ce qu'elle peut représenter, l'approche linguistique différenciée entre la parole masculine et la parole féminine, l'aspect politique que peut revêtir le langage et les revendications contemporaines qui veulent justement le déconstruire, voire le détruire, pour y substituer d'autres modes de transmission qui seraient plus justes et égalitaires. Entre toutes ces notions, nous n'avons pas perdu de vue le *medium* qui servait à les relier : le théâtre. Pendant très longtemps, nous avons considéré que, à la différence par exemple du roman, le théâtre n'était que langage ; les théories de la fin du vingtième siècle, période qui voit naître une hégémonie de la déconstruction, ont prouvé que nous avions tort. L'approche linguistique, sous l'influence féminine, nous a permis de déceler une nouvelle évolution dramaturgique : de la parole psychanalytique chez Wedekind, nous sommes passés à une destruction du langage chez Kane. Encore une fois, l'avancée sociale se retrouve dans l'évolution littéraire et dramaturgique.

Outre la relation entre féminin et sexualité, notre choix d'étudier la marginalité sexuelle nous a bien sûr amenés à dépasser un aspect superficiel de la sexualité, pour entrevoir comment elle pouvait être plus qu'un outil, plus qu'une action ; en d'autres termes, comment la sexualité peut-elle devenir partie intégrante de notre identité ? C'est ainsi que nous avons quitté le purement féminin, pour nous consacrer à deux autres facettes du domaine sexuel : l'homosexualité et le genre. Un tel choix s'est heurté à deux principales difficultés : le large spectre de définitions et de concepts recouverts par ces deux simples termes, et la relative nouveauté de leur existence. De cette-dernière, apparaît par ailleurs un troisième obstacle : le lien avec l'actualité, le militantisme et la polémique permanente dans notre quotidien. Afin de surmonter ces « problèmes », plusieurs choix ont dû être effectués. Dans le cas de l'homosexualité, nous avons été malheureusement contraints de nous consacrer uniquement à la sexualité masculine, et d'occulter l'homosexualité féminine, les deux étant distincts sur trop de plans. La culture lesbienne et son histoire sont fascinantes, mais leur relative absence dans les textes de notre corpus nous ont confortés dans notre choix de ne traiter que le versant *gay* de l'homosexualité. Encore plus complexe, la question du genre est toujours source de polémiques et de désaccord. Aussi, afin de garder à l'esprit le sujet littéraire de notre étude, et de ne pas sombrer dans le pamphlet historique ou politique, nous n'avons sélectionné et abordé qu'une infime partie des thématiques liées aux *gender studies*. De plus, le fait de parler du genre dans un travail dédié à la sexualité peut également être source de polémique, certains militants se battant justement pour une différenciation de l'identité et de la sexualité. À l'issue de ce travail, nous espérons

avoir convaincu nos lecteurs qu'il était important de pas l'exclure, encore plus dans un mémoire ayant pour sujet principal le théâtre. Nous sommes particulièrement fiers de notre formule de « scène comme laboratoire du genre », qui synthétise tout à fait les liens privilégiés de l'identité sexuée et du genre dramatique. En comparaison avec toutes les autres facettes de la sexualité étudiées ici, le genre est probablement le plus théâtral. Il n'était pas concevable pour nous de ne pas le mentionner, et nous assumons, encore une fois, parfaitement ce choix. C'est par ailleurs sur la spécificité théâtrale que nous voulions achever notre travail, comme pour effectuer un retour aux sources et justifier les liens privilégiés entre la sexualité et le théâtre. Au travers de l'analyse de l'évolution du concept de « tragique », nous avons pu démontrer qu'une notion aussi générale que « la sexualité » pouvait devenir partie intégrante du processus dramaturgique. De manière plus générale, aborder le genre « tragique » au théâtre permet de relier toutes les thématiques entrevues jusqu'ici : l'interdit érotique, le langage, l'identité, la psychanalyse, la scénographie, l'écriture, tout peut contribuer à l'établissement d'une expérience à la fois théâtrale et sociale...

À partir de tout cela, plusieurs conclusions peuvent être tirées. Tout d'abord, le théâtre exacerbe les conflits, en leur donnant une parole et une corporalité. Ces conflits, nous l'avons vu, sont multiples. Sous le prisme de l'opposition différentialiste, ils peuvent représenter la hiérarchie préexistante entre le masculin et le féminin, qui trouve un paroxysme dans le domaine de la sexualité. Que ce soit sur le plan social – la femme sexualisée est vue comme mauvaise, voire diabolique – ou linguistique – la sexualité doit être bannie du langage féminin –, l'inégalité entre les hommes et les femmes est un sujet qui n'a pas été oublié des dramaturges. Grâce au théâtre et toutes les possibilités qu'il offre, la mise en scène de ce conflit peut revêtir plusieurs formes. Un traitement « naturaliste » qui transforme la scène en miroir social, un traitement « symboliste » qui explicite l'aspect parfois insaisissable et donc pernicieux du double-standard ou du sexisme ou même un traitement « psychanalytique » qui, par le prisme du théâtre, peut donner corps à l'inconscient féminin, qui fascine autant qu'il terrifie les contemporains de Freud et de ses confrères (quasiment tous masculins). Ce dernier point, par l'extériorisation d'un processus interne – le *moi* –, promeut le théâtre comme lieu de tous les possibles. Le terme même de « représentation » prouve bien, par l'aspect frontal du genre dramatique, que la scène n'est pas seulement le moyen par lequel le texte trouve une corporalité. Il montre justement le statut privilégié du théâtre, le seul genre littéraire qui peut faire passer « quelque chose » au-delà de l'écriture, qui a le pouvoir de transcender les plans. La mise en scène ne doit pas n'être qu'une illustration, elle apporte toujours quelque chose de plus. Les auteurs eux-mêmes en ont conscience, et jouent de plus en plus avec les possibilités qu'offre ce double niveau. Ils n'ont pas peur de créer des paradoxes et des contradictions entre le texte et son équivalent visuel, voire même de détruire le matériau littéraire qu'ils ont eux-mêmes créé. Le monde contemporain est un monde de déconstruction : il faut prendre du recul par rapport aux normes établies,

qu'elles soient sociales, littéraires ou dramaturgiques. Par les coexistences internes de plusieurs plans, le théâtre est peut-être ainsi le *medium* le plus efficace pour représenter une société en mouvement constant, pétrie de revendications et d'un besoin de changement permanent. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si le théâtre est souvent qualifié de « politique » ou de « militant ». C'est sur ce dernier point, primordial, que nous voulons achever notre étude, par les questions fascinantes qu'il soulève. Depuis les années 1970, une prise de conscience que le monde évolue semble s'être cristallisée dans la parole populaire. Certains considèrent que ces changements ne sont pas assez rapides, d'autres, au contraire, qu'ils entraînent une perte de repère dramatique, mais tout le monde est d'accord : l'actualité se renforce, de jour en jour, de nouvelles formes d'évolution. Face à cela, nous nous demandons, en plus de toutes nos conclusions, de tout ce que nous avons pu dire jusqu'ici, quel rôle le théâtre peut-il jouer dans ces mouvements. Nous parlions de scène militante lorsque nous abordions la question de l'homosexualité, nous avons mentionné le langage politique en analysant la parole féminine, et nous explicitons les controverses et les conflits internes des mouvements militants sur les questions de genre, d'identité et de féminisme. Nous savons que ce mot a parfois, étrangement, une connotation négative, mais n'ayons pas peur de l'employer : le militantisme « sexuel » est à la mode. Et ce n'est pas une mauvaise chose ! Par cette association entre les notions de « militantisme » et de « sexuel », nous pensons notamment à la libération de la parole des femmes ces dernières années, à la création du mouvement *me too* qui dénonce des années de silence et d'ignorance sur les agressions sexuelles et sur la répression des femmes. Nous avons en tête le militantisme homosexuel, la naissance du mouvement LGBT. Lui-même est en perpétuel mouvement, étant devenu au fil des années le mouvement LGBTQ, puis LGBTQI, puis LGBTQI+. Nous intégrons également la crise populaire suscitée par l'annonce du mariage pour tous, l'expansion, ces dernières années, des agressions homophobes, transphobes, ainsi que cette désagréable impression que la recherche de polémique pousse la monde médiatique à « libérer » une rhétorique conservatrice, qui tente de faire taire, d'aliéner cette prise de parole militante. Pour synthétiser, nous considérons que le militantisme est aujourd'hui plus en vie que jamais. Nous nous demandons alors ce que devient la scène militante des années 1970, abordée précédemment au travers des œuvres de Sherman ou de Mitchell. Les interrogations sociales n'étant plus toujours les mêmes, nous nous questionnons sur l'existence, aujourd'hui, d'un théâtre militant et sur les formes qu'il peut revêtir. Féminisme, homosexualité, transsexualité, identité : comment ces thématiques, profondément militantes et politiques, ont-elles été traitées dans l'histoire du théâtre pré-militant, militant et post-militant ? Quelle dramaturgie leur offrir ? Existe-t-il un « tragique militant » ou bien la logique d'une déconstruction permanente rend-elle les conceptions d'hier obsolètes ? Pouvons-nous innover, inventer de nouvelles formes théâtrales qui rendraient compte de l'époque d'incertitude dans laquelle nous vivons ? Le théâtre a-t-il encore un rôle à jouer dans la question du militantisme politique ? Nous souhaitons que oui, de même que nous espérons être, un jour, en mesure de répondre à toutes ces fascinantes interrogations.

# BIBLIOGRAPHIE

## I – FICTIONS

### A) CORPUS PRINCIPAL

IBSEN Henrik, *Petit Eyolf* dans *Hedda Gabler, suivi de Petit Eyolf*, trad. Michel Vittoz, Arles, Actes Sud, 2003, pp. 121-199.

KANE Sarah, *Cleansed* dans *Complete Plays*, Londres, Methuen Drama, 2001.

\_\_\_\_\_, *Purifiés*, trad. Evelyne Pieiller, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1999.

MÜLLER Heiner, *Quartett* dans *Werke 5 : Die Stücke 3*, Berlin, Suhrkamp, 2002, pp. 43-65.

\_\_\_\_\_, *Quartett* dans *Quartett (précédé de) La Mission – Prométhée – Vie de Gundling*, trad. Jean Jourdheuil et Béatrice Perregaux, Paris, Éditions de Minuit, 2012, pp. 121-149.

WEDEKIND Frank, *Frühlings Erwachen*, Paderborn, Schöningh, 1999.

\_\_\_\_\_, *L'Éveil du printemps. Tragédie enfantine*, trad. François Regnault, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1974.

WILLIAMS Tennessee, *Cat on a Hot Tin Roof*, Londres, Penguin Books, coll. « Modern Classics », 2009.

\_\_\_\_\_, *La chatte sur un toit brûlant*, trad. Pierre Laville, Paris, Robert Laffont, coll. « Pavillons Poche » 2018.

### B) AUTRES ŒUVRES DRAMATIQUES

EURIPIDE, *Hécube*, trad. Nicolas Loroux, Paris, Les Belles Lettres (éd. Bilingue), 2002.

IBSEN Henrik, *Hedda Gabler* dans *Hedda Galber, suivi de Petit Eyolf*, trad. Michel Vittoz, Arles, Actes Sud, 2003, pp.9-119.

IBSEN Henrik, *Une maison de poupée*, trad. Marc Auchet, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

IBSEN Henrik, *Les Revenants* dans Régis Boyer (dir.), *Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, pp. 899-967.

KANE Sarah, *Blasted* dans *Complete Plays*, Londres, Methuen Drama, 2001.

KYD Thomas, *The Spanish Tragedy*, Londres, Nick Hern Books, 1997

KUSHNER Tony, *Angels in America*, Londres, Nick Hern Books, 2007.

MITCHELL Julian, *Another Country*, Charlbury, Amber Lane Press Ltd., 1982.

MÜLLER Heiner, *Macbeth, d'après Shakespeare*, Paris, Éditions de Minuit, 2006.

SHAKESPEARE William, *Twelfth Night*, Londres, Arden Shakespeare, 2008.

SHERMAN Martin, *Bent*, Charlbury, Amber Lane Press Ltd., 1979.

SOPHOCLE, *Les Trachiniennes* dans *Tragédies complètes* (éd. Pierre-Vidal-Naquet), Paris, Gallimard, 1973, pp. 360-482.

WEBSTER John, *The Duchess of Malfi*, New York, W.W. Norton & Company, 2015.

WEDEKIND Franck, *Lulu : La boîte de Pandore, une tragédie-monstre – L'esprit de la terre – La boîte de Pandore* dans Jean-Louis Besson (dir.), *Théâtre complet II*, Montreuil, Editions Théâtrales, 1997.

WILLIAMS Tennessee, *A Streetcar Named Desire*, Francfort, Diesterweg, 1975.

### **C) ROMANS ET NOUVELLES**

BATAILLE GEORGES, *Madame Edwarda* dans *Œuvres complètes*, Paris, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

CHODERLOS DE LACLOS Pierre, *Les Liaisons dangereuses*, Paris, Pocket, coll. « Pocket Classiques », 1989.

SCHNITZLER Arthur, *Mademoiselle Else*, trad. Dominique Auclères, Paris, Stock, coll. « Bibliothèque cosmopolite », 2002.



WILLIAMS Tennessee, *Mémoires d'un vieux crocodile*, trad. Maurice Pons et Michèle Witta, Paris, Seuil, coll. « Points Romans », 1993.

#### **D) FILMS**

BROOKS Richard, *Cat on a Hot Tin Roof (La chatte sur un toit brûlant)*, scénario de Richard Brooks, d'après Tennessee Williams, Metro Goldwyn-Mayer, États-Unis, 1958.

KAZAN Elia, *A Streetcar Named Desire (Un tramway nommé Désir)*, scénario d'Oscar Saul, d'après Tennessee Williams, Warner Bros, États-Unis, 1951.

MANDICO Bertrand, *Les garçons sauvages*, scénario de Bertrand Mandico, d'après William S. Burroughs, Ecce Film, France, 2017.

PABST G.W, *Die Büsche der Pandora (Loulou)*, scénario de G.W Pabst & Ladislaus Vajda, d'après Frank Wedekind, Nero-Film, Allemagne, 1929.

VIDOR Charles, *Gilda*, scénario de Marion Parsonnet & Ben Hecht, Columbia Pictures, États-Unis, 1944.

#### **E) MISES EN SCÈNES**

*L'éveil du printemps*, d'après Frank Wedekind, mise en scène de René Richard Cyr, du 21 mars au 13 mai 1989, Théâtre de Quat'Sous à Montréal.

*L'éveil du printemps*, d'après Frank Wedekind, mise en scène d'Omar Porras, mars 2013, Le Parvis de Tarbes.

*L'éveil du printemps*, d'après Frank Wedekind, par la compagnie Tabula Rasa, mise en scène de Sébastien Bournac, du 28 au 31 janvier 2020 au Théâtre Sorano de Toulouse.

*Petit Eyolf*, d'après Henrik Ibsen, par la Compagnie des Cambrioleurs, mise en scène de Julie Barrès, 1er avril 2015, Le Parvis de Tarbes.

*Purifiés*, d'après Sarah Kane, mise en scène de Hubert Colas, novembre 2001, Théâtre des Bernardines de Marseille.

*Quartett*, d'après Heiner Müller, par le Théâtre de la Ville, mise en scène de Robert Wilson, 28 septembre 2006, Conservatoire Supérieur national d'art dramatique à Paris.

*Quartett*, d'après Heiner Müller, mise en scène de Matthias Langhoff, 2006, Théâtre de la Ville à Paris.

## II – OEUVRES ET ARTICLES CRITIQUES

### A) SUR LA SEXUALITÉ ET LE GENRE

BATAILLE Georges, *L'érotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 2014.

BOSWELL John, *Les unions du même sexe : de l'Europe antique au Moyen-Âge*, Paris, Fayard, coll. « Nouvelles études historiques », 1996.

BOZON Michel, « Histoire de la sexualité », *Encyclopaedia Universalis* [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/histoire-de-la-sexualite>]

BUTLER Judith, *Défaire le genre*, trad. Maxime Cervulle, Paris, Editions Amsterdam, 2012.

DE LAURETIS Teresa, *Théorie queer et culture populaire – De Foucault à Cronenberg*, trad. Marie-Hélène Bourcier, Paris, La Dispute, coll. « Le genre du monde », 2007.

DOVER Kenneth J., *Greek Homosexuality* (1978), Londres, Bloomsbury Academic, coll. « Criminal Practice Series », 2016.

ERIBON Didier, *Hérésies : essais sur la théorie de la sexualité*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2003.

ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 1999.

ERIBON Didier, *Théories de la littérature : Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Des Mots », 2015.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité t.I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des savoirs », 1976.

FREUD Sigmund, « L'hérédité et l'étiologie des névroses », *Revue neurologique*, Vol. 4, N°6, Paris, 1896, pp.161-169.

- FREUD Sigmund, *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1936.
- FREUD Sigmund, « Le tabou de la virginité », trad. Anne Berman, *Revue française de Psychanalyse*, Vol. 6, N°1, Paris, 1933.
- GAL Frédéric, « Discrimination et homosexualité », *Les Cahiers Dynamiques*, n°58, 2013, pp. 48-53.
- GRECO Luca, KUNERT Stéphanie, « Genre, langage et sexualité – Entretien avec Luca Greco mené par Stéphanie Kunert », *Communication et langages*, n°177, NecPlus, 2013, pp.125-134.
- GUENNEC Mariannick (dir.), *Entre jouissance et tabous. Les représentations des relations amoureuses et des sexualités dans l'Amérique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Des Amériques », 2015.
- HOUDEBINE Anne-Marie, « Trente ans de recherche sur la différence sexuelle, ou le langage des femmes et la sexuation dans la langue, les discours, les images », *Langage et société*, n°106, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2003, pp.33-61.
- HOUSIER Florian, CHRISTAKI Angélique, « Folie pubertaire et sexualité diabolique dans les débuts de la psychanalyse », *Topique*, n°134, L'Esprit du Temps, 2016, pp.157-170.
- KAMIENIAK Jean-Pierre, « Freud et la découverte de la sexualité infantile, ou du bon usage de l'observation », *Le Coq-héron*, n°218, Editions Erès, 2014, pp.125-133.
- LACROIX Xavier (dir.), *L'amour du semblable – Questions sur l'homosexualité*, Paris, Cerf, 1995.
- MILL John Stuart, *De l'assujettissement des femmes*, trad. Emile Cazelles, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- MARTEL Frédéric, « Homosexualité », *Encyclopaedia Universalis* [EN LIGNE : [www.universalis-edu.com/encyclopedie/homosexualite/](http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/homosexualite/)]
- ROIPHE Herman, GALENSON Eleanor, *La naissance de l'identité sexuelle*, trad. Michèle Pollak-Cornillot, Paris, Presses Universitaires de France, 1987.
- RUFFIÉ Jacques, *Le Sexe et la Mort*, Paris, Odile Jacob, 2000.

SCHAEFFER Jacqueline, « Le sexe féminin : entre tabou et interdit », *Cahiers de psychologie clinique*, N°45, 2015, pp.41-75.

SEDGWICK Eve, *Epistemology of the Closet*, Berkeley, University Press of California, 2008

STOLLER Robert, *Recherches sur l'identité sexuelle à partir du transsexualisme*, trad. Monique Novodorsqui, Paris, Gallimard, 1978.

TAMAGNE Florence, « Genre et homosexualité : de l'influence des stéréotypes homophobes sur les représentations de l'homosexualité », *Vingtième siècle*, n°75, juillet-septembre 2002, pp. 61-73.

TAMAGNE Florence, « Histoire comparée de l'homosexualité en Allemagne, en Angleterre et en France dans l'entre-deux guerres », *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 125, décembre 1998, pp. 44-49.

TAMAGNE Florence, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, Paris, Editions de la Martinière, 2001.

## **B) SUR LE THÉÂTRE**

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Folio, coll. « Folio Essais », 1989.

BARBÉRIS Isabelle, PECORARI Marie (dir.), *Kitsch et théâtralité – Effets et affects*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2012.

BEAUCAGE Christian, « Théâtre et homosexualité : prendre part à la différence », *Littérature et homosexualité*, n°124, hiver 2001-2002, pp. 38-42.

BEAUCHAMP Hélène, Muriel Plana (dir.), *Théâtralité de la scène érotique du XVIIIe siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2013.

BOUKO Catherine, *Théâtre et réception : Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2010.

FIX Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *La didascalie dans le théâtre du XXe siècle – Regarder l'impossible*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2007.

HOWE Élisabeth, *The First English Actresses : Women and Drama 1660-1700*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

LECERCLE François et THOURET Clotilde, « Introduction. Une autre histoire de la scène occidentale », *Fabula/Les colloques, Théâtre et scandale* [URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5977.php>].

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.

LEHMANN Hans-Thies, *Tragédie et théâtre dramatique*, t.I, trad. Jean-Louis Besson, Paris, L'Arche, 2019.

LOSCO Muriel, « Symbolisme (Théâtre) », *Encyclopaedia Universalis*, [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/symbolisme-theatre>].

MANKTELOW Hannah, « Do you not know I am a woman ? The Legacy of the first female Desdemona 1660 » dans *Shakespeare in Ten Acts*, Londres, The British Library, 2016.

NASRANI Roula, « Le conflit théâtral », [URL : <http://espacefrancais.com/le-conflit-theatral>].

PLANA Muriel, *Fictions queer : Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Essais », 2018.

PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. « Ecritures », 2012.

QUILLARD Pierre, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *Revue d'art dramatique*, vol.12, 1881, pp-180-183.

SARRAZAC Jean-Pierre, *L'avenir du drame – Ecritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Editions de l'Air, 1981.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud, coll. « Le Temps du Théâtre », 1986.

SIBONY Daniel, *Le Féminin et la Séduction*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1986.

SIERZ Alex, *In-Yer-Face Theatre : British Drama Today*, Londres, Faber&Faber, 2001.

SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, trad. Sibylle Muller, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Théâtre/Recherche », 1983.

VIGOUROUX-FREY Nicole (dir.), *Genre et identité dans le théâtre anglophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2001.

### **C) SUR FRANK WEDEKIND ET *FRÜHLINGS ERWACHEN***

BESSON Jean-Louis, « *Lulu*, Frank Wedekind : Fiche de lecture », *Encyclopaedia Universalis*, [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/lulu/>].

FRANNAIS Bernard, « Quelques commentaires à propos de la préface de Jacques Lacan à la pièce de Frank Wedekind *L'éveil du printemps* », *La revue Lacanienne*, n°13, Erès, 2012, pp. 92-97.

FREUD Sigmund, « Intervention sur *L'Eveil du Printemps* à la Société psychologique du mercredi à Vienne, en 1907 », trad. Jacques-Alain Miller dans Frank Wedekind, *L'Eveil du Printemps. Tragédie enfantine*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 1974, pp. 99-107.

IVERNEL Philippe, « Frank Wedekind », *Encyclopaedia Universalis*, [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/frank-wedekind>]

SALVAIL Danielle, « L'éveil du printemps : compte-rendu », *Jeu*, n°52, pp.185-190.

### **D) SUR HENRIK IBSEN ET *PETIT EYOLF***

AUCHET Marc, « Introduction » dans Henrik Ibsen, *Une maison de poupée*, Paris, Le Livre de Poche, 1990.

AUCHET Marc, BOYER Régis, CHABOT Georges, MUSSET Lucien, NORDMANN Claude, « Norvège », *Encyclopaedia Universalis*, [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/norvege>].

BOYER Régis, « Henrik Ibsen », *Encyclopaedia Universalis*, [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/henrik-ibsen>].

BOYER Régis, « Introduction » et « Notices » dans Henrik Ibsen, *Théâtre*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

DECANT Françoise, *L'écriture chez Henrik Ibsen, un savant nouage : essai psychanalytique*, coll. « Hypothèses », Ramonville Saint-Agne/Strasbourg, Eres/Arcanes, 2007.

DIKKA Reque, *Trois auteurs dramatiques scandinaves – Ibsen, Björnson, Strindberg – devant la critique française (1889-1901) – Thèse présentée en 1930 à la Faculté de Lettres pour le Doctorat d'Université*, Genève, Slatkine Reprints, 1976.

GROUX Pierre, « La violence de la rose : la parole de sang dans *Gengangere* » dans *La parole énigmatique – Sophocle, Shakespeare, Racine Ibsen*, Paris, Sedes, coll. « Cahiers de Littérature Générale et Comparée », 1996, pp. 79-112.

HEIBERG Hans, *Henrik Ibsen*, trad. Elisabeth Lindell et Eric Guilleman, Nyon, Esprit Ouvert, 2003.

SINDING Terje, « Les Revenants. Une tragédie ? » dans Jean Bessière (dir.), *Théâtre et Destin : Sophocle, Shakespeare, Racine, Ibsen*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp », 1997.

SUARES André, *Trois hommes : Pascal, Ibsen, Dostoïevski*, Paris, Nouvelle Revue Française, 1913.

## **E) SUR TENNESSEE WILLIAMS ET *CAT ON A HOT TIN ROOF***

BAK John S., « "Sneakin' and Spyin' " from Broadway to the Beltway : Cold War Masculinity, Brick and Homosexual Existentialism », *Theatre Journal*, vol.56 n°2, Baltimore, John Hopkins University Press, 2004, pp.225-249.

BIBLER Michael P., « A Tenderness which was Uncommon : Homosexuality, Narrative, and the Southern Plantation in Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof* », *Mississippi Quarterly : the Journal of Southern Culture*, 2013, pp. 380-400.

BRAM Christopher, *Anges batailleurs : les écrivains gay en Amérique, de Tennessee Williams à Armistead Maupin*, trad. Cécile de La Rochère, Paris, Grasset, 2013.

EL MAJDOUBI Ilham, *Désir, genre et identités dans les premières oeuvres de Tennessee Williams*, these de doctorat sous la direction de Wendy Hardind, soutenue à l'Université Toulouse II-Le Mirail en mars 2007.

FRUCHON-TOUSSAINT Catherine, « Introduction » dans Tennessee Williams, *La Chatte sur un toit brûlant*, trad. Pierre Laville, Paris, Robert Lafont, coll. « Pavillons Poche », 2018.

LESCOT David, « La Chatte sur un toit brûlant : Fiche de lecture », *Encyclopaedia Universalis*, [URL: <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/la-chatte-sur-un-toit-brulant/>]

MIGNON Paul-Louis, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Hachète, 1969.

SAVRAN David, *The Queerest Art. Essays on Lesbian and Gay Theatre*, New York, Presses Universitaires de New York, 2002

WILLIAMS Tennessee, « Tennessee Williams Presents His POV [Point of View] », *New York Times Magazine*, 12 juin 1960, p. 78.

## **F) SUR SARAH KANE ET *CLEANSED***

ANGEL-PEREZ Élisabeth, « La scène traumatique chez Sarah Kane », *Sillages critiques*, n°19, [URL : <https://sillagescritiques.revues.org/4328/>]

ANGEL-PEREZ Élisabeth, *Voyages au bout du possible – Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris, Klincksieck, coll. « Angle ouvert », 2006.

AYACHE Solange, « De la mise au silence à la prise de parole : la voix féminine de Martin Crimp à Sarah Kane », *Sillages critiques*, n°16, 2013.

BIBER VANGÖLÜ Yeliz, « Sarah Kane's *Cleansed* as a Critical Assessment of Disciplinary Power », *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi Dergisi* [en ligne].

GAGNERET Diane, *Explorer la frontière : Folie et genre(s) dans littérature anglophone contemporaine*, thèse de doctorat dirigée par Vanessa Guignery, soutenue à l'École Normale Supérieure de Lyon en novembre 2019.

KÜMBET Pelin, « A Web of Power Circulating in Every Direction : Deleuze and Guattarian Reading of Sarah Kane's *Cleansed* », *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Cografya Fakültesi Dergisi* [en ligne].

MEGHAIZEROU Miriem, « La question de la représentation dans le théâtre de Sarah Kane », *Journal français de Psychiatrie*, n°41, Toulouse, Erès, 2015, pp. 70-74.

RAFIS Vincent, *P.S./S.K. – Essai sur Sarah Kane*, Dijon, Les Presses du Réel, 2012.



RAYNER Francesca, « Written on the Body : Gender, Violence and Queer Desire in Sarah Kane's *Cleansed* », *Ex Aequo*, n°20, 2000, pp. 55-64.

ROTHBERG Michael, *Traumatic Realism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

SAUNDERS Graham, *Love Me or Kill Me : Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

SCHWEITZER Zoé, « La scène cannibale de *Blasted* à *Thyestes* : le scandaleux fait-il scandale ? », *Fabula/Les colloques, Théâtre et scandale* [en ligne].

### **G) SUR HEINER MÜLLER ET *QUARTETT***

ARLAUD Sylvie, « Scénographes du scandale. De Heiner Müller à Hans Neuenfels, Falk Richter et Frank Castorf : questions de représentations », *Fabula/Les colloques, Théâtre et scandale* [en ligne].

BLACHÉ Élise, « Analyse dramaturgique : *MacBeth*, d'après *Shakespeare* », [<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Macbeth/ensavoirplus/idcontent/13793>].

MOREL Jean-Pierre, « Heiner Müller », *Encyclopaedia Universalis*, [en ligne].

MÜLLER Heiner, *Theater ist kontrollierter Wahnsinn, ein Reader*, Berlin, Detlev Schneider, 2014.

MEREUZE Didier, « Quartett (H. Müller) », *Encyclopaedia Universalis* [URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/quartett/>]

### **III – AUTRES**

LISTA Giovanni, *La scène moderne : Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle : ballet, danse, happening, opéra, performance, scénographie, théâtre, théâtre d'artiste*, Arles, Carré Actes Sud, 1997.

MÜLLER Heiner, *Erreurs choisies – Textes et entretiens choisis par Jean Jourdheuil*, trad. Jean Jourdheuil, Paris, L'Arche, 1988.

PAVIS Patrice (Dir.), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996.

# Table des matières

<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>5</b>
<b>I – Représentation sexuée : l’interdit érotique pour la femme</b> .....	<b>13</b>
<b>La femme en tant qu’individu dans le couple américain</b> .....	<b>14</b>
Tennessee Williams et le drame psychologique américain.....	14
Maggie, la chatte sur un toit brûlant : sexualité et désir au féminin.....	16
<b>Le tabou de la maternité sur la scène norvégienne</b> .....	<b>21</b>
Ibsen, un théâtre de l’intériorité .....	21
Être femme, être mère : l’impossible constance de Rita Allmers .....	24
<b>II – « A mots couverts » : langage et féminin dans la dramaturgie moderne</b> .....	<b>30</b>
<b>La parole féminine post-crise du drame</b> .....	<b>31</b>
<b>Violence sociale et échos dramaturgiques</b> .....	<b>37</b>
« The Disgusting Feast of Filth ».....	37
Heiner Müller : écrire dans une Allemagne divisée .....	39
<b>Voix féminine et théâtre expérimental</b> .....	<b>41</b>
<b>III – Théâtre et homosexualité : entre représentation et militantisme</b> .....	<b>49</b>
<b>Une histoire de l’homosexualité masculine</b> .....	<b>49</b>
<b>Dramaturgie et homosexualité : existe-t-il un théâtre gay ?</b> .....	<b>54</b>
Le « gay drama » britannique : un théâtre militant ?.....	55
Tennessee Williams et l’épistémologie du Placard aux États-Unis .....	57
<b>La représentation du personnage gay sur la scène moderne</b> .....	<b>60</b>
Homoérotisme et amour chez Wedekind : entre lyrisme et pastorale.....	60
Cachez cette abomination que je ne saurais voir : présence/absence chez Williams.....	63
Représenter l’irreprésentable : corps gay et homosexualité clinique chez Kane.....	67
<b>IV – Identité et sexualité : le genre à l’épreuve de la scène</b> .....	<b>72</b>
<b>Définir le genre : paradoxes et déconstruction</b> .....	<b>73</b>
<b>Travestissement et jeux sexuels : la scène comme laboratoire du genre</b> .....	<b>76</b>
<b>L’identité troublée au théâtre : réécritures du mythe de l’Androgyne</b> .....	<b>82</b>
<b>V – « De l’amour à la mort » : l’expérience tragique de la sexualité</b> .....	<b>87</b>
<b>La parenthèse surnaturelle : sexualité et terreur tragique</b> .....	<b>88</b>
<b>Lieu tragique et expérience de l’intime</b> .....	<b>95</b>
<b>Jeu et tragédie : le spectacle de la mort et de la violence</b> .....	<b>99</b>
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>105</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>110</b>