

Le travestissement de genre : scènes contemporaines et communauté homosexuelle

Auteur : Collard, Lucien

Promoteur(s) : Delhalle, Nancy

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en arts du spectacle, à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène (histoire, esthétique et production)

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/11080>

Avertissement à l'attention des usagers :

Ce document est en accès privé.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département Médias, Culture et Communication

**Le travestissement de genre : scènes contemporaines et
communauté homosexuelle**

Mémoire présenté par Lucien Collard

En vue de l'obtention de Master en arts du spectacle
à finalité spécialisée en cinéma et arts de la scène
(histoire, esthétique et production)

Promotrice : Nancy Delhalle

Année académique 2019-2020

Remerciements

Je tenais à remercier toutes les personnes qui m'ont accompagnées de près ou de loin dans la réflexion et la réalisation de ce travail, et sans qui celui-ci n'aurait pas pu voir le jour.

Je remercie tout d'abord madame Nancy Delhalle, qui, en tant que promotrice de mémoire, m'a accompagné tout au long de ma réflexion et n'a cessé de m'inciter à la curiosité. Ses remarques et précieux conseils m'ont permis de parcourir le chemin nécessaire à l'écriture de ce mémoire. Je la remercie particulièrement pour sa disponibilité et ses retours toujours constructifs sur lesquels je pouvais compter malgré des circonstances qui auraient pu rendre ces échanges difficiles.

Je remercie également mes parents pour leur soutien et leur confiance tout au long de mes années à l'université.

Enfin, je remercie également Anaïse Lafontaine, Marion Cliquennois et Louise D'Ostuni, pour leurs relectures, et à qui je dois également nombre de discussions et d'encouragements qui m'ont été d'une grande aide.

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| INTRODUCTION | 5 |
| DÉTOUR HISTORIQUE, LA GRÈCE ANTIQUE | 11 |
| LA PÉRIODE ÉLISABÉTHAINE | 13 |
| REGAIN D'INTÉRÊT CONTEMPORAIN | 16 |
| LE CARNAVAL | 21 |
| LA GAY PRIDE | 26 |
| LA CAGE AUX FOLLES | 32 |
| LES SŒURS DE LA PERPETUELLE INDULGENCE | 40 |
| OLIVIER PY | 44 |
| L'IDENTITE CHEZ PY, LE MASQUE | 45 |
| LE TRAVESTISSEMENT CHEZ PY | 53 |
| <i>Épître aux jeunes acteurs</i> | 53 |
| <i>Tante Geneviève et Michel Fau</i> | 54 |
| <i>Miss Knife</i> | 66 |
| CONCLUSION | 76 |
| BIBLIOGRAPHIE | 80 |

Introduction

Dans le paysage théâtral belge, la fin du mois de janvier 2020 a été marquée par les représentations de deux spectacles, chacun mis en scène par un metteur en scène différent, chacun étant accueilli dans un lieu et une ville différents. Le Théâtre National Wallonie-Bruxelles a présenté *Histoire de la violence*, spectacle inspiré par l'œuvre littéraire autobiographique portant le même titre d'Édouard Louis. Au Théâtre de Liège, c'est *Un tramway nommé désir*, la célèbre pièce de Tennessee Williams dans une mise en scène de Slavatore Calcagno que l'on jouait.

Histoire de la violence raconte une nuit vécue par Édouard Louis, l'auteur français lui-même pendant laquelle le protagoniste rencontre le jeune Reda, un autre jeune homme, dans la rue le soir de Noël. La séduction mène à l'invitation à passer une nuit ensemble. Le domicile d'Édouard va alors devenir le lieu de cette histoire de la violence dont le roman ainsi que la pièce vont vouloir rendre compte. Suite à la disparition d'un téléphone portable, les esprits s'échauffent, Édouard devient alors la victime de violences physiques et sexuelles. Les faits se dévoilent au fur et à mesure du spectacle, et l'histoire de cette nuit est livrée au spectateur par plusieurs voix : celle d'Édouard, mais aussi celle de sa sœur qui la relate à son mari. Le tout se déroulant sur un plateau n'accueillant que quelques éléments de décor : un lit, une table, des chaises, mais aussi un mur plan sur lequel des images projetées, parfois en direct, évoquent des lieux, en réponse aux propos tenus sur la scène.

Fait marquant, le spectacle procède à la convocation du travestissement de genre à deux reprises. En effet, lors de discussions entre Édouard, sa sœur et le mari de celle-ci, ils évoquent leur mère, qui, si elle n'est pas présente au début de la situation, va venir s'incarner sur la scène. A deux reprises en effet, l'acteur jouant le mari va délaissier ce personnage pour en incarner un autre. A l'aide d'une perruque, de rouge à lèvres et de fard à paupière, le spectacle va montrer le processus de transformation par lequel passe l'acteur pour convoquer la figure maternelle sur le plateau. A travers le costume et le maquillage, l'effet de transformation est ici totalement assumé voire revendiqué par la mise en scène. Le maquillage du visage est relayé par le mur-écran sur lequel l'image de l'acteur se fardant est projetée pour s'offrir plus précisément encore au regard du spectateur. Lorsque l'acteur revient se présenter sur la scène, maquillé et avec sa perruque, pour jouer la mère, il va en outre adopter une posture et une gestuelle des plus stéréotypées, de manière à conférer une dimension pathétique et ridicule au personnage,

provoquant le rire chez le spectateur. Ici donc, l'apparition de cet acteur travesti vient briser le sérieux et la gravité qui sont pourtant présents durant le reste de la représentation. Ce personnage quasi clownesque, caricature de la figure maternelle vient en effet créer un effet de dissonance avec le reste du propos et de l'atmosphère du spectacle. Et c'est précisément par la mobilisation du travestissement qu'advient ce changement de ton. La perruque mal-ajustée, le maquillage appliqué de manière grossière, ainsi que les attitudes exagérées de ce personnage viennent se placer en contradiction avec le réalisme des autres costumes mais aussi des propos des personnages qui relatent un événement que l'on sait tout à fait réel.

Si nous relevons la convocation du travestissement dans ce spectacle, c'est bien parce qu'elle saute aux yeux par la dissonance qu'elle crée avec le reste du spectacle, mais aussi et surtout, parce qu'elle semble ne relever que d'un pur choix de mise en scène. Rien ne paraît à priori justifier le choix d'affubler l'acteur de cette perruque, sinon le désir d'Ostermeier lui-même de l'inclure dans son geste artistique. Car si l'on connaît le travail du directeur de la Schaubühne comme marqué par la recherche d'un certain réalisme, l'utilisation d'un acteur travesti dans ce récit autobiographique porté en scène peut sembler curieuse. Et pourtant, ce recours au travesti va même jusqu'à se répéter, lorsque plus tard dans le spectacle, une mère emperruquée et moustachue fait une nouvelle apparition devant le public.

Le théâtre de Liège quant à lui, accueillait une mise en scène de Salvatore Calcagno du célèbre texte *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams. La représentation à laquelle nous avons assisté a eu lieu le lendemain de celle du spectacle d'Ostermeier. L'histoire est celle de Blanche, une femme se retrouvant sans avenir et qui, n'ayant d'autre choix, décide de se réfugier quelque temps chez sa sœur Stella. Elle y découvre alors les conditions de vie quelque peu précaires de sa cadette, et le spectacle ne va cesser de montrer les différences de classe, d'âge, et d'opposer les mondes des deux femmes dans un été américain caniculaire. Au fur et à mesure que les discussions entre les sœurs et le voisinage prennent vie sur le plateau, l'on en apprend beaucoup sur les rêves, les désillusions et les déboires de chacun. Le spectacle, se dévoile au travers de discussions autour de verres où les personnages fument ainsi que par des moments où les corps chorégraphiés évoluent sur une piste de danse domestique. Peut-être l'un des moments les plus surprenants du spectacle se situe-t-il là où il convoque lui aussi le motif du travestissement. En effet, pour venir soutenir l'impression de chaleur suffocante qui règne dans le monde des personnages, apparaît une figure étrange et fantomatique, au maquillage prononcé, cheveux longs, portant uniquement un slip et des cuissardes dans lesquelles sont

glissées des fleurs. Lentement, elle va remonter les gradins et distribuer aux spectateurs qu'elle croise des bouteilles d'eau pour se rafraîchir, puis ensuite disparaître dans le noir du fond de la salle. Cette apparition énigmatique va provoquer certaines réactions dans un public qui n'a pu s'empêcher d'exprimer son étonnement. Si la convention théâtrale veut que le spectateur reste silencieux pendant la durée du spectacle, cet acteur travesti va provoquer un murmure généralisé, signe de surprise face à ce ressort de mise en scène perçu comme étrange et déroutant. Plus tard, la même figure apparaît pour exécuter un numéro de danse sur l'un des tables du décor sur la chanson *Ti Sento* de la chanteuse italienne Matia Bazar. Elle viendra aussi, en tant qu'infirmière cette fois, compléter l'équipe d'acteurs présente lors de la dernière scène, juste avant que les lumières ne s'éteignent, marquant la fin du spectacle.

Le travestissement tel qu'il est présent dans ce spectacle confère, à l'acteur une dimension spectrale, faisant écho au fantôme du mari de Blanche, dont on apprend que la découverte de son homosexualité l'a conduit au suicide. Par rapport à ce que l'on a pu voir dans *Histoire de la violence*, le travesti bénéficie ici d'un traitement formel totalement autre. Le maquillage est ici précis et soigné, le costume cite directement le monde de la haute couture, en faisant référence, à travers les bottes fourrées de fleurs à un défilé de la marque italienne Moschino. Et si Ostermeier prend le parti d'offrir au regard du spectateur le processus de transformation en montrant comment l'acteur réalise le passage d'un personnage à l'autre via le changement de costume et de maquillage, c'est tout le contraire avec *Un tramway nommé désir*.

Deux institutions occupant chacune une place importante dans le paysage théâtral et culturel belge, proposaient ainsi au même moment une dramaturgie intégrant le motif du travestissement. On peut placer ces deux usages tels que rencontrés dans le cadre de ces deux spectacles du travestissement sous le signe de la rupture. Chacun en effet prend le soin au travers de sa convocation d'installer un effet de dissonance avec le reste du spectacle. Cette rupture peut autant se trouver dans le ton général du spectacle, comme dans *Histoire de la violence*, où le travesti rompt avec la gravité des faits ainsi qu'avec le sérieux utilisé pour les raconter. Mais cette rupture peut aussi, comme dans *Un tramway nommé désir*, créer une impression de flottement et de détachement par rapport au plateau. Cette rupture permet alors de créer à l'intérieur du spectacle lui-même, un moment qui ne « raconte » pas, dans le sens où il ne fait pas avancer le destin des personnages qui sont sur la scène, et semble totalement détaché de toute préoccupation de narration de l'histoire. Bien au contraire, le travesti semble

ici tourner le dos au destin des personnages pour créer un moment de rêve, sans conséquence directe sur le reste du spectacle, qui reprend son cours dès que ce personnage se soit évanoui dans l'ombre des coulisses.

La convocation de ces deux spectacles, si elle ne peut permettre de dégager une quelconque généralité, nous semble toutefois témoigner d'une dynamique pourtant tout à fait observable. Le constat est le suivant : le travestissement connaît aujourd'hui un regain d'intérêt de la part du monde du théâtre dans sa configuration actuelle. En effet, il est remarquable d'observer la présence récurrente d'acteurs et de personnages travestis. Plus particulièrement, le travestissement visé ici est celui dit de genre. Car, comme le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, dirigé par Michel Corvin, nous l'apprend, plusieurs types de travestissement existent. Il est important de définir de quoi relève le travestissement de genre que nous observons ici. La notice « travestissement » renvoie à celle du mot « déguisement », défini comme suit :

« un changement d'identité d'un personnage (étymologiquement, sortir de sa « guise », c'est-à-dire de sa manière d'être), qui peut s'accompagner d'un changement de costume et/ou d'un masque, et, par là, d'un changement de sexe ou de condition sociale. Le terme de « travestissement », longtemps employé de façon concurrente, a de plus en plus tendance aujourd'hui à être réservé au changement de sexe¹ ».

Le déguisement, et par extension le travestissement, désigne donc un procédé visant à brouiller, travailler, modifier l'identité d'un personnage, au moyen du vêtement, du masque ou de l'accessoire, sur les scènes. Le déguisement se résume donc à un moyen permettant à un acteur, un corps en jeu de revêtir de multiples identités au moyens d'éléments divers qui vont venir le signifier de façon visible au public. La modification sur le corps de l'acteur le fait transiter d'une situation identitaire initiale vers une autre qui se réalise par la monstration d'une nouvelle apparence. Le mari qui enfle une perruque et décide de porter du rouge à lèvres peut devenir le temps d'une scène la mère de sa femme, comme nous l'avons vu dans *Histoire de la violence*.

¹ FORESTIER Georges, « Déguisement », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, (sous la direction de CORVIN Michel), Editions Bordas, Paris.

Une autre définition du travestissement, que nous empruntons à un ouvrage plus éloigné des considérations théâtrales cette fois, provient du *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, dirigé par le sociologue et philosophe Didier Eribon :

« Le travestissement désigne le procédé par lequel un individu « change de sexe » grâce à une métamorphose purement vestimentaire, qui n'affecte pas le corps à proprement dit, bien que parfois elle ne permette plus de distinguer, « sous des vêtements trompeurs » (John Grand-Carteret, *la Femme en culotte*, 1899), le sexe de celui ou celle qui les endosse.² »

Selon cette autre définition, l'action de se travestir consiste de même, à revêtir un vêtement, à se parer de façon à renvoyer une image typiquement associée à un sexe, et par extension être assimilé comme appartenant à ce sexe. Tout comme au théâtre, se travestir consiste à endosser des attributs, souvent vestimentaires, qui en venant masquer certaines parties du corps ou en souligner d'autres, vont permettre de manière temporaire de se faire passer pour quelqu'un d'autre. Temporaire car, une fois le vêtement ôté, le maquillage enlevé, le travail de l'illusion s'étiolle. Les masques finissent par tomber, la réalité par reprendre le dessus. Cette définition nous permet de revenir sur le procédé tel qu'il est convoqué dans *Un tramway nommé désir*. Dans ce cas, l'enjeu n'est pas tant de montrer la capacité du théâtre à faire passer le corps d'un acteur d'un personnage à un autre sous le regard du spectateur. Telle qu'on la retrouve dans ce spectacle, la vocation du travestissement est d'avantage de venir mettre en forme une ambiguïté, qui se réalise sur le corps de l'acteur en mélangeant attributs et signes associés au masculin pour certains, au féminin pour d'autres. Le corps se fait le véhicule de signes contradictoires, qui viennent bousculer le spectateur. Dans ce spectacle, les talons hauts, le maquillage étiré, les cheveux longs, la poitrine plate ou encore le slip beige sont autant de signes qui lui sont présentés dans le but de questionner ses cadres de perceptions habituels. Car si l'on a l'habitude peu consciente de classer les personnages de théâtre, mais aussi les individus que nous rencontrons dans notre quotidien selon certaines catégories, à l'instar de l'opposition homme/femme, la confrontation avec un personnage travesti tel qu'on peut le rencontrer dans *Un tramway nommé désir* vient questionner ce mode de fonctionnement.

L'efficacité de cette mise en question se traduit dans les commentaires formulés à demi-voix par les spectateurs. Le public, qui brise son silence pourtant maintenu pendant le reste de

² ALBERT Nicole, « Travestissement », in *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003, p. 476.

la représentation témoigne du sentiment d'étrangeté ressenti face à l'apparition d'un tel corps, qui ne peut être rangé ni sous l'étiquette « homme », ni sous l'étiquette « femme ». Su en en tant que procédé théâtral, le travestissement permet de confondre les identités, en masquant une condition sociale par exemple, il peut également consister en un jeu sur l'identité sexuelle, ainsi que sur l'expression de genre renvoyée par un corps.

C'est un tel usage du travestissement que fera le mouvement féministe postmoderne tel qu'il est décrit par Nicole Van Enis dans son *Féminisme pluriels*. Ce livre décrit un mouvement né dans les années 1980 en réaction à d'autres mouvances militantes féministes antérieures. Van Enis y décrit les mécaniques des stratégies de ces post-féministes qui veulent « déhiérarchiser les valeurs et les comportements entraînant une attitude qui consiste à jouer de la parodie, de l'ironie, de la destruction des idoles.³ » Le corps travesti présent dans *Un tramway nommé désir*, n'est donc pas tant un moyen servant à la narration qu'une tentative de confronter le spectateur dans sa perception.

En effet, la représentation vient ici perturber les attentes d'un spectateur qui peut-être espérait n'appréhender que des signes entièrement compréhensibles et d'une lisibilité sans équivoque sur la scène. La multitude des signes contradictoires dont ce corps est porteur vient créer la confusion dans le chef du spectateur. En réunissant sur un seul et même corps des caractéristiques que l'on pourrait penser comme s'excluant les unes et les autres, ce personnage travesti vient au contraire réaliser une synthèse de prime abord impossible. Du moins, impossible selon certains cadres établis qui imposent et réservent certains attributs à l'une ou l'autre catégorie de genre. L'on pourrait considérer que ce corps s'inscrit dans une logique post-féministe dans la mesure où il mobilise certaines catégories de la construction individuelle de genre, pour les détourner. Ce que ce corps entreprend, c'est d'apporter sa pierre à cette destruction d'idoles dont parle Van Enis. Plutôt que de prendre le parti d'inscrire ce corps dans l'une ou l'autre catégorie, celui-ci va plutôt prendre le soin de ne pas être assimilable totalement à l'une ou l'autre d'entre elles. Ce corps vient alors remettre en question l'autorité de ces catégories, en se montrant le temps d'une représentation en assumant une certaine ambiguïté de genre. Il vient soulever la possibilité qui existe dans un corps de procéder à un déplacement

³ VAN ENIS Nicole, *Féminismes pluriels*, Editions Aden, 2012, Bruxelles, p. 62

des frontières qui conditionnent largement la manière dont nous percevons les individus au jour le jour.

Le travestissement tel que nous l'entendons dans le cadre de ce travail est donc l'utilisation du vêtement, du costume, du maquillage, dans le but de dissimuler la corporalité d'une personne, et de faire surgir par la parure une autre expression de genre au regard d'autrui. On le voit, nous distinguons *l'expression de genre*, qui est la manière dont quelqu'un convoque et manipule les codes sociaux afin d'être associé à un genre (femmes, hommes, ou autre), et diffère de l'identité de genre, qui quant à elle recouvre le genre auquel s'identifie la personne concernée.

Le travestissement théâtral est donc cet acte qui prend place dans la représentation et par le biais duquel un acteur ou un personnage usent du costume afin d'être perçus grâce au vêtement et aux accessoires, comme une entité appartenant à un autre genre. Le principe au cœur de ce processus est le brouillage d'une composante identitaire, le genre, pour que cette composante puisse ensuite être manipulée selon les désirs de mise en scène. Comme nous l'avons vu, ce procédé a aussi bien sa place sur la scène, et peut donc se réaliser à la vue du spectateur, que dans les coulisses, où la transformation se fait quant à elle à l'abri des regards, mais il passe nécessairement par la mise en avant du costume. C'est en effet par celui-ci, par l'apparence que revêt un corps sur scène donc, que ce qui peut être considéré comme une perturbation du genre vient prendre forme. Dans *Histoire de la violence*, c'est le corps masculin et barbu qui enfle une perruque et porte du rouge à lèvres, dans *Un tramway nommé désir*, c'est le mélange de vêtements féminins sur un corps ne présentant à priori aucune qualité féminine conventionnellement acceptée qui vient flouter les frontières entre hommes et femmes, soulignant dès lors la malléabilité de ce qui est considéré comme relevant du monde masculin d'un côté, du monde féminin de l'autre.

Détour historique, la Grèce antique

Comme nous venons de l'observer, le travestissement est encore présent sur les scènes d'aujourd'hui, pouvant être manipulé selon les desiderata du metteur en scène, et convoqué selon diverses modalités. Pourtant, celui-ci est loin d'être une invention moderne ou contemporaine. L'histoire du théâtre voit diverses de ses périodes marquées par l'utilisation de ce procédé sur ses scènes. L'on va en effet retrouver une convocation du déguisement visant à masquer un sexe pour en faire advenir un autre au travers de diverses époques.

Dès ses origines antiques, l'on trouve une première forme de ce que l'on peut considérer comme une certaine pratique du travestissement. S'il existe une pluralité de pratiques spectaculaires à l'époque, nous ne ferons ici qu'un détour bref par la tragédie antique, telle qu'elle se pratique aux alentours du cinquième siècle avant notre ère, et que l'on considère souvent comme l'une des majeures manifestations du spectacle vivant à l'époque. Si nous prenons le temps de brièvement nous arrêter sur ce type de spectacle, c'est parce qu'il revient uniquement à des hommes d'aussi bien organiser que de participer aux représentations. En effet, aussi bien les protagonistes qui évoluent sur le proscénium que le chœur, personnage à part entière interprété par plusieurs acteurs, ne sont représentés que par des citoyens masculins. Le costume de représentation tragique de la période antique consiste en de larges toges dont les pans de tissu permettent de camoufler le corps qui le porte. L'identification des personnages ne passe pas chez les grecs par la reconnaissance d'un corps, mais plutôt par le port du masque. Le masque permet en effet au public, selon les conventions en vigueur à l'époque, de reconnaître un personnage lorsqu'il est porté par l'un des acteurs. Les histoires contées sur la scène sont en effet connues par l'assemblée réunie, les personnages sont donc tout à fait familiers à cette assistance. Et si les corps sont enfouis sous les toges peu évocatrices des formes qu'elles dissimulent, c'est bien le masque qui vient déterminer l'identité du personnage sur la scène. Ce qu'il est intéressant de relever par rapport à la configuration de l'art dramatique antique, c'est que le travestissement est l'une de ses conditions d'existence.

Si la tragédie antique se caractérise par l'absence de femmes, leur convocation sur la scène doit forcément passer par l'acceptation et le partage d'un code qui permet de lire certains corps masculins comme appartenant au féminin lorsqu'ils se trouvent sous certains masques. En soi, si le théâtre n'accepte pas la présence de femmes, mais qu'il convient d'en convoquer sur la scène, il ne peut y avoir d'autre solution que de convoquer l'illusion. Il convient donc pour réaliser cette illusion, de dissimuler certaines caractéristiques corporelles de l'acteur, par le biais du costume et du masque, pour faire surgir la convention, et ainsi permettre à l'assemblée de lire ce corps comme appartenant au domaine du féminin. Si le travestissement tel que nous l'avons défini, en tant que pratique de dissimulation d'un genre par la parure, pour en faire surgir un autre, n'est pas perçu comme tel à l'époque, il n'empêche qu'un jeu de brouillage des perceptions est placé au centre de la tragédie antique. L'on peut considérer que cette forme théâtrale permet la réalisation d'un certain déguisement du genre dans la mesure où certains corps, dont la condition première serait d'appartenir au registre du masculin, passe par une opération de dissimulation qui leur permet d'être ensuite, par convention, d'être lu comme

représentant un personnage féminin sur la scène. Le temps de la représentation recèle en elle ce potentiel de faire basculer un corps d'une perception à une autre. En outre, cette potentialité qui touche directement à la lecture des corps qui participent à la représentation est élevée au statut de condition de réalisation de la fable tragique. Bien entendu, l'on ne peut attribuer les mêmes qualités à ce type de déguisement du genre qu'à celui que l'on rencontre aujourd'hui. L'acteur tragique qui se travestit, ou qui du moins recourt au costume pour faire apparaître un personnage féminin n'est pas du tout source de sentiment d'étrangeté. A nouveau, la convention partagée par l'ensemble de l'assemblée rend banal ce procédé, qui n'étonne pas le moindre spectateur. Celui-ci n'est à aucun moment trompé à partir du moment où il a totalement conscience que la scène n'est réservée qu'aux hommes. Néanmoins, l'on ne peut nier qu'un certain jeu de brouillage prend place dans le fonctionnement de la tragédie antique : elle contient en effet la possibilité pour le masculin d'être perçu comme féminin par l'ensemble de ceux qui assistent au spectacle. En ce sens, une certaine forme de travestissement de genre est contenue dans l'une des premières manières en Occident de faire théâtre.

La période élisabéthaine

Si le théâtre de la période antique recèle ce que nous considérons comme une certaine forme de travestissement, elle n'est pas la seule.

Le théâtre tel qu'il existait dans la société anglaise de la seconde moitié du XVII^e siècle jusqu'à la fin de la première moitié du siècle suivant, que l'on désigne comme la période élisabéthaine est une autre période marquée par l'occurrence du motif qui nous intéresse. L'époque est marquée par le développement de l'activité théâtrale selon plusieurs facteurs qui vont venir lui donner une certaine légitimité sociale, en faisant un art largement répandu dans l'ensemble de la société. La période que recouvre le règne d'Élisabeth est tout d'abord marqué par la professionnalisation de la pratique théâtrale. Ce mode d'organisation permet de transformer le paysage théâtral de manière assez importante, lui permettant « de passer de la prédominance de l'amateur à celle du professionnel, et du temps du comédien isolé à celui du groupe d'acteurs constituant une structure collective au sein de laquelle les dons individuels pouvaient s'exprimer et s'affiner.⁴ » Les conséquences de ce mode d'organisation conduisent à

⁴ LECOQ Louis, « Élisabéthaines (compagnies) », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, (sous la direction de CORVIN Michel), Editions Bordas, Paris.

la concurrence entre les diverses troupes, et viennent également conditionner les modalités d'accès aux représentations. Le théâtre élisabéthain en effet, permet à chacun, et ce, peu importe sa condition sociale d'assister au spectacle, moyennant le prix d'entrée, qui représente la rentrée d'argent pour les artistes. Le public est donc un enjeu principal de ce théâtre. Si ce théâtre s'adresse à l'ensemble de la société, aussi bien aux plus riches qu'aux plus pauvres, il faut que chaque compagnie soit en mesure de capter l'attention et de susciter la motivation nécessaire dans le chef d'un potentiel spectateur à déboursier une somme lui permettant alors de survivre.

Aussi et surtout, le théâtre de l'Angleterre de la période élisabéthaine, tout comme dans la Grèce antique, est une affaire d'hommes. En effet, il interdit aux femmes de l'époque de monter sur scène. Ce sont donc des hommes qui prennent en charge la totalité des rôles présents dans chaque pièce, qu'ils soient masculins ou féminins. Les personnages féminins étaient interprétés par de jeunes garçons, dont la voix n'aurait pas encore mué. Le travestissement investit donc la pratique de l'époque, créant aussi des répertoires d'attitudes corporelles ainsi qu'une gestuelle visant à signifier l'appartenance d'un personnage au sexe féminin. Car le théâtre élisabéthain repose grandement sur la performance corporelle de l'acteur. S'il existe des salles dédiées au spectacle, nombres de représentations ont aussi lieu dans des cours d'auberges qui n'ont pas été conçues à cette fin. Les scènes s'inscrivent dans des espaces circulaires et s'y réduisent à quelques tréteaux, les éléments de décors sont quasi inexistant. Le rapport frontal entre la scène et la salle, totalement assimilé de nos jours, n'a pas lieu d'être pour l'époque. Le public encercle la scène, l'acteur est le point de convergence des regards. La mobilisation du corps est donc totale lorsque les points de vue sont multiples. Si le geste a donc une importance capitale dans ce théâtre, de par son architecture notamment, il l'est encore plus lorsqu'un acteur se travestit selon les impératifs de l'histoire qu'il joue. Un acteur travesti devra en effet faire preuve d'une grande maîtrise d'un répertoire gestuel dit féminin, pour réaliser sa performance. L'interprétation du rôle féminin passe non seulement par la mobilisation du costume, mais aussi par l'utilisation de poses, attitudes et gestes codifiés et par convention attribués à la gent féminine de l'époque.

Le travestissement est généralisé à l'époque, ce qui a d'ailleurs été une porte ouverte à la condamnation puritaine. Ce que les censeurs de l'époque voient dans ces femmes interprétées par de jeunes hommes, c'est la manifestation d'une perversion sexuelle. Le geste de se travestir pouvait être considéré comme immoral, entraînant donc la condamnation de l'ordre de la bienséance de l'époque. Pour celle-ci, le théâtre est ce lieu sulfureux où planerait la menace

homosexuelle.⁵ Ce que le théâtre s'occupait à faire, c'était de rendre des corps de jeunes garçons désirables aux yeux d'une audience lorsqu'ils étaient déguisés, et c'est là que se trouve la faute morale. Loin d'être marginal pourtant, le travestissement, a longtemps été l'un des moyens privilégiés pour convoquer des personnages féminins pendant cette époque.

Ce bref détour historique nous a permis de relever deux moments pendant lesquels des formes spectaculaires se réalisaient en convoquant largement une forme de travestissement et de jeu sur la dissimulation du sexe des acteurs qui y participaient. L'histoire du théâtre contient certaines formes qui exploitent ce procédé lorsqu'elles excluent les femmes des scènes mais qui ne peuvent par contre s'empêcher de convoquer des personnages féminins dans les histoires qu'elles racontent. A certains moments donc, le travestissement a été placé au cœur des conditions de la représentations théâtrale.

Mais lorsque les femmes qui ont à certains moments été interdites de pratiquer le théâtre investissent durablement cet art, le travestissement perd de son indispensabilité. Dès lors que la représentation de corps travestis n'est plus une condition de la pratique théâtrale il est donc logique que l'utilisation du procédé ne soit plus aussi systématique. Sans tout à fait disparaître, la présence du travestissement de genre tend à diminuer. En perdant sa qualité essentielle à la réalisation du spectacle, il bascule alors dans un certain théâtre en marge de la production dominante. Ce qui est remarquable, c'est de voir l'affirmation du lien, déjà observé lors de la période élisabéthaine, entre travestissement et homosexualité. Déjà targué au XVIIe siècle d'être potentiellement vecteur de ce qui est considéré comme un vice et une perversion, son emploi lorsqu'il est loin d'être nécessaire ne fait qu'augmenter le risque de se voir accusé de faute morale. Pourquoi affubler des hommes de robes, de femmes de costumes masculins, si l'on peut convoquer sur scènes de « vrais » hommes et femmes ? D'autres facteurs viennent expliquer et renforcer cette dynamique : le paradigme naturaliste qui touche le théâtre ainsi que d'autres formes d'expression artistique en est un. Ce paradigme qui s'impose majoritairement au XIXe siècle amène avec lui l'idée de réussite artistique lorsque le réel est convoqué sur la scène. Or le travestissement de genre peut être considéré comme un procédé totalement à l'opposé de ces canons esthétiques. En produisant un corps qui n'est pas ce qu'il serait dans sa

⁵ PELTRAULT Claude, « Les travestis de Shakespeare », in *Coulisses*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 8, Été 1993, p. 53-59.

nature, celui-ci voit son utilisation s'amoinrir en même temps que le paradigme naturaliste gagne du terrain et investit une majorité des scènes.

Regain d'intérêt contemporain

Si la vocation de ce travail n'est aucunement de dresser un panorama historique du travestissement et de sa pratique, il nous semblait néanmoins indispensable de relever de manière non-exhaustive certaines apparitions de ce motif. Ceci nous amènes à nous poser la question du travestissement tel qu'il existe dans l'art théâtral de nos jours. Plus haut, nous avons postulé un regain d'intérêt de la part du théâtre pour ce motif, au travers de deux spectacles.

S'il a par moments été ce procédé essentiel à réalisation de l'acte théâtral, le travestissement s'est aussi vu délaissé lors d'autres moments historiques, comme au XXe siècle où il se retrouve relégué à un public de niche. Ce que nous constatons, c'est sa convocation réaffirmée sur les scènes d'aujourd'hui, lui permettant de se retrouver sur des scènes à la reconnaissance institutionnelle haute, et d'être pratiqué par des artistes dont la notoriété lui confère reconnaissance et légitimité. D'ailleurs, l'on pourrait aussi considérer plus largement que le travestissement est au cœur de questionnements qui loin de ne concerner que l'art théâtral, travaillent également la société dans son ensemble. Plusieurs facteurs tout à fait observables dans la société occidentale contemporaine semblent en effet converger vers ce qui provoque ce renouvellement sur les scènes. Nous en retenons ici deux, que nous évoquerons afin de rendre compte de ce climat actuel.

Tout d'abord, nous retenons l'importance grandissante que prend la question du genre dans le débat public. Si par le passé, l'identité de genre se constituait selon une adéquation entre celle-ci et le sexe biologique d'un individu, cette mécanique identitaire tend à ne plus aller de soi de manière aussi systématique. Les études et mouvements militants féministes ont en effet démontré que cette adéquation, loin d'être naturelle était au contraire le résultat d'une construction sociale assimilée et incorporée dans les comportements. Et si pendant très longtemps, la continuité entre sexe et genre était peu remise en question, tel n'est plus le cas aujourd'hui. Le concept, qui apparait dans les années 1970 établit que « c'est la société qui construit nos comportements d'hommes et de femmes en nous imposant des rôles dès le plus

jeune âge⁶ ». En d'autres termes, si le sexe est une réalité biologique, les comportements qui y sont associés relèvent quant à eux de la construction et de l'interaction sociale. Si le genre relève de la construction sociale, il est tout à fait possible de la déconstruire, et chaque individu se voit offrir la possibilité de revendiquer une identité de genre sans se soucier que celle-ci soit en adéquation avec le sexe biologique. La réalité corporelle d'une personne n'est plus l'unique facteur déterminant. A présent, il existe la possibilité pour chacun de se revendiquer d'une identité de genre sans que le sexe biologique ne soit d'aucune incidence sur cette décision. Dans le débat public et politique, le genre devient alors un appareil conceptuel permettant de dénoncer et de combattre les inégalités. La domination masculine, qui a longtemps été la base d'élaboration de lois juridiques et sociales, perd son sens lorsque son systématisme et son immuabilité sont questionnés. Dépassant les considérations académiques et philosophiques, le débat autour de la question de genre est aujourd'hui bien installé. Il suffit par exemple de s'intéresser aux législations relatives aux personnes transgenres (personnes dont le genre n'est pas celui associé à leur sexe biologique). En Belgique, depuis 2018, il est en effet possible pour ces personnes de modifier le sexe mentionné sur leurs documents d'identités, sans passer par un examen médical. Cette disposition semble ne s'adresser qu'à une partie minoritaire de la population, néanmoins, elle témoigne des changements en cours. L'existence d'une pluralité de manière de vivre le genre est ici reconnue de façon institutionnelle, légitimant le vécu de certains individus concernés. La dichotomie homme/femme se voit de plus en plus remise en question par l'apparition d'un autre modèle qui reconnaît un spectre plus large d'expressions de genre. Cette remise en question se vérifie alors dans le vécu d'individus, qui en prenant la parole sur la place publique confère reconnaissance et légitimité à ces expériences de vie. Ce que nous voulons relever ici, c'est l'importance et la conscience grandissante des problématiques liées au genre qui trouvent un écho public et des réponses institutionnelles. Le genre n'est plus uniquement une question de militant, ni un sujet de discussion de penseurs, mais se trouve à présent inscrit dans les débats et les décisions étatiques et sociétales. Le travestissement de genre se fait donc au théâtre une manière pour cet art de s'approprier ces questionnements qui se retrouvent dans la société. En tant que pratique qui subvertit et déjoue les normes de genre, le travestissement de genre sur le théâtre peut être considéré comme la manière par laquelle cet art énonce une réponse à ces débats.

⁶ VAN ENIS Nicole, *op. cit.*, p.20.

A ceci s'ajoutent les nouveaux modes de communication. Leur développement et leur appropriation massive par une large majorité de la population mondiale ont permis à l'art du travestissement de genre de connaître une forme de visibilité globale jamais vue auparavant. Instagram, Twitter, Facebook, Youtube, sont autant de plateformes dont les travestis et drag queens s'emparent et qui permettent aujourd'hui la diffusion de contenu à un public large et mondial. A titre d'exemple, la personnalité de RuPaul, drag queen américaine est emblématique de cette dynamique. En effet, après avoir gagné en reconnaissance sur la scène des clubs américains new-yorkais, ce personnage de la vie nocturne est revenu en force par le biais de la sphère médiatique en lançant son propre concours de télé-réalité, *RuPaul's Drag Race*. La première saison, diffusée en 2009, sera le début d'une success-story, permettant par la même occasion à l'émission de trouver un écho au-delà du continent américain. Le show s'exporte en Thaïlande, en Angleterre, ou encore plus récemment au Canada ainsi qu'aux Pays-Bas. Les images et les produits dérivés sont relayés par les réseaux sociaux, et l'engouement devient véritablement mondial. RuPaul a ainsi su tirer profit de l'exploitation des nouveaux modes de communication afin de faire connaître une certaine pratique du travestissement au-delà d'un public de niche pour en faire un phénomène que l'on pourrait qualifier de mainstream.

« *Drag Race*, perhaps more so than any other media text, has played a major role in making drag, or a particular understanding of drag, intelligible for mainstream media consumers. These are consumers who may well not experience drag in 'real life' scenarios like queer night-life spaces or pride parades.⁷ »

Michael Lovelock reconnaît ici la manière dont le programme a réussi à extirper une pratique du travestissement, cantonnée à certains moments de sociabilité associés au monde homosexuel notamment, pour le livrer à une audience beaucoup plus importante. Cette capacité à toucher un audimat massif tout en plaçant au centre de son propos le travestissement, un motif jusque récemment pourtant marginalisé, réside pour Lovelock dans l'alignement des valeurs prônées par l'émission et le modèle néolibéral⁸. On demande aux participants en effet d'être polyvalents, de savoir aussi bien chanter, que d'incarner des personnages pour des spots publicitaires, de créer des tenues selon un thème imposé, d'être uniques tout en se conformant aux exigences des juges. Le show télévisé est donc critiquable de par la manière dont il use de

⁷ LOVELOCK Michael, *Reality TV and Queer Identities. Sexuality, Authenticity, Celebrity.*, Palgrave Macmillan, London, 2019, p. 158.

⁸ *Ibid.*, p. 161.

sa capacité à mettre en scène des expériences de vie selon les codes de production et de narration de télé-réalité pour en retirer une plus-value commerciale et monétaire. Il est par contre impossible, voire naïf de nier son impact sur la manière dont le travestissement est à présent appréhendé par un public encore aujourd'hui en expansion. De par sa présence et sa communication sur les plateformes telles que Facebook, Youtube ou Instagram, produisant ainsi du contenu dépassant celui strictement réalisé dans le cadre de l'émission, *RuPaul's Drag Race* a amorcé un mouvement visant la représentation de figures travesties à l'intérieur de ces modes de communication à la portée du grand public. Sur Instagram seulement, le hashtag « drag » répertorie plus de huit millions de publications sur cette plateforme seulement. Ce chiffre témoigne d'un engouement dont bénéficie le travestissement à un niveau planétaire. Il témoigne aussi d'une demande de la part d'un public digital de pouvoir accéder à un type de contenu qui place le jeu sur les apparences de genre au centre de son énonciation.

Se dessinent ici les contours d'un contexte dépassant la sphère théâtrale au sens strict permettant de comprendre la manière dont le travestissement est réinvesti par celle-ci. Face à ce constat, nous voulons par le biais de ce travail de mémoire interroger la résurgence du travestissement de genre et son usage théâtral dans ce contexte contemporain. Pour ce faire, nous passerons par trois temps d'analyse, chacun consacré à une manifestation spectaculaire qui convoque le déguisement et le travestissement de genre. Nous prenons le parti de partir du monde du spectacle pour ensuite rediriger nos constats et réflexions sur d'autres objets qui quant à eux s'apparentent à une réalité sociale. A travers de ce travail en effet, nous souhaitons à partir de réflexions autour du travestissement, tenter d'envisager en quoi les manières de le convoquer dans des spectacles permet de produire un commentaire sur une certaine réalité à laquelle l'on rattache bien souvent la pratique du travestissement, et qui est celle de la communauté LGBTQ+. Ce travail a en effet pour but de discerner une dialectique où travestissement sur les scènes et condition homosexuelle se nourrissent mutuellement et se répondent.

Nous commencerons tout d'abord par envisager le travestissement tel qu'on le trouve dans une pratique largement répandue dans le monde occidental : le carnaval. Nous avons en effet décidé de consacrer une partie de ce travail à cet évènement récurrent dans le calendrier de la cité car celui-ci place le déguisement et le travestissement au centre de son organisation, et ce, au travers de l'Histoire et des périodes. Appréhender le carnaval et sa pratique nous permettra ensuite de voir en quoi l'on peut retrouver certaines des qualités de ce spectacle à la

taille d'une ville entière dans un autre évènement qui lui emprunte nombre de ses codes, la Gay Pride.

Un deuxième temps d'analyse sera consacré à un spectacle incontournable dans le paysage français lorsque l'on s'interroge sur le travestissement, à savoir *La Cage aux Folles*. Le succès commercial rencontré par ce spectacle, écrit par Jean Poiret, et qu'il interprète accompagné de Michel Serrault lui a conféré une place dans l'imaginaire collectif qu'il convient d'interroger. Non seulement œuvre artistique, le spectacle a réussi à se constituer en tant que véritable phénomène de société, tant il a pu être joué. Si nous avons choisi d'interroger ce spectacle, c'est précisément parce qu'il articule travestissement et homosexualité, ainsi que théâtre et société. Ce faisant, *La Cage aux Folles* a laissé une marque durable dans la manière de se représenter ceux que l'on qualifie parfois encore de « folles », ces homosexuels aux manières considérées féminines. Nous nous attarderons de manière critique sur ces représentations véhiculées par les figures travesties du spectacle, pour ensuite voir comment ces archétypes de la folle se voient réappropriés dans un cadre tout autre : celui de l'action militante.

Enfin, Nous nous pencherons sur l'œuvre d'un artiste majeur dans le paysage culturel français : Olivier Py. Acteur, metteur en scène de théâtre, d'opéra, directeur actuel du festival d'Avignon, l'artiste retient notre attention pour deux raisons. Tout d'abord, il constitue un pilier incontournable dans le paysage du théâtre contemporain de par la position qu'il occupe à l'intérieur de ce champ. Ensuite, nous estimons que celui-ci est parvenu à faire une utilisation systématique, qui, par extension, va parvenir à placer ce motif au cœur même de l'institution théâtrale. Nous tenterons de discerner en quoi l'œuvre de cet artiste témoigne d'une préoccupation et d'un questionnement sur la condition identitaire contemporaine, traduite sur la scène via les moyens du langage théâtral.

Le carnaval

D'un point de vue historique, le carnaval peut être envisagé comme une pratique sociale qui place le masque, le déguisement et par extension le travestissement, au centre de son fonctionnement et de son organisation. Dans ce temps d'analyse consacré à cette pratique, nous nous référerons principalement au livre *Le carnaval* que l'on doit à Michel Feuillet, paru en 1991 aux Editions du Cerf.⁹

L'idée de Feuillet est que le carnaval est, de par sa nature, lié à la religion catholique telle qu'elle s'est déployée en Europe. L'auteur lie la pratique carnavalesque à la période de Carême, durant laquelle les croyants entrent dans un temps marqué par la privation et qui se termine par la célébration de la fête de Pâques, et la célébration de la résurrection du Christ. Le carnaval, en tant qu'il précède ce temps d'ascèse, s'est alors au fur et à mesure de son institution à travers les époques, constitué en tant que le lieu et le moment des dernières réjouissances avant le jeûne préparatoire au retour de Jésus. Ce faisant, diverses pratiques apparaissent en lien avec ce moment du calendrier liturgique au cours de l'Histoire. Parmi celles-ci, le déguisement est l'une des plus répandues. Celui-ci s'est tant propagé qu'il en est arrivé à être considéré comme condition première de la réalisation de la pratique carnavalesque. Le carnaval est cet espace-temps où la cité entière prend part à un jeu collectif qui, pendant un temps, procède au déplacement de frontières établies et acceptées par l'ensemble de la collectivité. Avec le port du déguisement et du masque s'ouvre la possibilité pour l'individu de revendiquer un certain statut au sein de cette mise en scène collective, de s'approprier une place et un rôle dans le jeu.

Comme le relève Feuillet dans son ouvrage, le déguisement peut se présenter sous différentes formes et impliquer différents effets. Le déguisement peut toucher à la position sociale de l'individu, comme quand le valet se fait maître durant quelques jours, à l'humanité même de l'individu lorsque celui-ci prend le parti de revêtir un vêtement le faisant ressembler à un cheval, un ours ou n'importe quel animal, ou encore à l'identité de sexe de l'individu. En effet, la pratique carnavalesque est souvent l'occasion d'expérimenter avec l'aide du vêtement, le trouble d'une identité quant à elle assumée le reste de l'année par les acteurs sociaux. « On recherche la différence. On sort de soi transgressant les frontières. On expérimente l'altérité.

⁹ FEUILLET Michel, *Le carnaval*, Les Editions du Cerf, coll. « Bref », Paris, 1991.

L'homme devient femme ; la femme devient homme. Mais le moi ne meurt pas : le suicide n'est qu'apparent ; le féminin ne se perd pas et le masculin n'est pas renié ; chacun prend conscience de son individualité la considérant de l'extérieur.¹⁰ »

Un autre auteur qui s'est penché sur la question du carnaval est l'historien russe Mikkaïl Bakhtine. Pour l'auteur, le carnaval tel qu'il se pratique au Moyen Age est l'occasion pour la société entière de renverser les hiérarchies en place. On le sait, le système féodal moyenâgeux est en effet marqué par une organisation de la société où les rôles de chacun sont difficilement questionnables. L'individu se voit dès sa naissance conféré une certaine position, une certaine place plus ou moins haute sur l'échelle hiérarchique, qu'il conviendra alors de tenir tout au long de sa vie. Il n'est pas question à l'époque de remettre ce mode d'organisation en question, et donc, chacun se voit contraint d'accepter sa condition sans réellement pouvoir la mettre en doute ou tenter de la modifier. C'est précisément face à ce constat que le carnaval du Moyen Age, selon Bakhtine, va se constituer en tant que moment de vie commune des plus importants. L'auteur oppose les moments de fêtes carnavalesques aux autres moments de fêtes dits officiels de l'époque, ce qui confèrait à la pratique carnavalesque une signification qui lui était propre.

« En effet, dans les fêtes officielles, les distinctions hiérarchiques étaient soulignées à dessein, chacun des personnages devait se produire muni de tous les insignes de ses titres, grades et états de service et occuper la place dévolue à son rang. Cette fête avait pour but de consacrer l'inégalité, à l'opposé du carnaval où tous étaient considérés comme égaux, et où régnait une forme particulière de contacts libres, familiers entre des individus séparés dans la vie normale par les barrières infranchissables que constituait leur condition, leur fortune, leur emploi, leur âge et leur situation familiale.¹¹ »

Selon Bakhtine, l'un des enjeux principaux qui apparaît au sein de la pratique carnavalesque est donc bien l'abolissement temporaire de frontières à priori infranchissables. Pendant un temps, les structures pourtant tenues comme immuables disparaissent. Et cette disparition des frontières ouvre alors la porte à de nouveaux rapports qui s'instaurent le temps du jeu carnavalesque. De plus, les interdictions qui conditionnent d'habitude le quotidien de toute une société sont levés pour tous. Peu importe la place occupée dans la société, les barrières sociales sont rendues obsolètes aussi bien pour les plus puissants, que pour les plus démunis.

¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

¹¹ BAKHTINE Mikkaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture au Moyen Age et sous la Renaissance*, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », ROBEL André (trad.), Paris, 1970, p. 18.

Tout le monde est donc impliqué et concerné par le temps du carnaval. Chacun est alors libre d'évoluer dans cette nouvelle configuration qui, au lieu d'être figé par les conventions, est un jeu que chacun est libre d'investir. Le renversement est considéré ici comme total : « En résumé, pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et, pendant un certain temps, le jeu se transforme en vie même. Voilà la nature spécifique du carnaval, un mode particulier d'existence.¹² » Plus qu'un simple divertissement populaire, le carnaval est un réel moment de vie. Et ce qui fait la spécificité de ce mode de vie partagé par toute une communauté, c'est la convention ludique qui s'installe et auquel tous les participants, autrement dit, la ville entière, se livrent. Le carnaval devient pour l'entièreté un temps permettant de faire une expérience autre de soi et de la vie. Le temps du carnaval est perçu comme cette courte période du calendrier où les injonctions sociales se font moins strictes, voire sont totalement renversées, permettant dès-lors certaines libertés d'habitude proscrites. Il crée un espace-temps particulier qui se constitue comme une expérience commune d'une vie extra quotidienne et où les rôles sociaux assignés à chacun sont libres d'être subvertis selon les modalités du jeu en place. Plus qu'un simple espace-temps même, le carnaval se constitue comme une forme de vie commune, secondaire certes, mais ouvrant certaines possibilités tout de même. Cette seconde vie partagée ensemble par les individus de l'époque était cette fenêtre dans le calendrier où la société entière basculait « temporairement dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance.¹³ » Ce que l'on observe donc lorsque l'on se penche sur ce moment de vivre ensemble que représente le carnaval, c'est donc l'abandon des règles et des conventions de la part de tous. Le vide créé par ce renoncement est alors réinvesti par les individus de manière collective, sur le mode de la fête, de l'excès et de la célébration, créant ainsi un véritable moment de vie qui dépasserait la simple occurrence événementielle. Il se constitue bien au-delà en parvenant à devenir un moment de construction collective, de partage et de jeu où chacun est impliqué. Mais en plus d'une implication générale, celle-ci est conditionnée par la levée d'interdits pourtant d'habitude si structurants. Ce que chacun se voit offrir lors de la période de fête du carnaval, c'est la possibilité d'investir l'espace public et d'entrer en interaction avec son entourage de manière nouvelle, du moins, d'une manière qui contraste avec la réalité quotidienne.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.* p. 17.

Le carnaval serait donc ce moment à l'intérieur de la vie sociale où chacun se voit conféré la possibilité de faire l'expérience d'une sortie de soi. D'autant plus que cette expérience autre de soi se réalise dans un moment où les interdits sociaux sont mis entre parenthèses. Ce qui est en jeu lors de ce moment de vie commune et de fête, c'est une mise à distance entre d'un côté le personnage à performer durant le jeu, et de l'autre, le rôle que l'on assume au sein de la société dans la vie quotidienne. Néanmoins, la transgression, dans ce contexte particulier, ne prend de sens que si l'ordre se retrouve rétabli à la fin du jeu. Si le carnaval se caractérise par le règne du désordre et de la subversion des normes, voire leur renversement complet, les excès ne se justifient qu'à partir du moment où le rétablissement de l'ordre finit par s'imposer. La fin de la fête carnavalesque marque le retour des autres cérémonies, qui quant à elles ne font que réaffirmer les positions et les rôles sociaux de chacun.

Cette idée de renversement des normes permet de comprendre comment la pratique du déguisement a réussi à se placer au centre de l'organisation carnavalesque. Ce que nous envisageons ici est un temps où ont lieu un renversement et une subversion radicale des structures hiérarchiques et interactionnelles qui cadrent l'ensemble de la société. Ce qui résulte de cette subversion est cette version et cette expérience utopique d'une forme d'égalitarisme dans le chef des participants à la fête. Chacun est invité à y prendre part, à apporter sa contribution au jeu qui se généralise. Lorsque l'on fait fi des obligations du quotidien, que l'on découpe dans le calendrier une fenêtre destinée à accueillir le renversement des obligations quotidiennes, chacun se voit en quelque sorte octroyé le droit de devenir celui qu'il veut durant ce temps. Le déguisement peut alors se constituer alors comme l'expression extérieure du désir de la participation au jeu carnavalesque. La parure extérieure va venir signifier le désir de se joindre à ce jeu de rôles, et aussi de revendiquer un rôle et une fonction potentiellement à l'opposé des enjeux de la vie quotidienne. Ce renversement des conventions vient alors aussi toucher à l'apparence et à la manière de se présenter en société. En plus d'être manifeste de la volonté de se joindre à la célébration, le déguisement va aussi venir assigner un rôle à celui qui le porte. Ce rôle, il convient à chacun de se l'inventer, contrairement au reste de l'année où la condition sociale ne dépend pas de la volonté subjective mais de la société elle-même. L'inventivité personnelle trouve un terrain d'expression propice et fertile où elle ne serait à priori pas réprimandée. Théoriquement et de manière abstraite du moins. Ce qui est certain, et comme nous l'avons déjà dit, c'est que le carnaval est une période d'inversion de valeurs, et où les excès sont autrement tolérés que pendant le reste de l'année.

Si auparavant, la rigueur du calendrier catholique et l'arrivée du Carême servait à la réhabilitation du dogme et des normes qui étaient contournées, moquées ou défaites, la pratique du carnaval à l'époque contemporaine s'organise selon des modalités similaires. Si le cadre religieux s'efface au profit du motif de la fête, il s'agit toujours bien d'un temps déterminé, durant lequel la ville se prête au jeu, au déguisement, à des pratiques folkloriques dotées d'un ancrage local fort, mais qui n'ont de raisons d'exister que dans ce cadre temporel dédié à la fête. La vie courante finit toujours par la remplacer, et l'ordre quotidien par prendre la place du déguisement. La transgression se fait donc en ayant conscience qu'elle n'est que temporaire. C'est cette inscription temporelle spécifique qui rend le suicide identitaire dont parle Feuillet uniquement apparent. L'identité n'est sacrifiée qu'en apparence, mais aussi et surtout, elle passe par la convocation du costume et du déguisement, par un jeu sur les apparences elles-mêmes. Si l'excès du carnaval avait pour fonction de mieux préparer la privation pieuse qui le suit, le déguisement permet cette sortie de soi, qui, en ne prenant place que dans une temporalité déterminée, avec ses propres rituels et pratiques codifiées, permet la réaffirmation de l'identité dite première. Si l'esclave se fait maître, ce ne serait que pour mieux retrouver sa condition à la fin du jeu. Si un homme se fait femme, à l'aide du déguisement si cher à la pratique carnavalesque, ce ne serait à nouveau que pour mieux se mettre à distance ce qui le « fait » homme, prenant ainsi conscience par le négatif de ce qui compose son identité. L'idée est de suivre « les chemins de la déviation pour mieux se retrouver.¹⁴ » L'expérience de l'altérité est censée alors confirmer une identité considérée comme première, ou qui en tout cas précède le déguisement, et s'en différencie drastiquement.

En reprenant l'analyse faite par Feuillet du carnaval, plusieurs questions émergent de cette lecture. Tout d'abord, relevons que la conception de l'identité utilisée par Feuillet est caractérisée par un mouvement entre affirmation et refoulement. L'individu dans le processus d'affirmation de soi est aussi travaillé par des frustrations qu'il importerait d'extérioriser afin de « mieux se retrouver ». Il est évident que l'analyse menée par Feuillet se place dans une perspective historique, et la question du rôle assumé dans la société ne se posait pas de la même manière à son époque qu'aujourd'hui. Néanmoins, la pratique carnavalesque subsiste de nos jours et l'on peut s'interroger sur sa fonction à notre temps. Les interrogations contemporaines liées à l'identité dessinent les contours de la définition de l'individu selon de multiples

¹⁴ FEUILLET Michel, op. cit., p. 92.

composantes. Aujourd'hui, l'identité dans notre société n'est plus aussi « monolithique » que par le passé : une personne n'est plus uniquement perçue comme se résumant à une classe sociale, une ethnie, une appartenance religieuse ou encore un sexe. Elle est plutôt amenée à prendre position par rapport à tous ces paramètres. S'ils s'imposent par le corps social, par l'extérieur de l'individu donc, l'individu voit aujourd'hui la possibilité de se réappropriier les significations qui peuvent être liées à la manière dont la société le décrit. Nous verrons une exemplification de cette dynamique que nous ne faisons que brièvement évoquer ici lorsque nous aborderons le cas des Sœurs de la Perpétuelle Indulgence dans le chapitre suivant.

Ce qui s'exprime au fond dans la pratique du carnaval et du point de vue l'individu, c'est la possibilité offerte à chacun d'endosser le costume ainsi que les significations, valeurs, perceptions qui lui sont attribuées par le reste du corps social. La différence dont parle Feuillet est bien celle qui est extérieure à la perception que l'individu a de lui-même. Cette expérience de l'altérité se fait dans un cadre bien précis : celui de la fête. La convention du « comme si » s'inscrit dans une portion d'espace-temps définie, où la légitimité du jeu transgressif ne serait à priori pas remise en cause. Se déguiser, travestir son identité pendant le temps du carnaval consiste dès-lors à prendre part à ce suicide ludique du moi, mise à mort symbolique et temporaire exécutée dans le but de faire jaillir un autre rôle, endossé pendant la fête, et que l'individu s'est par ailleurs lui-même attribué. Cette réalisation d'une altérité que l'on se choisit est rendue possible par la convention et le code de l'évènement carnavalesque, partagés et acceptés par tous ceux qui y prennent part.

La Gay Pride

Au regard de ces quelques considérations concernant la pratique carnavalesque, nous sommes ici amenés à envisager un autre évènement de la vie sociale, et qui nous permet d'établir un lien entre travestissement et la manière dont il se déploie lors d'un évènement relevant, dans une certaine mesure, de la pratique carnavalesque. Nous voulons ici nous pencher sur le cas de la Gay Pride, et tenter de voir comment cet épisode annuel du calendrier social propose à ceux qui y participent de revendiquer un certain rôle pendant son déroulement, mais au-delà aussi.

Aujourd'hui assimilée comme évènement faisant entièrement partie de la culture homosexuelle, la Gay Pride, rebaptisée Marche des Fiertés en France, et Belgian Pride chez nous, trouve ses origines aux États-Unis, plus précisément à New-York. Le 27 juin 1969, la

police new-yorkaise organise un raid visant le Stonewall Inn, bar notoire du Greenwich Village qui accueillait une clientèle largement constituée d'homosexuels. Bien que la juridiction autorisait depuis 1966 la réunion d'homosexuels dans des débits de boisson, c'est à cause de l'implication de la pègre locale qui, selon Georges Chauncey, occupait une place prépondérante dans la vie nocturne homosexuelle de l'époque, que l'intervention policière se justifiait.¹⁵ Et si c'est bien la pègre que les autorités visaient dans cette intervention, cette nuit est restée dans la mémoire collective, car les clients présents ont décidé de faire face aux autorités, ce qui a donné lieu à des affrontements sur la voie publique. L'évènement aurait pu rester épisodique, néanmoins son impact a trouvé un écho plus important et a servi d'impulsion à la création de diverses associations militantes, mais aussi un an plus tard, de la première marche commémorative de ces affrontements. Ainsi est née la première Gay Pride, qui a d'ailleurs réussi à s'imposer en tant qu'évènement récurrent dans la plupart des grandes villes occidentales. Chez nous, la première initiative de ce type remonte à 1979, dans la ville d'Anvers, avant de trouver un écho bruxellois en 1996. Les affrontements de Stonewall ont été largement relayés par les militants, à tel point qu'on considère l'évènement aujourd'hui encore comme l'action fondatrice du mouvement militant de libération homosexuelle contemporain.

Si l'on s'intéresse à présent à l'organisation pratique d'un tel évènement, un lien avec la pratique carnavalesque telle qu'appréhendée plus haut est à relever. L'on est face ici à l'organisation à l'intérieur de la vie sociale de la ville d'une manifestation qui se structure autour des idées de fête et de célébration. Une partie du temps et de l'espace de la ville, est consacrée de manière récurrente, à raison d'une fois par an, aux festivités engendrées par cette manifestation et qui accueillent une pluralité d'évènements. La Pride ne se résume pas uniquement à un défilé aux couleurs de l'arc-en-ciel dans les rues de la ville. Celui-ci s'accompagne souvent de concerts, de spectacles, de réunion à l'intérieur de bars. De la même manière que le carnaval tel qu'on le connaît encore aujourd'hui est constitué de divers évènements qui viennent lui donner son rythme ainsi que la structure de son déroulement.

Si le carnaval se caractérise par un moment de la vie sociale pendant lequel la transgression à sa condition d'individu et à son rôle est permise, l'on peut considérer que la Pride a emprunté et repris cet aspect, mais l'a aussi transformé. Si Feuillet nous dit que le

¹⁵ « Stonewall », G. CHAUNCEY (traduit de l'américain par LAGNEAU-YMONET P.), in *Dictionnaire des cultures Gays et Lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003, p. 448.

carnaval permet de faire l'expérience de l'altérité dans le but de réaffirmer la personne que l'on est à la fin du jeu, nous pourrions considérer que la Pride procède selon des modalités dont la finalité est analogue. Si le carnaval tel que nous l'avons envisagé consiste à endosser le costume d'un autre, défini comme extérieur et différent du moi de celui qui se costume, la Pride met en pratique un mode d'engagement de l'individu que l'on pourrait qualifier d'opposé. D'un point de vue historique, l'organisation d'un défilé militant pour la cause LGBTQ+ se justifiait au nom d'une revendication à la visibilité et à une existence de formes de sexualité autres que l'hétérosexualité dans l'espace social. Cette revendication passait forcément par l'affirmation de la sexualité comme composante identitaire de l'individu. Il s'agissait de révéler et de revendiquer son homosexualité dans l'espace public, d'investir un temps et un espace de célébration de ce qui au quotidien est réprimé. Si le carnaval est le temps de l'affirmation du jeu et du costume, la Pride pourrait être considérée comme le moment de négation de celui-ci. Le rôle, pour l'homosexuel, serait l'expérience de tous les jours. « Hier, il était difficile d'être ouvertement homosexuel ; aujourd'hui il devient difficile d'être ouvertement homophobe »¹⁶ nous dit Frédéric Martel. Ce constat n'implique pas pour autant la libération totale de la parole ou de l'affirmation de sa sexualité chez chacun et les discriminations en fonction de la sexualité d'un individu sont encore présentes. La notion de rôle intervient ici dans la mesure où la potentielle hostilité du monde social face à l'homosexualité, ou face à toute autre forme de sexualité ne relevant pas de l'hétérosexualité, confine l'individu le quasi-devoir de dissimulation de cette dimension du soi. Cette dynamique qui se retrouve dans l'espace sociale se retrouve souvent sous la dénomination du « placard ». Le placard est cette notion permettant de donner une image à cette sorte d'endroit où la sexualité non-hétérosexuelle est reléguée et tue. De cette idée découle celle de « sortir du placard », ce moment marqué par la révélation de son homosexualité, aussi connu sous le nom de coming out. La paire formée par placard et coming out est révélatrice de l'oppression symbolique et sociale dont ceux qui s'écartent du schéma hétérosexuel peuvent être les victimes. C'est ce que Eve Kosofsky Sedgwick relève en énonçant que ce placard « n'est pas un élément uniquement présent dans la vie des personnes gaies. Néanmoins, il constitue toujours la caractéristique fondamentale de la vie sociale de nombre d'entre elles.¹⁷ » Le placard peut donc être considéré comme un mécanisme qui, de par

¹⁶ MARTEL Frédéric, *Global Gay. La longue marche des homosexuels*, nouvelle édition mise à jour, Flammarion, coll. « Champs actuel », Paris, 2017, p. 362.

¹⁷ KOSOFSKY SEDGWICK Eve, *Épistémologie du placard*, Editions Amsterdam, Paris, 2008, p. 86.

l'injonction hétérosexuelle que l'on retrouve dans la société, permet d'y évoluer en minimisant une certaine mise en danger liée à l'affirmation de sa sexualité au sein des interactions sociales et de l'espace public.

Dès lors, la Pride se présente alors comme offrant la possibilité de faire l'expérience de son soi « authentique », présenté comme étant différent de celui que l'on est au quotidien et qui serait un mécanisme de protection contre la condamnation sociale de l'homosexualité. Entendons cette condamnation sociale comme une manifestation de l'homophobie telle que définie par Daniel Borillo et Caroline Mecary : « Le terme « homophobie » désigne ainsi deux aspects différents d'une même réalité : une dimension personnelle de nature affective se manifestant par un rejet des homosexuels et une dimension culturelle, de nature cognitive, dans laquelle ce n'est pas l'homosexuel en tant qu'individu qui fait l'objet du rejet mais l'homosexualité comme phénomène psychologique et social.¹⁸ » La Pride se constitue comme évènement permettant à quiconque le veut de sortir du placard, et de le faire à l'intérieur de l'espace public, à la vue de tous.

La dissimulation de son orientation sexuelle permet alors à l'individu de se parer contre des attaques, qu'elles soient symboliques, verbales ou même physiques. C'est en ce sens que l'on peut appréhender un phénomène tel que la Pride, ou La Marche des Fiertés comme un évènement permettant à un individu dont l'orientation sexuelle est tue, « au placard », de participer à un évènement qui place en son centre l'expression de son appartenance à une communauté caractérisée par un dénominateur commun est une forme de sexualité différente du modèle hétérosexuel.

Si l'on se penche à présent sur la notion de rôle dans le monde social mobilisée plus haut, il faut ici faire appel à la pensée de Danilo Martuccelli qui, dans son ouvrage *Grammaires de l'individu*, va la définir, mais aussi faire la critique de l'utilisation de cette notion dans le domaine des sciences sociales et de la sociologie. Le chapitre qu'il consacre à cette notion débute avec sa définition par le sociologue. « Le rôle établit un lien entre les structures sociales de l'acteur, rattachant des modèles de conduites aux divers statuts ou positions sociales, garantissant ainsi la stabilité et la prévisibilité des interactions, puisqu'il signale le

¹⁸ BORILLO Daniel et MECARY Caroline, *L'homophobie*, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? » Paris, 2019, p. 13.

comportement attendu de quelqu'un d'autre en fonction de la place qu'il occupe dans un système social donné. »¹⁹ Le rôle est donc le résultat de la réalisation des obligations que les structures et les règles sociales imposent à un individu. De la même manière qu'un acteur qui joue un rôle sur la scène de théâtre, les codes de conduite régis par le collectif sont incorporés par l'individu qui se voit alors contraint de les reproduire dans ses interactions. Martuccelli va considérer que cette notion se déploie et se décline sur trois niveaux. Le premier va toucher au « degré de codification et de contrainte qui caractérise les contextes d'actions »²⁰, le deuxième est ce qu'il appelle le liant social, et qui va permettre de conférer des significations variables au rôle tenu par un individu dans des situations qui contextuellement sont semblables. Enfin, Martuccelli pointe une stylistique du rôle social qui est travaillée par l'articulation entre l'individu et les rôles qu'il endosse lors de son engagement dans les diverses situations auxquelles il est confronté. La problématique que la stylistique pose est alors celle de « la relation que l'individu entretient avec ses rôles, autant dans la manière dont il les habite que par le degré de protection qu'ils lui transmettent. »²¹

Si le rôle social est marqué par une différence perçue par l'individu lui-même entre la manière dont il se perçoit en tant que personne, et le personnage qu'il interprète lors de son engagement dans la société, ces propos rappellent et évoquent la discontinuité qui existe pour grand nombre d'homosexuels entre leur désir et la répression de celui-ci qu'ils mettent en place dans l'espace public. Pour reprendre le terme de Martuccelli, l'on pourrait parler ici d'une stylistique du placard.

D'une manière semblable au carnaval, la Gay Pride s'empare de la question de l'affirmation d'une dimension de l'individu dans l'espace social, à savoir sa sexualité. Elle se présente également comme une manière de s'essayer à la résolution du conflit qui se joue dans le chef de l'homosexuel qui voudrait « s'affirmer » dans le monde du quotidien. La Pride en tant qu'évènement du monde social exécute en ce sens ce que Sébastien Chauvin et Arnaud Lerch identifient comme « l'injonction à mettre en cohérence » les deux vies de l'individu

¹⁹ MARTUCCELLI Danilo, *Grammaires de l'individu*, Gallimard, coll. « Folio/Essais », Paris, 2002, p. 141.

²⁰ *Ibid.* p. 143.

²¹ *Ibid.*, p. 207.

homosexuel.²² Cette injonction se caractérise par une vision polarisée de la vie de l'individu qui opposerait d'un côté le public et la répression de son orientation sexuelle, et de l'autre, le privé, sphère dans laquelle l'individu serait permis de la vivre tel qu'il le désire. La Pride est alors cette tentative d'amener à l'intérieur de la vie sociale, de la sphère publique donc, l'affirmation de soi qui ne serait à trouver que dans les moments de vie privée, comme si ceux-ci ne s'inscrivaient pas dans la continuité de la vie sociale de l'individu. Cet événement qui se répète chaque année et qui prend place dans la cité est présenté et surtout perçu, à la manière du carnaval, comme un moment où les règles conventionnelles sont mises entre parenthèses, suspendues pendant un temps déterminé. La présence du travestissement lors de cette manifestation, si elle s'observe de manière historique de par la relation qu'il entretient avec le monde homosexuel, s'explique donc aussi par cette possibilité de subvertir les codes sociaux dans l'espace public, de manière encadrée et définie du point de vue temporel.

²² CHAUVIN Sébastien et LERCH Arnaud, *Sociologie de l'homosexualité*, Éditions La Découverte, coll. « Repères », Paris, 2013, p. 38.

La Cage aux Folles

S'il existe une œuvre de théâtre dont l'une des composantes principales est le travestissement et qui a marqué le grand public, il s'agit bien de *La Cage aux folles*. Ecrite en 1973, la pièce est emblématique en ce qu'elle a rencontré un immense succès commercial. Jouée plus de 1500 fois, elle a aussi été reprises par d'autres artistes de théâtre, mais a aussi adaptée au cinéma ainsi que sous la forme de comédie musicale à Broadway.

Pour quelque peu résumer l'intrigue de *La cage*, l'action se situe dans l'appartement du couple que forment Albin et Georges, et qui ensemble, gèrent une boîte de nuit de Saint Tropez, La Cage aux Folles, dans laquelle se produisent des hommes travestis. La figure emblématique de cette boîte est Zaza, personnage féminin qu'incarne Albin lorsqu'il monte sur scène. Le quotidien du couple se voit bouleversé par l'arrivée de Laurent, le fils que Georges a eu lors d'un précédent mariage, et qui annonce son mariage avec une jeune fille issue d'une famille très conservatrice. Celle-ci ignore tout de l'homosexualité du père de Laurent, et craignant la désapprobation de ses futurs beaux-parents s'ils venaient à l'apprendre. Albin décide alors de se présenter à eux en tant que Zaza pour sauver les apparences et l'union de Laurent.

La Cage aux folles a été ce succès commercial bénéficiant d'un énorme capital de visibilité, mais qui surtout repose sur une intrigue mettant en scène un couple homosexuel, dont l'un pratique l'art du travestissement. Le spectacle a constitué un véritable repère dans le monde culturel français, à un tel point qu'aujourd'hui encore, la pièce est encore largement connue du grand public. A titre indicatif d'ailleurs, la captation vidéo de la mise en scène de la de Didier Caron de la pièce, et qui met en scène Christian Clavier dans le rôle de Georges ainsi que Christian Clavier dans celui d'Albin/Zaza, qui date de 2010, a encore été diffusée sur la chaîne de télévision Canal 8 (C8) ce 20 juin 2020. Presque 50 ans après la date de la première représentation, l'on voit donc que le spectacle est resté, dans une certaine mesure, dans la conscience collective, à un tel point qu'il est possible pour une chaîne de télévision privée de le diffuser un samedi soir.

Néanmoins, *La Cage aux folles* a aussi été l'objet de diverses critiques, notamment de la part d'homosexuels et du milieu militant. Jean-Yves Le Talec, sociologue français, et l'un des fondateurs d'un « couvent » des Sœurs de la Perpétuelle Indulgence en France (organisation regroupant majoritairement des hommes qui se travestissent en une parodie de religieuses afin de mener des actions de sensibilisation et qui militent pour le droit des minorités sexuelles) en

fait d'ailleurs l'inventaire dans le chapitre qu'il consacre à ce spectacle dans son livre *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*. L'une de ces critiques adressées à Poiret et Serrault est que leur propos ne rend absolument pas compte de la réalité de l'expérience vécue quotidiennement par les homosexuels de l'époque. Cette critique est d'autant plus vive du fait que ni Poiret ni Serrault n'est homosexuel dans la vie de tous les jours.²³ La pièce et son humour de boulevard sont perçus par certains critiques comme s'emparant de l'homosexualité pour en faire un propos dont le seul but est de faire rire le public, lui-même n'étant majoritairement pas touché par les discriminations vécues par les homosexuels de la France de l'époque. La question de la légitimité de celui qui tient un discours ou qui participe à une œuvre dont il est question ici, est une problématique encore largement discutée aujourd'hui. Qui plus est, la question est d'autant plus prégnante lorsque qu'il s'agit de la représentation de minorités. Il suffit par exemple de penser aux débats qui animent les questionnements autour de la représentation et la mise en scène à l'intérieur de productions culturelles de personnes racisées, transgenres, ou aussi homosexuelles. Il existe aujourd'hui une conscience forte de la question de l'inclusivité et de la diversité dans les productions culturelles et artistiques. S'y ajoute un discours pouvant facilement être relayé par les modes de communications virtuels qui vise souvent à approuver ou non certains choix d'acteurs pour incarner un personnage appartenant à l'une de ces minorités. L'on peut penser à la controverse qui a entaché la carrière de Scarlet Johansson lorsque celle-ci a été choisie pour interpréter le rôle d'un homme transgenre en 2018. L'incident est loin d'être ni anecdotique, ni isolé, mais témoigne bien d'une conscience et d'une revendication de représentation dans les productions culturelles et artistiques de la part de minorités. La critique adressée par le milieu militant des années 70 ainsi que par Le Talec en 2008 envers *La Cage aux folles* est de la même nature.

Ce qui dérange avec *La Cage aux folles*, c'est que si elle mobilise des personnages homosexuels et les place au cœur de son intrigue, elle n'ouvre pas pour autant un débat critique sur la condition des minorités sexuelles de son époque et en véhicule aussi ce qui est déjà considéré à l'époque comme « une image datée et caricaturale.²⁴ » En effet, la dépénalisation de l'homosexualité n'a lieu qu'en 1981 après la première élection de François Mitterrand, et si

²³ LE TALEC Jean-Yves, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui », Paris, 2008, p. 223-224.

²⁴ *Ibid.*, p. 226.

Le Talec nous dit que le début des années 70 est marquée par une entrée de la représentation homosexuelle dans l'espace public au travers de l'usage de la visibilité en tant qu'outil politique²⁵, il existe encore alors une vision stéréotypée de l'homosexuel. Cette figure stéréotypée vient alors occulter la pluralité des expériences de vie des individus rassemblés par la conscience collective sous cette appellation. *La Cage aux folles* mobilise par exemple pendant toute sa durée la figure de l'inverti sexuel, au travers du personnage d'Albin/Zaza. La figure de l'inverti se développe principalement au XIXe siècle, en parallèle avec la psychanalyse, la psychiatrie et la psychologie. Elle est le produit d'une vision de l'homosexualité de l'époque, à un moment où celle-ci était perçue comme une véritable pathologie, un trouble de l'esprit sur lequel ces sciences en pleine expansion étaient donc capables d'agir. En vertu de l'autorité du discours médical, s'appuyant sur l'avis de spécialistes, l'homosexualité devient en plus d'une faute morale, une affliction clinique. Dans une telle perspective, l'homosexualité a souvent été décrite comme trouvant sa source dans une inversion du désir sexuel, selon une logique plaçant l'hétérosexualité en tant que seule forme de sexualité « naturelle » et moralement acceptable. Si l'hétérosexualité est la norme, c'est à partir de celle-ci que l'on va s'occuper à décrire les autres formes de sexualité. Dès-lors, l'homosexuel ne ressent pas d'attraction pour le sexe qui n'est pas le sien. L'homosexualité s'expliquerait plutôt à l'époque par une inadéquation entre son propre sexe et les représentations, les qualités qu'on lui attribue. L'homme homosexuel est accusé de renoncer à sa masculinité, la lesbienne de se débarrasser de toute féminité.²⁶ Accusé, car il semble bien entendu impensable pour l'époque de penser en dehors du système binaire qui crée une continuité non-discutable entre sexe et genre. L'efféminement a d'ailleurs pendant longtemps été perçu comme synonyme d'homosexualité, de déviance donc, et même lorsque les mouvements militants ont gagné en reconnaissance, ceux-ci ont eux-mêmes par moments plaidé pour une homosexualité masculine, ou plutôt masculinisée.

Un exemple significatif de cette masculinisation de l'homosexualité se trouve dans le milieu militant de l'époque avec la revue *Arcadie*. Publiée pour la première fois en 1954 sous la direction d'André Baudry, la revue a ensuite donné naissance à un groupe et à la création d'un club littéraire et scientifique, mais aussi de la première association homosexuelle se

²⁵ *Ibid.*, p. 206.

²⁶ ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, Flammarion, coll. « Champs essais », Paris, 2012, p. 124.

revendiquant en tant que telle en France. La revue se voulait faire la défense de « l'homophilie », plutôt que de l'homosexualité, dans la France d'après-guerre. Le choix du terme « homophilie » se justifie par la volonté de mettre en avant les relations qui peuvent naître entre deux hommes, à entendre entre des hommes présentant des caractéristiques typiquement associées à l'idée de masculinité, prescrivant toute forme d'efféminement, toujours perçu à l'époque comme préjudiciable. La conception de la sexualité homophile d'Arcadie s'inscrit dans la lignée de la vision de l'inverti de genre qui a été élaborée à partir du XIX^e siècle. Si elle se caractérise par une attraction pour une personne du même sexe, si un homme peut être attiré par un homme, il ne pourrait l'être qu'à partir du moment où il n'y a pas de fracture entre le sexe et les représentations culturelles qui l'accompagnent. Selon cette vision, un homme, peu importe sa sexualité, se doit de correspondre aux représentations et aux valeurs associées à la virilité, le cas contraire, il encourt le risque de se voir qualifié de « folle », de « garçon manqué », qualificatifs marqués par l'échec de la réalisation d'idéaux associés à la masculinité. Ce constat illustre parfaitement l'idée selon laquelle le langage hétérosexuel produit et structure l'inconscient homosexuel.²⁷ L'on conçoit en effet que l'hétérosexualité, socialement érigée en tant que seule forme de sexualité légitime et « naturelle », constitue le modèle à partir duquel sont décrites les autres manières d'appréhender la sexualité.

Ces quelques considérations permettent de mieux appréhender les critiques adressées à *La Cage aux folles*. Ce qui pose problème pour les observateurs de l'époque est, au fond, la violence symbolique que représente deux hommes hétérosexuels qui *jouent* aux homosexuels, conférant à leur personnage un maniérisme prononcé, un efféminement érigé en procédé comique lorsque celui-ci est fortement réprimé quand il se retrouve dans l'espace social. A cet égard, l'on peut penser aux divers débats (qu'ils soient militants, dans l'espace public ou dans la sphère privée) qui se demandent si oui ou non, les homosexuels efféminés, ceux que l'on appelle parfois « folles », servent réellement le combat pour la reconnaissance des droits de cette minorité. Ces questionnements discutent de la légitimité de prise de parole et d'existence dans l'espace social de figures perçues comme subversives, et qui sont encore porteuses des stigmates du discours médical dont l'essor commence au XIX^e. *La Cage aux folles*, si elle a pu être vue par un très grand nombre de spectateurs, et si elle peut être considérée en tant que réel phénomène social, n'a en effet pas réellement procédé, à l'intérieur de son propos, à l'ouverture

²⁷ ERIBON Didier, *Ibid.* p. 135.

d'une discussion sur la condition de ces hommes efféminés dans la France de l'époque. Au contraire, le couple de scène formé par Serrault et Poiret se défend de proposer un spectacle dont le message aurait une portée sociale ou politique. L'important pour eux était de s'emparer du travestissement en tant que procédé théâtral à portée comique. Poiret le dit lui-même, « J'ai choisi de traiter le sujet de *La Cage aux folles* parce que je pense que le principe du travesti est un élément comique au théâtre. Le public adore toujours de voir des gens d'un certain sexe être obligés, à la suite de certaines circonstances, de passer le costume du sexe opposé.²⁸ » Poiret affirme bien ici le but qu'il recherche avec son texte : plaire au public, et non dénoncer, dépeindre ou décrire une problématique sociale. L'auteur du texte, par une forme de récupération, s'est donc employé à extraire un motif de sa dimension et de son ancrage social pour le transposer sur la scène. Cette récupération est d'autant plus vécue comme une injure pour une grande part d'homosexuels de l'époque du fait que ni Serrault, ni Poiret ne sont homosexuels. Et si effectivement, le travestissement est un procédé mobilisé sur les scènes de théâtre bien avant la création de *La Cage*, c'est bien son usage pour dépeindre les homosexuels qui est remis en question à l'époque.

En détachant le travestissement tel qu'il pouvait se pratiquer selon les codes d'une sociabilité gay à l'intérieur de l'espace social, le geste de Poiret et de Serrault s'apparente, peut-être malgré eux, à une forme de négation de l'affirmation de soi par l'expression de son homosexualité. Didier Eribon confère une forme de théâtralité à ce moment où un homosexuel brise la situation normale qui voudrait cantonner la parole sur la sexualité au privé, et que celle-ci se voit relayée par l'individu dans le monde public. La prise de parole visant à énoncer son homosexualité, à simplement la dire, est pour le sociologue un acte militant et politique en soi. La théâtralité dont il parle est ce geste d'affirmation de soi où l'individu ne doit plus performer ce qu'il n'est pas, mais au contraire *être* ce qu'il est en le jouant aussi.²⁹ Lorsque la supposition d'hétérosexualité, qui va de soi pour le corps social, est brisée, s'ouvre la possibilité pour l'individu d'investir l'espace public en revendiquant ce que d'autres voudraient utiliser pour l'insulter. Pour Eribon, l'homosexuel évolue dans un monde où l'injure est omniprésente. S'en réapproprier la signification permet alors d'y faire face au quotidien.

²⁸ LE TALEC, *op. cit.*, p. 223.

²⁹ ERIBION Didier, *op. cit.*, p. 163-164.

Et de fait, si *La Cage* semble centrer son propos sur deux homosexuels, en les plaçant au centre de son action, cette possibilité de l'affirmation de soi qui consiste à dire son homosexualité dans l'espace public n'est à aucun moment convoqué dans le spectacle. En adoptant les codes de représentation liés à la comédie de boulevard, l'action se centre sur la sphère privée, et l'appartement du couple. La théâtralité de la prise de parole publique est transformée en ressort comique ne prenant place que dans l'intimité et la vie quotidienne. La théâtralité subversive pointée par Eribon perd de sa force à partir du moment où elle n'est plus considérée comme un mécanisme d'affirmation de soi allant à l'encontre de la norme, travaillant celle-ci lors de son énonciation, et qu'elle se retrouve cloîtrée dans le domaine de la sphère familiale. Cette perte en force contestataire est d'autant plus renforcée lorsque le discours est tenu par d'autres agents sociaux qui quant à eux occupent une position dominante (deux hommes hétérosexuels, deux artistes reconnus par le grand public) dans la hiérarchie sociale, mais aussi théâtrale. Le fait que l'homosexualité et le travestissement soient en plus utilisés comme ressort comique renforce encore plus cette impression de dépossession. Si Serrault et Poiret n'ont jamais entendu prendre la parole au nom des homosexuels français de leur époque, leur geste consiste plutôt dans une certaine mesure à l'expression d'une vision de l'homosexualité, qui comme relevé plus haut, est loin d'être acceptée au sein de la société, mais aussi de la communauté homosexuelle elle-même. Si l'efféminement était condamné aussi bien par l'ordre normatif hétérosexuel, il n'avait pas bonne presse auprès de ceux qui étaient dominés par ce système de valeur non plus.

Cette illégitimité que l'on retrouve à tous les niveaux explique aussi bien le succès de la pièce que les réactions de ses détracteurs. Le registre de la comédie de boulevard justifie un jeu excessif, mais aussi une certaine forme d'exagération dans la caricature. Si le but poursuivi par ce spectacle, tel que Serrault et Poiret l'ont eux-mêmes dit, est bien de faire rire le public, l'homosexuel qui se travestit se prête bien à cette fin. La conscience collective le perçoit déjà en dehors de la représentation théâtrale comme cette figure marquée par la bizarrerie, l'étrangeté, la folie. Elle se voit donc dépréciée par l'ordre dominant, mais aussi par une large partie de la minorité sexuelle à laquelle elle est apparentée. *La Cage aux folles* s'empare donc d'un avatar qui de façon fortement répandue, est déjà porteur du stigmate de la moquerie désapprobatrice. Et si la sphère militante de l'époque a décrié une telle représentation de l'homosexualité, c'est aussi et surtout parce qu'il était, et reste toujours monnaie courante de délégitimer un individu en lui reprochant son homosexualité comme étant une composante qui le diminue, qui le rend « moins homme » (moins masculin, mais moins humain aussi). Poiret

et Serrault ainsi que les personnages qu'ils incarnent ne procèdent pas à une transformation de ce discours en passant par la réappropriation de la signification de l'insulte que nombre d'homosexuels subissent à l'époque (et encore aujourd'hui) au quotidien. Avec *La Cage aux folles* ne se constitue pas un *contre-discours* qui « procède selon les mêmes catégories mais qui en inverse ou en transforme la signification. [...] Un énoncé, un discours n'ont pas de sens défini une fois pour toutes : le sens varie selon les fonctions stratégiques qu'ils remplissent. ³⁰ » Au contraire, les deux artistes procèdent dans une certaine mesure à s'approprier le langage d'une communauté stigmatisée, sans réellement introduire de distance critique par rapport à celui-ci, et sans réellement non plus travailler la symbolique qu'il recouvre. Si le spectacle peut être appréhendé en tant que phénomène de société de par le succès qu'il a rencontré et le très grand nombre de représentations qu'il en a été donné, il est certain qu'il a participé à accroître la visibilité de la figure du travesti chez le grand public, mais sans pour autant réellement travailler sa perception ou sa valeur symbolique que celui-ci lui attribue. Albin et Georges restent les produits d'une vision archétypale de la vie de couple homosexuel à l'époque. De ce point de vue par exemple, la pièce ne fait que reproduire l'idée selon laquelle une relation de couple homosexuelle se structure selon un schéma tout à fait classique et hétérosexuel qui consiste à identifier chez chacun des partenaires celui qui « fait l'homme » et celui qui « fait la femme » et qui trouve une expression littérale dans le personnage d'Albin lorsque celui-ci revêt des vêtements féminins et se maquille pour « devenir » une femme.³¹ L'on retrouve ici les vestiges de l'inverti sexuel, qui servait de cadre explicatif à la déviance homosexuelle et dont la valeur clinique et malade sont encore réaffirmées.

Les exemples de cette vision de l'homosexualité appréhendée « de l'extérieur » et selon les schèmes qui ont longtemps fait autorité sont multiples dans le texte de Poiret. L'exemple qui suit arrive après la sortie d'un boucher auquel Georges demande de montrer à Albin comment adopter un langage corporel et des manières plus masculines pour le préparer à rencontrer les futurs beaux-parents de son fils. La démonstration gestuelle, si elle rencontrait

³⁰ ERIBION Didier, *op. cit.*, p. 463.

³¹ LE TALEC, *op. cit.*, p. 226.

les attentes de Georges, finit par bien le décevoir lorsque le geste de l'artisan, comme indiqué dans les notes de mise en scène « s'affine, devient plus délicat.³² »

Albin (*jubilant*)

Toutes des folles ! Elles y viendront toutes ! Je suis persuadé que le beau-père est pareil !

Georges (*énervé par le rire d'Albin*)

C'est décidé : tu ne veux pas comprendre ? Tu t'incrustes ? Parfait ! Alors, écoute-moi bien, Albin. Nous avons quatre jours devant nous ; je te demande d'employer ces quatre-vingt-seize heures à retrouver les caractéristiques originelles de ton sexe.

Albin

On lutte pendant des années pour sortir de la langue primaire, pour s'éloigner de Cro-Magnon, et on vous demande d'y replonger ! Vous êtes des primitifs !

(*Laurent sort de sa chambre*)

Ah ! la voilà, la sale bête ! qui rentre de vacances et qui n'attend même pas que sa tatie ait fini de travailler pour venir lui dire bonsoir !³³

Ce que les personnages de Serrault et de Poiret expriment ici, c'est bien une vision réprimandable de l'homosexualité lorsqu'elle s'accompagne d'un efféminement considéré comme en totale inadéquation avec le sexe de l'individu. Si cet efféminement est légitime dans le foyer privé, ou sur la scène d'un bar où se produisent de travestis, il est par contre totalement prohibé lorsqu'il s'agit de le faire rencontrer avec des personnes extérieures à ces deux environnements. Apparaît alors l'injonction de réprimer ces aspects de la personnalité pour ne pas heurter, pour ne pas laisser transparaître une anormalité qui serait synonyme de condamnation. Plus fortes encore se font les injonctions de renouer avec les caractéristiques considérées originelles à son propre sexe, la réaffirmation de comportements « naturels » chez un homme. Certains vêtements, certaines postures, ainsi qu'un certain vocabulaire sont alors totalement proscrits. Avec l'arrivée des beaux-parents, c'est aussi l'imposition de l'hétérosexualité normative qui entre avec eux, ou du moins, un jeu sur l'apparence qui serait à même de la rendre crédible. Tout cela se fait au service du comique et du ridicule. Et si la pièce se termine par un travestissement général pour faire sortir en douce les parents Dieulafoi, c'est que l'artifice est convoqué afin de sauver les apparences de départ. Les fervents croyants échappent à la presse à scandale, et leur honneur reste sauf parce qu'ils ne seront pas reconnus publiquement. L'homme qui revêt le costume féminin, qui se fait femme en se fardant et en enfilant des bas collants reste marqué par le seau de l'anormalité, et ne trouve pas le droit de

³² POIRET Jean, *La cage aux Folles*, Presses Pocket, Paris, 1979, p. 121.

³³ *Ibid.*, p. 122-123.

revêtir telle parure en dehors d'espaces qui le tolèrent. L'injure n'en serait que trop importante. Le travestissement reste la marque d'un trouble qu'il est intolérable d'arborer dans l'espace public. Les folles de *La Cage* restent cantonnées à la scène du bar où elles travaillent, peuvent à la limite s'introduire par la porte de service dans l'appartement de Georges et Albin. Et c'est précisément à cause de la perception négative qui les accompagne qu'elles semblent privées de la possibilité d'investir d'autres lieux. Au travestissement ne s'ajoute pas d'autre valeur que celle du ridicule et de la bizarrerie qui a pour but de déclencher l'éclat de rire chez le public.

Les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence

La Cage n'est donc pas un lieu de changement de significations. Le travestissement de genre tel qu'il a été utilisé, voire instrumentalisé, par le spectacle ne vise pas à revaloriser ce procédé, mais bien à servir le comique de situation qui traverse et soutient le spectacle. Or l'on connaît des initiatives qui se sont emparées du travestissement en tant que pratique fortement dépréciée afin d'en changer la signification ainsi que la symbolique communément partagée. L'une de ces entreprises, qui a d'ailleurs connu un écho mondial, est l'association nommée « Les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence ». Créé à San-Francisco en 1979, le mouvement est une association à but non lucratif qui se donne pour objectif de propager la joie universelle et le rejet de la honte.³⁴ Cette structure associative est connue pour les actions sociales que ses membres, le plus souvent mais pas de manière exclusive des hommes homosexuels, mènent dans l'espace public, tout en faisant le pari d'une visibilité accrue par la manière dont ils se présentent dans l'espace public. Selon un véritable souci de présentation de soi, les Sœurs revêtent une parodie de vêtement religieux, le transformant en véritable marque de fabrique qui fera leur particularité distinctive. Néanmoins, cet habit, symbole de dépouillement matériel va passer par une forme de réappropriation qui va venir modifier sa signification et sa perception lorsqu'il est revêtu par l'une de ces sœurs. La sobriété première de la robe noire va pouvoir être agrémentée selon la sensibilité de chacun de divers accessoires, exprimant le goût de la personne portant le vêtement, ainsi que son appartenance à l'organisation. Le visage fortement maquillé est aussi le lieu de l'expérimentation personnelle et de l'ostentation, et vient surtout conférer une nouvelle signification à l'habit religieux qui traditionnellement proscrit ce type de pratique. Par leur usage du vêtement, les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence opèrent donc à

³⁴ LE TALEC Jean-Yves, *op. cit.*, p. 258.

une réappropriation de la signification attribuée conventionnellement aux attributs religieux. Mais plus fondamentalement encore, elles opèrent à un travail de reformulation dans l'espace social de l'identité homosexuelle stigmatisée. Par exemple, les statuts légaux du couvent parisien (<https://www.lessoeurs.org/nos-statuts>) mentionnent les objectifs poursuivis par ses membres ainsi que les moyens mis en place pour remplir ces missions :

Cette association a pour buts :

- de promouvoir une image positive de la communauté homosexuelle dans les domaines social et culturel, et plus généralement dans tous les aspects de la vie de la Cité ;
- de promouvoir la joie et la fête, de combattre l'isolement et les discriminations et de permettre l'expression des individus en dehors de toute honte ;
- de promouvoir la tolérance et l'information entre les communautés qui forment la société ;
- de participer à la lutte contre le sida en diffusant des messages d'information et de prévention et en aidant les personnes atteintes.

Pour atteindre ces buts, l'association se propose d'utiliser tous les moyens de communication et d'expression, en particulier :

- L'animation théâtrale et costumée, de rue et dans les lieux publics et privés ;
- La redistribution à d'autres associations de fonds collectés.

A la lecture des statuts, qui fondent d'un point de vue légal l'existence de l'association, l'on remarque l'insistance sur l'image dans la société de la communauté homosexuelle, que les Sœurs vont venir tenter de retravailler à travers leurs actions et leurs performances. Cet effort se base fortement sur le happening et la performance théâtralisée à l'intérieur de l'espace public. Les performances reposent largement sur un certain choc que pourrait provoquer le détournement du costume et du vocabulaire religieux qu'elles mobilisent. Le détournement, profondément subversif mais qui ne se veut à aucun moment insultant, est précisément la base sur laquelle va se constituer la réappropriation de la vision stigmatisée de l'homosexuel. Au fond, les Sœurs participent à la réalisation effective de la théâtralisation qu'implique l'affirmation dans l'espace social de son homosexualité, telle qu'elle est relevée par Didier Eribon. Elles représentent un exemple de réappropriation du discours dominant, qui vise à diminuer la réalité d'un individu dominé (la conscience de son homosexualité) pour au contraire le transformer en projet politique ainsi qu'en actions qui visent à travailler la perception de la société. Ce travail passe par le recours au costume, au maquillage, au travestissement donc. En se revendiquant elles-mêmes en tant que *folles*, en érigeant la *folitude* en tant que projet social, le tout se faisant par la mobilisation d'un véritable personnage, les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence participent à la transformation des catégories qu'elles entendent travailler. Elles affirment aussi la possibilité de trouver dans l'insulte conventionnelle, la possibilité d'y trouver

un pouvoir d'action sur le monde. La *folle* n'est plus cette blessure sociale renvoyée comme une composante diminuante de l'individu, mais devient au contraire valorisante. Bien que la nature des intentions et des actions menées par les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence ne soient pas les mêmes que celles qui poussent Poiret et Serrault à monter leur spectacle, que le contexte socio-économique ne soit pas le même non plus (les Sœurs apparaissent juste avant la crise du sida et c'est en grande partie en réponse à celle-ci que leurs actions vont se déployer), l'on observe la possibilité d'employer le travestissement de genre afin de provoquer un déplacement des significations qui lui sont attribuées.

Il est d'ailleurs interpellant de voir que les deux initiatives accordent une grande importance au rire et à la fête. Et si l'amusement que vise aussi bien *La Cage* que les Sœurs passe par le travestissement en tant que pratique subversive et dotée d'une charge comique, la finalité de la fête et du rire n'est pas tout à fait semblable pour les deux initiatives. Lorsque Zaza apparaît sur scène, c'est en tant que représentation archétypale de l'homosexuel, de la folle qui se travestit, et vient en quelque sorte conforter la vision que le public a déjà de cette figure. Si Zaza veut faire rire, c'est surtout pour aller chercher l'assentiment d'un public prescripteur, et dont la fréquentation permet de mesurer le succès du spectacle. Les Sœurs quant à elles entendent véritablement politiser leur usage du travestissement et si elles lui accordent bien la possibilité d'être un support au divertissement, sa mobilisation ne se justifie pas uniquement par le rire qu'il pourrait provoquer. Plus fondamentalement, et comme nous l'avons déjà évoqué, leur projet dépasse le rire pour venir remodeler les catégories de perception de catégories d'individu, notamment les homosexuels, à l'intérieur de la société, endroit où elles mènent leurs actions.

On le voit donc, *La Cage aux Folles* s'est constituée en tant que véritable phénomène social qui place le travestissement ainsi qu'une représentation des homosexuels au centre de son intrigue, rencontrant un succès commercial ainsi qu'un très large public. Néanmoins, cette représentation d'une minorité sexuelle particulière reste attachée aux anciens discours qui, s'ils ont permis de la décrire, et d'en créer une représentation auparavant, semblaient déjà dépassés dans les années 1970. Poiret et Serrault, en s'emparant de la figure du travesti et de la folle ont quelque peu échoué pour les critiques et les intellectuels de l'époque à rendre compte de la réelle portée d'une telle présentation de soi dans son contexte de l'époque. Ceux-ci n'ont en effet pas opéré à un travail de distanciation et de reformulation des valeurs symboliques rattachées à la vision de l'homosexuel qui se travestit. Au contraire, les deux artistes se sont emparés d'une représentation communément partagée pour la retranscrire dans leur spectacle,

plutôt que de s'intéresser à la réalité vécue à leur époque par ceux qu'ils vont représenter sur scène. Cet hiatus entre le propos du spectacle et le discours des homosexuels et des militants contemporains va d'ailleurs, et paradoxalement peut-être, créer encore plus de distance entre la communauté gay de l'époque, et ceux que l'on range dans la catégorie des folles. Déjà marqués par le discours médical du XIXe, les homosexuels trop efféminés selon la norme, au lieu d'interroger les frontières qui existent entre sexe et genre, vont au contraire être condamnés, aussi bien par l'ordre hétérosexuel que par les homosexuels eux-mêmes. Les *folles*, du moins ceux que l'on considère comme telles, sont victimes d'un certain dédain général, et dès-lors, cette condamnation se répercute dans l'espace social de l'après-guerre.³⁵ Aujourd'hui encore, désigner une personne comme étant une folle reste bien souvent une insulte. Plutôt que de se réapproprier les significations de la folle travestie, le spectacle ne semble au contraire que les réaffirmer.

Une question reste à poser néanmoins. Bien que peu de traces du spectacles en dehors du texte rédigé par Poiret subsistent, la manière dont le spectacle a marqué la conscience collective reste notable. Dès-lors, se pose la question du degré d'influence que les représentations liées à ce spectacle garde encore aujourd'hui. En effet, divers aspects problématiques sont aujourd'hui identifiables dès la première lecture du texte, notamment le traitement quelque peu xénophobe du personnage de Jacob, membre du personnel de maison d'Albin et Georges, et dont la couleur de peau lui vaut condescendance et remarques de la part de ses employeurs. On imagine mal un metteur en scène s'emparer du texte de Poiret sans porter quelques modifications quant à la relation qui se noue entre Jacob et les autres personnages, mais pourrait-on supposer qu'un même travail de reformulation serait accordé aux travestis aujourd'hui ? Est-il possible pour un artiste d'investir la figure de la folle au théâtre de manière à conférer à la figure de l'homosexuel efféminé qui se travestit une autre valeur que celle véhiculée par une conception médicale du « trouble » homosexuel ? A une époque où s'installe l'idée de remise en doute de l'adéquation entre sexe et genre, époque où l'individu se voit offrir la possibilité de ne plus se penser comme cantonné à une expérience de lui-même définie avant-même sa naissance, il serait intéressant de voir comment ces schèmes de pensées pourraient trouver un écho dans une œuvre telle que *La Cage aux Folles*.

³⁵ LE TALEC Jean-Yves, *op. cit.*, p. 178

Olivier Py

Il convient à présent d'envisager l'œuvre d'un artiste et de considérer le travestissement tel qu'il est travaillé dans ce cadre dans le contexte contemporain. Si nous voulons dans le cadre de ce travail interroger des usages et des occurrences du travestissement de genre, ainsi que son inscription dans le langage théâtral contemporain, un artiste en particulier retient à cet égard notre attention : Olivier Py. Nous allons ici tenter de percevoir la manière dont l'artiste convoque le travestissement de genre dans ses spectacles, et comment il articule les manifestations de ce motif aux questionnements identitaires qui travaillent la société d'aujourd'hui.

Né à Grasse en 1965, Olivier Py est connu aujourd'hui en tant que metteur en scène de théâtre mais aussi d'opéra, acteur, ainsi qu'en tant que directeur du Festival d'Avignon, institution occupant une place qui n'est plus à questionner dans le paysage culturel français mais aussi mondial d'aujourd'hui. Le jeune Olivier Py entame sa formation scolaire dans les années 80 : après être passé par les classes préparatoires littéraires, celui-ci intègre l'École Nationale Supérieure des Arts Techniques du Théâtre (ENSATT) à Lyon, pour ensuite se rendre à Paris où il va suivre un double cursus. En effet, Py entre en 1987 au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique où il poursuit sa formation théâtrale, tout en suivant en parallèle un cursus de philosophie et de théologie à l'Institut Catholique. Didier Lafaye réalise en 1988 la première mise en scène de l'un des textes d'Olivier Py, *Des oranges et des ongles*, dans laquelle l'auteur participe aussi au titre de comédien. Il fonde ensuite en 1988 sa propre compagnie nommée « L'inconvénient des boutures » avec laquelle il va mettre en scène ses propres textes, et va continuer à évoluer dans le monde du spectacle. Son alter-égo féminin, Miss Knife fait sa première apparition en 1996 pendant le festival d'Avignon. On retrouvera par la suite Miss Knife tout au long du reste du parcours de l'artiste. Il assume ensuite plusieurs postes de directeurs d'institution, à savoir le Centre Dramatique National Orléans-Loiret-Centre, le théâtre Odéon pour finir par être choisi en tant que directeur du Festival d'Avignon en 2013, poste qu'il occupe encore aujourd'hui.

L'identité chez Py, le masque

Comme le relève Timothée Picard dans son ouvrage *Olivier Py, planches de salut*, l'on peut relever une certaine conception de l'identité dans le chef d'Olivier Py, appréhendable aussi bien au travers de son œuvre théâtrale que de ses déclarations publiques. Si la question identitaire se voit largement discutée dans le débat public aujourd'hui, il n'est pas anodin qu'un artiste tel que Py ait développé sa propre opinion, sa propre réponse à cette question. En ce sens, Picard identifie chez l'artiste une articulation entre d'une part la construction d'une identité dans le chef de l'individu, et de l'autre, une forme d'expression de celle-ci sous le mode de l'énonciation théâtral.³⁶ Tel l'acteur de théâtre, Py revendique ainsi « le droit inaliénable de revêtir des identités multiples et changeantes³⁷ », refusant l'assignation d'une identité ou d'un rôle qui lui refuserait dès-lors la possibilité de se réinventer selon ses désirs. Olivier Py trouve ici le moyen d'échafauder un système lui permettant de réunir en une seule et même personne des composantes identitaires qui au premier abord pourraient être pensées comme antagoniques. Py exemplifie cette idée en sa personne même : homosexuel et catholique, homme de foi à la tête d'une institution culturelle en France, pays de la laïcité. Par ailleurs, l'artiste « préfère se placer sous le signe du queer³⁸ », élément manifeste de ce refus de l'identité immobile et figée. En effet, telle qu'elle a été théorisée, la pensée queer revendique le droit à la réinvention de soi, à l'identité changeante selon les désirs de l'acteur social, dans le but de dépasser les catégories conventionnelles, mettant l'accent sur une certaine ambiguïté de genre et sexuelle.

En soi, le mot *queer* recouvre plusieurs acceptions, que le *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes*, ouvrage dirigé par le sociologue Didier Eribon, prend le temps de détailler. *Queer* peut tout d'abord désigner un type d'action militante qui émerge dans les années 90 et qui a pour but de combattre l'homophobie et l'hétérosexisme mais aussi le mode de vie capitaliste et consumériste. Les associations telles que Queer Action ou Act Up sont emblématiques de cette démarche militante et mèneront des actions qui auront pour but

³⁶ PICARD Timothée, *Olivier Py, planches de salut*, Actes Sud-Papiers, 2018, Arles, p. 21.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 22.

d'afficher une existence homosexuelle dans l'espace public.³⁹ *Queer* renvoie aussi à un mouvement de pensée né sous l'impulsion de Teresa de Lauretis lorsque cette dernière donna le titre de *Queer Theory* à un colloque de l'université de Santa Cruz dont elle était l'organisatrice en 1990. Son initiative avait plusieurs ambitions : remettre en question la notion de gay and lesbian studies dont les représentants semblaient mus par la volonté d'établir de manière théorique une différence homosexuelle considérée longtemps de manière trop homogène et contre laquelle il se donnait la mission de s'ériger. Dès ses origines, le mouvement théorique queer veut donc initier un élan d'ouverture dans le champ théorique qui tâcherait de prendre en compte la multiplicité des différences sexuelles plutôt que se conformer à une vision de l'homosexualité telle que décrite auparavant.⁴⁰ Comme l'identifie Eribon, le geste queer se trouve à la croisée de la pensée féministe et des études gays. De nos jours, la pensée queer s'est véritablement constituée en tant que champ d'étude doté d'une assise et d'une reconnaissance institutionnelle au sein de la sphère académique et universitaire. Si cette reconnaissance peut sembler en contradiction avec le projet initial de la théorie queer tel qu'envisagé par de Lauretis, il faut toutefois reconnaître que l'intérêt qu'elle a pu susciter a engendré diverses productions visant à remettre les normes de genres, de sexe, d'ethnie et de classes en perspective. L'on peut citer différents auteurs et autrices qui ont participé à l'élaboration d'une telle rhétorique tels que Judith Butler, Monique Wittig, Lee Edelman ou encore Anne Fausto-Sterling.

Enfin, le mot *queer* est aussi un terme d'autodésignation qui prend diverses connotations au fil des époques. Si à l'origine, le mot se traduit en français par bizarre, étrange ou anormal, c'est à la fin du XIXe siècle que le mot se dote d'une nouvelle connotation. Le mot va alors désigner les individus qui entretiennent un rapport conflictuel à la norme sexuelle.⁴¹ Aujourd'hui, *queer* est utilisé par ceux qui se trouvent « en réaction à des identités « gay » et « lesbiennes » considérées comme figées et excluantes (et représentant surtout des individus blancs et appartenant aux classes moyennes), en réaction aussi aux revendications

³⁹ LEMOINE Xavier, « Queer (Action) », in *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003, pp. 397-398.

⁴⁰ ERIBON Didier, « Queer (Théorie) », in *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003, p. 395.

⁴¹ ERIBON Didier, « Queer », in *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003, p.393.

assimilationnistes du mouvement gay et lesbien.⁴² » L'utilisation du mot aujourd'hui revient donc à assumer et à revendiquer un positionnement et un regard critique sur les rapports de sexe, de classe sociale et ethniques dans la société. A cet égard, Eléonore Lépinard et Marylène Lieber circonscrivent l'identité queer comme une forme d'identité dépourvue d'essence et qui se base plutôt sur la performance d'un écart et d'une rupture avec les normes dominantes.⁴³ Les autrices qualifient même cette désignation identitaire en tant que « positionnalité sans être une positivité.⁴⁴ » Se concevoir comme queer revient donc à endosser une identité vouée à être paramétrée et actualisée en fonction des rapports de force qui structurent la société. Cette modulation de soi cherche en fait à réfuter chez l'individu les structures qui visent à définir et à produire des identités sexuelles fixes qui font elles aussi parties de la norme instituée. Se revendiquer comme étant queer permet à un individu d'acter sa connaissance des rapports de force qui s'imposent, tout en tentant de les contourner et de les déjouer, en prenant la décision de ne pas y être associés. La conceptualisation du queer témoigne du besoin ressenti par des sujets d'élargir le spectre identitaire de genre qui ne peut plus se résumer à un système binaire opposant les pôles hommes et femmes. La subversion queer met en lumière cette problématique lorsqu'elle acte la possibilité d'adopter une identité mouvante et fluctuante, permettant de flirter avec les cadres dominants lorsqu'un individu décide un jour de s'y conformer, mais aussi de prendre ses distances par rapport à ceux-ci. L'identité queer invite quiconque la revendique à expérimenter, de façon que l'on pourrait parfois qualifier de ludique, à jouer avec les normes de genre telles qu'elles sont perçues dans la société.

Revendiquer une identité queer est donc une tentative de dépassement de catégories perçues comme jamais assez inclusives et dans lesquelles une partie des individus ne pourront s'identifier. L'inclusion dont il est question ici est d'ordre social. Elle désigne la reconnaissance de l'existence d'une partie de sujets dont l'identité ne leur permet pas d'être assimilés à certaines catégories toujours déjà existantes. Se situer dans une démarche inclusive consiste à tenter d'élargir les schèmes de perceptions et les cases dans lesquelles sont rangés les individus, afin d'être en mesure de s'adresser et de prendre en compte ceux qui à priori seraient exclus

⁴² *Ibid.* p. 394.

⁴³ LEPINARD Eléonore et LIEBER Marylène, *Les théories en études de genre*, Editions La Découverte, coll. « Repères Sociologie », Paris, 2020, p. 89.

⁴⁴ *Ibid.*

lorsque sont employées certaines désignations. Judith Butler, la célèbre penseuse et théoricienne du genre, identifie le paradoxe de l'inclusion à l'intérieur des problématiques féministes. Butler lorsqu'elle s'interroge sur le projet et la portée politique du féminisme nous dit : « Mis à part les mythes fondateurs qui cimentent l'idée du sujet, il n'en reste pas moins que le féminisme bute sur le même problème politique chaque fois que le terme femme est supposé dénoter une seule et même identité.⁴⁵ » La philosophe relève ici dès le premier chapitre de son ouvrage une contradiction selon laquelle le féminisme, en érigeant l'oppression patriarcale en tant qu'expérience universelle à une catégorie de sujets, « les femmes », a engendré une « incapacité à rendre compte des mécanismes concrets de l'oppression de genre dans les divers contextes culturels où celle-ci existe.⁴⁶ » Si la catégorie « femme » participe à la constitution de l'identité d'une personne, cette dernière ne peut par contre s'en tenir à cette seule catégorie pour se constituer en tant que sujet dans l'espace social. L'identité est complexe, plurielle, va même parfois jusqu'à mobiliser d'autres catégories qui semblent éloignées ou contradictoires, mais qui pourtant forment une synthèse cohérente au sein de l'individu lorsque celui-ci les articule et les fait dialoguer. Un paradoxe de même nature est identifiable à l'intérieur du mouvement de lutte homosexuel, il y aurait une forme d'expérience de l'homosexualité consensuelle, voire universelle.

Cette idée a par ailleurs été critiquée par des auteurs tels que Frédéric Martel qui la place au cœur même de ses réflexions et de son travail d'enquête. Celui-ci part du constat que le phénomène de la mondialisation, s'il a permis aux homosexuels de s'émanciper de la répression (*Hier, il était difficile d'être ouvertement homosexuel ; aujourd'hui, il est difficile d'être ouvertement homophobe*)⁴⁷ ledit phénomène a aussi en quelque sorte érigé le mode de vie homosexuel états-unien comme modèle dans la conscience collective occidentale. Ce modèle importé du continent américain consisterait en un cheminement de vie marqué par diverses étapes : la vie secrète du placard suivie du *coming out* sont à ses yeux autant de marqueurs d'un rapport à l'existence homosexuelle qui sont largement acceptés comme constitutifs d'une identité gay dans la conscience collective. Martel vient remettre en question les images

⁴⁵ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, (trad. KRAUS Cynthia), Editions La Découverte, Paris, 2005, p. 63.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁷ MARTEL Frédéric, *op. cit.*, p. 362.

associées au mode de vie gay tel qu'il est appréhendé d'un point de vue global. En plus de ce parcours de vie consensuel, l'auteur interroge également certains modes de sociabilité, ainsi que les représentations liées à l'idée même d'homosexuel à travers les continents. A l'encontre de ce constat général et globalisé, Martel va au travers de son enquête élaborer un autre mécanisme coexistant avec cette vision de l'homosexualité globalisée et qu'il appelle le *Local Gay*. Si son ouvrage rend compte de certains propos que le sociologue a recueillis, c'est en effet pour prouver que l'expérience homosexuelle est loin d'être aussi consensuelle que l'on pourrait l'imaginer au premier abord. Celle-ci prend différentes formes en fonction du contexte géographique, politique, économique et social dans lequel un individu évolue. *Partout dans le monde, les gays semblent devenir identiques – et pourtant ils sont partout différents.*⁴⁸ S'il existe bien un modèle américain qui est largement diffusé au travers des médias, de la publicité, des productions culturelles aussi, celui-ci n'efface en aucun cas l'ancrage local des individus. A la manière de la pensée *queer*, le geste de Martel consiste en une déconstruction d'une catégorie, celles des « homosexuels », pour mieux l'appréhender dans sa réalité sociale. L'étude de Martel est exemplaire en ce qu'elle tente d'établir un panorama de la pluralité de l'expérience homosexuelle, tout comme la pensée *queer* tente de démontrer la pluralité de l'expérience identitaire chez l'individu.

Si l'on en revient maintenant aux propos d'Olivier Py, lorsque celui-ci dit se revendiquer *queer*, c'est donc en réponse à cette problématique que pose la lutte pour la reconnaissance de ceux qui sortent du schème hétérosexuel. Refusant les étiquettes et l'assignation figée, Py revendique la vertu mouvante d'une identité toujours en évolution, toujours à construire. Chez Py, l'individu se révèle par la construction de personnages. La présentation de soi relève de la théâtralité⁴⁹, de la performance et donc du jeu, aussi bien dans sa dimension ludique que théâtrale. L'identité est une supercherie⁵⁰ que l'individu est donc libre de composer et de modeler comme bon lui semble. La pensée *queer* tente de mettre en lumière le caractère construit du genre, du sexe biologique ainsi que de la sexualité. Ce coup de projecteur permet par la même occasion un large assemblage de ces différents paramètres lors de la construction identitaire chez l'individu qui n'est donc plus figée, mais bien un processus où la réinvention

⁴⁸ *Ibid.* p. 31.

⁴⁹ PICARD Timothée, *op. cit.*

⁵⁰ *Ibid.*

est permise à chaque instant. Ce que l'on retrouve ici, c'est l'idée de la positionnalité queer de Lépinard et Lieber. L'individu queer se réserve le droit de prendre position par rapport aux structures et aux cadres qui définissent la construction de genre. Non plus exclusivement homme ou femme, l'identité queer se positionne selon les situations sur cette échelle sociale. Chaque jour, ou chaque instant est une négociation des impératifs de genre. Toutes ces négociations sont autant d'opportunités de se construire une manière de se présenter au regard des autres, qui loin d'être affirmée définitivement, est au contraire vouée à évoluer et fluctuer dans le temps.

Il nous faut brièvement évoquer ici la théorisation sociologique d'Erving Goffman et de sa théorie de la présentation de soi. Goffman d'ailleurs, mobilise lors de l'élaboration de sa pensée la métaphore théâtrale, allant jusqu'à intituler l'un de ses ouvrages *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*. Si le rapprochement entre ce type de pensée sociologique et la manière dont Olivier Py envisage la question de l'identité peut sembler facile, il n'en est pas moins pertinent à certains égards. Si l'on résume le propos de Goffman, l'individu, qu'il nomme *acteur social*, serait en représentation constante dans l'espace social. En se plaçant derrière une façade, façade construite aussi bien via l'apparence physique que par la mobilisation d'attributs symboliques, cet acteur va pouvoir en entrant en interaction avec d'autres, jouer un rôle. Pour Goffman, l'acteur se met en représentation à destination de l'autre, en performant ce qu'il conceptualise comme véritable personnage social.⁵¹

Le lien entre les deux hommes se situe donc bien en cet endroit. Si le mécanisme que Goffman décrit relève de la mécanique sociale, Py, en tant qu'homme de théâtre se l'approprié de manière consciente et réfléchi. Le plaisir du jeu n'est pas uniquement celui qui serait cantonné à la scène, le personnage entre lui aussi dans la sphère sociale et publique. C'est d'ailleurs un constat que fait Picard dans son ouvrage dédié à l'artiste lorsqu'il nous dit qu'*il n'a de cesse de proposer toute une galerie de personnages, de jouer des rôles plus ou moins performés, avec légèreté ou démesure, dans une permanente mise en scène de soi*.⁵² La référence aux théories de Goffman n'est à aucun moment explicite, néanmoins nous retrouvons dans cette citation des éléments qu'elle mobilise : le motif du personnage, du rôle, du jeu et de

⁵¹ GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Les Editions de Minuit, (trad. ACCARDO Alain), Paris, 1973.

⁵² PICARD Timothée, *op. cit.*, p. 19.

la présentation de soi. Ce que l'on peut appeler le jeu identitaire auquel s'amuse Olivier Py se cristallise autour d'un autre motif lui aussi emprunté à la pratique théâtrale, à savoir le masque.

Ces rapides réflexions autour de l'assemblage identitaire, et de la présentation de soi qui en découle chez l'individu nous amènent à convoquer ici un autre motif largement assimilé au langage théâtral : le masque. Après être revenu sur les origines rituelles du masque ainsi que sur l'étymologie à l'origine de ce mot, Michel Bernard, en tentant de le définir propose quatre voies d'approche pour l'appréhender. Premièrement, une approche du masque qui prend en compte la dialectique du cacher-révéler, l'auteur précisant que cette dynamique peut tout aussi bien se trouver au théâtre comme dans la vie quotidienne.⁵³ En effet, le port du masque implique l'effacement du visage, du corps de celui qui le porte, mais pour ensuite exposer au regard la surface bien visible de cet autre visage qu'est le masque. L'acteur, en dissimulant partiellement son corps permet l'exhibition de l'artifice qu'il revêt par la même occasion. Deuxièmement pour Bernard, le masque peut aussi être étudié non pas seulement au regard de ce qu'il cache et révèle, mais aussi en tant qu'il représente, qu'il appartient au monde du symbolique et de la référentialité.⁵⁴ Le masque permet de convoquer des personnages, des figures sans que ces dernières ne soient présentes physiquement sur scène. Un acteur portant par exemple un masque dont la forme évoquerait un loup peut alors, par convention et partage d'un code, être perçu comme l'apparition d'un loup sur scène. C'est en ce sens que le masque fait du corps de l'acteur un symbole. Il lui offre l'occasion d'être lu dans sa corporalité pour autre chose que ce qu'il est. Troisièmement, une autre approche convient d'envisager le masque en tant qu'objet matériel doté d'une certaine plasticité qu'il est possible de travailler artistiquement. Ce travail artistique peut d'ailleurs aussi bien concerner son moment de fabrication que l'emploi de cet objet réel lors de la représentation, ce qui amène son lot d'effets et de considérations esthétiques⁵⁵. Enfin, comme le dit Bernard, le masque implique un corps qui va s'en revêtir. Le masquage est aussi une action et un jeu. C'est dans cette action que

⁵³ BERNARD Michel, « Masque », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, (dir. CORVIN Michel), Bordas, Paris, 2008, pp. 898-899.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

l'auteur y voit une poétique qui *fait, défait et refait sans cesse la réalité visible du visage et du corps*.⁵⁶

Patrice Pavis quant à lui nous propose une autre définition du masque. Selon lui, le théâtre contemporain occidental redécouvre le masque dans la mesure où celui-ci participerait à une *rethéâtralisation* du théâtre lui-même, mettant par ailleurs l'accent sur l'expression corporelle. Pour Pavis, le masque, en cachant le visage, va par conséquence mettre en exergue le corps de l'acteur, mais aussi et surtout, souligner la véritable nature du travail de l'acteur, qu'il soit masqué ou pas. L'acteur qui joue est à ses yeux toujours dans une situation où il lui revient de se faire autre lorsqu'il revêt le personnage qu'il lui revient d'interpréter. L'acteur est toujours masqué lorsqu'il prend place sur scène, dans le sens où sa prise de parole est toujours considérée comme celle d'un personnage qu'il joue, plutôt que de la personne acteur qui se livre à l'exercice d'interprétation. Le masque en ce sens peut être entrevu comme l'expression matérielle et symbolique de la condition de l'acteur en train de jouer. Le masque, même lorsqu'il n'est pas matériellement convoqué sur la scène est donc toujours présent, de par le mode d'énonciation théâtral dans lequel s'inscrit l'acteur. Dépassant le simple procédé dramaturgique, l'action de se masquer est donc au cœur de l'art scénique et de la manière de faire théâtre. Convoquer le masque sur scène est donc aussi bien une manière de faire advenir des personnages sur la scène, que de signifier une conscience des conventions qui permettent au théâtre d'exister.

Or, Olivier Py ne cesse de convoquer le masque théâtral au travers de son œuvre. S'il n'est pas convoqué dans sa dimension référentielle telle qu'entendue par Bernard (lorsqu'un acteur porte un masque de chien par exemple), un masque de maquillage blanc est toujours apposé sur les visages des acteurs mis en scène par l'artiste. Par ce geste, Py inscrit les visages mais aussi le reste du corps des acteurs dans le monde de la représentation. Avec ce maquillage, Py annonce au spectateur que les corps qu'ils vont voir ne sont pas à prendre pour autre chose que des produits de l'art théâtral. Si le masque vise à camoufler un corps, pour lui attribuer de nouvelles caractéristiques, le faire autre par l'apposition d'un élément de costume ou de maquillage, il faut à présent envisager le travestissement à proprement dit dans l'œuvre de Py. Car le travestissement peut être lui aussi envisagé comme un type de masque, ce qui va nous

⁵⁶ *Ibid.*

éclairer davantage sur la manière dont l'artiste travaille tous ces éléments de la grammaire théâtrale qui influent son geste artistique.

Le travestissement chez Py

Si l'on s'intéresse au travestissement dans le paysage contemporain français, Olivier Py fait figure d'exemple incontournable. Le travestissement a largement façonné l'œuvre du directeur actuel du Festival d'Avignon. Les travestis abondent dans ses spectacles : les rois se déguisent en serviteurs, les hommes en femmes, les femmes en hommes. L'usage fait du travestissement par Py relève bien de la *rethéâtralisation* dont parle Patrice Pavis.⁵⁷ En effet, les travestis chez Py vont venir souligner l'artifice théâtral, le mettre en avant, allant jusqu'à l'affirmer. L'acteur ne disparaît jamais totalement sous le maquillage et le costume, il se montre sous un déguisement au spectateur qui a totalement conscience de la personne qui se cache sous le visage fardé, les tuniques de tragédiennes ou les tailleurs rose bonbon. A ce titre, nous retiendrons deux exemples venant parfaitement illustrer cette idée, et qui proviennent de deux spectacles du metteur en scène français.

Épître aux jeunes acteurs

Le premier exemple est l'*Épître aux jeunes acteurs*, spectacle réalisé à la demande du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique et présenté pour la première fois en 2006. Si le Conservatoire demande à Py de donner une conférence sur le travail théâtral, celui-ci entreprend de la formaliser en un acte théâtral, qu'il va livrer au public. Olivier Py écrit et met en scène le texte qui sera interprété sur scène par John Arnold et Samuel Churin. La captation vidéo réalisée par Vitold Krysinisky sert ici de support à l'analyse.

Le spectacle commence avec l'entrée en scène de l'acteur John Arnold. Celui-ci prend place devant une table en bord de scène et sur laquelle est un miroir. Il enlève ensuite ses chaussures pour les ranger dans une valise, ôte sa veste qu'il place sur le dossier d'une chaise, pour ensuite s'adresser au public. Arnold se débarrasse de sa chemise pour finalement enfiler

⁵⁷ PAVIS Patrice, *op. cit.*, p. 198.

une tunique satinée blanche. Il s'adresse une nouvelle fois à l'audience, prend place devant le miroir et entreprend de se maquiller le visage de fard blanc. Des larmes rouges sont dessinées au pinceau, les paupières sont noircies à l'aide de maquillage, une perruque blonde est enfilée, les touches finales sont une couronne de fausses fleurs ainsi qu'un dernier trait de pinceau. La transformation qui s'est faite devant le spectateur est complète : John Arnold est devenu la tragédienne antique qui va plaider pendant l'heure de spectacle la dimension sacrée de la parole au théâtre.

Par ce choix de mise en scène, qui consiste à montrer le processus de transformation par lequel l'acteur se fait autre, par lequel il passe d'homme du monde à une caricature de tragédienne antique, Olivier Py réaffirme le « comme si » théâtral tout en insistant sur le corps de l'acteur, ici mis en avant. La convention est surlignée, mise en évidence, et le spectateur n'a dès-lors plus d'autre choix que d'y adhérer. Lorsque le metteur en scène reconnaît d'ailleurs le talent de John Arnold en disant que sa performance est tellement forte que l'on est incapable de déterminer à quel sexe celui-ci appartient⁵⁸, c'est cette affirmation de la convention que l'on retrouve dans son propos. Ce que Py affirme, ce n'est non pas la capacité de John Arnold à tromper le spectateur à penser qu'il est une femme, mais bien de le convaincre qu'il en représente une le temps du spectacle. Il cite une figure féminine appartenant à l'histoire du théâtre antique, plutôt qu'il ne l'incarne. Son corps se fait symbole, faisant écho à la pensée de Michel Bernard quand celui-ci identifie les fonctions du masque au théâtre. La particularité du symbole est qu'il n'a pas besoin de ressembler à ce qu'il désigne pour le représenter. Le travestissement à l'œuvre dans cette séquence relève de cette logique. C'est ce qui permet d'ailleurs à l'acteur de montrer son sexe à l'assistance sans pour autant que cette dernière ne perde la tragédienne de vue. Si l'on sait d'avance que sous le masque de maquillage, la tunique en soie et la perruque blonde, se trouve un homme masculin, peu importe son sexe biologique. L'artifice théâtral fait en sorte que l'on puisse le percevoir en tant que tragédienne.

Tante Geneviève et Michel Fau

Un autre exemple qui va nous permettre de dégager plus fondamentalement encore ce qui a attiré notre attention dans l'*Epître aux jeunes acteurs* est la leçon de théâtre que Michel

⁵⁸ PY Olivier, entretien avec JOUSSERAUD Philippe contenu dans les bonus du DVD de la captation d'*Epître aux jeunes acteurs*, Théâtre du Rond-Point, coll. « COPAT », 2006.

Fau enseigne au personnage de Tante Geneviève et qui marque la fin du premier acte des *Illusions comiques*. Cette scène vient en effet mettre en lumière le statut et l'importance de l'artifice théâtral et de la convention que l'artiste revendique et place au centre de sa conception de cet art.

Marquant la fin du dialogue entre les personnages de Moi-même, sa mère et Dieu, Michel Fau entre en scène, vêtu d'un tailleur rose bonbon et d'un collier de perles, le visage maquillé, enfilant sa perruque blonde. Michel Fau annonce qu'il jouera Tante Geneviève ainsi que lui-même. Un seul acteur, un seul corps pour en représenter deux. La leçon peut commencer. Tante Geneviève dit s'intéresser davantage à l'interprétation et à la construction du personnage plutôt qu'à son incarnation. Michel Fau lui répond que ce qu'elle appelle construction du personnage n'a été inventé que pour servir le drame bourgeois, qu'il entend vouloir démonter. Il lui dit alors :

« Le théâtre commence quand deux masques sont superposés. On ne joue pas un personnage, on joue un personnage qui joue un personnage. L'interprétation est impossible, l'incarnation seule est mystère digne d'intérêt. Nous ne sommes que des personnages de fiction. Il faut mettre fin à la dictature de l'authenticité.⁵⁹ »

L'on retrouve ici le parallèle goffmanien fait entre théâtre et vie sociale. Sur scène ou dans la vie, chacun ne fait que revêtir un masque, chacun n'est jamais qu'en train de jouer un rôle. A chacun le loisir donc de revêtir le masque auquel il aspire. C'est ce que Michel Fau affirme lorsqu'il dit : « Donc, il n'y a que des identités de papier, ces rôles que l'on se donne, que l'on nous donne et avec lesquels il faut s'arranger, sans masque c'est la stupeur, la fureur l'hébétude.⁶⁰ » On retrouve ici l'idée de Timothée Picard selon laquelle l'identité chez Py est toujours multiple. L'acteur de théâtre, ou social revêt sans cesse différents masques, se révélant toujours un peu à travers la performance.

Maintenant, en quoi cette leçon de théâtre est-elle marquée par la rethéâtralisation de Pavis ? Par l'usage que Michel Fau fait du travestissement. Comme dans l'*Épître aux jeunes acteurs*, Olivier Py charge l'acteur de montrer les ficelles de l'acte théâtral. Si Michel Fau garde son tailleur rose durant toute la scène, il ne cesse par contre d'enlever et de remettre sa perruque

⁵⁹ PY Olivier, *Illusions comiques*, Actes Sud, coll. « Babel », Arles, 2016, p. 46.

⁶⁰ *Ibid.* p. 48

afin de signifier le passage de Michel Fau professeur à son élève Tante Geneviève. Associée au reste du costume, le carré blond est ce qui fait passer le corps de l'acteur d'un étant à l'autre. On retrouve à nouveau ce principe de réaffirmation de convention : c'est en exhibant le processus de transformation que l'on amène le spectateur à y croire. La fin de la dictature de l'authenticité se réalise un peu au travers de la performance de Fau. S'il nous dit que tout n'est que convention, il suffit de s'en emparer, de la jouer ou de la déjouer pour être celui que l'on veut. Choisir un masque est comme choisir de porter un tailleur rose.

Pour poursuivre l'analyse de cette scène que nous estimons révélatrice de la conception du théâtre chez Py, nous voulons à présent convoquer une notion théorique qui permet d'envisager le duo Tante Geneviève/Michel Fau sous un autre angle. Il s'agit de la notion de *camp*, qui apparaît pour la première fois dans la littérature académique sous la plume de Susan Sontag en 1964, avec ses *Notes on Camp*. Cet essai prend la forme de notes numérotées qui viennent former le corps du texte, et qui se veulent rendre compte d'une sensibilité (*sensibility*) dont l'une des principales caractéristiques est justement la difficulté à la circonscrire par l'exercice de la littérature. Néanmoins, Sontag se plie à l'exercice et rédige ces cinquante-huit notes qui ont chacune pour but de préciser les contours de cette sensibilité dotée d'une aura de mystère, et qu'il serait plus à même de rendre compte par l'expérience plutôt que par les mots. La première note de l'autrice ouvre la réflexion et dit : « To start very generally: Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization.⁶¹ » Le camp est donc cette manière de regarder le monde en le pensant en tant que phénomène esthétique. La particularité du camp réside dans le fait que plutôt que de tenter de discerner une certaine beauté inhérente au monde, il tente plutôt de l'appréhender en tant qu'artifice. La quête du camp est celle du simulacre et du faux-semblant. C'est d'ailleurs précisément ce que Sontag dit à son lecteur en rédigeant la huitième note de son texte : « Camp is a vision of the world in terms of style. It is the love of the exaggerated, the “off,” of things-being-what-they-are-not.⁶² » Le camp se résumerait donc en une manière de porter un regard sur le monde en étant à la recherche de ces éléments du réel qui ne sont pas ce qu'ils prétendent être, qui au travers de la manière dont ils nous apparaissent, dont ils se présentent dans

⁶¹ SONTAG Susan, « Notes on Camp », in *Against Interpretation*, London : Vintage, London, 2001, p. 277.

⁶² *Ibid.*, p. 279.

l'expérience du monde, nous troublent. Ce trouble est provoqué par la manière dont ces objets se présentent à nous, lorsque l'on se rend compte qu'ils ne sont pas ce pour quoi nous les prenons au premier abord. En soi, la sensibilité camp telle que Susan Sontag l'envisage consiste à trouver des qualités esthétiques dans des objets artificiels, créés de toutes pièces par l'activité humaine, et qui se présentent comme étant quelque chose qu'ils ne sont pas exactement. La mise sur pied d'une telle conception esthétique s'oppose à l'idée valorisant la beauté qui serait quant à elle contenue dans les qualités naturelles d'un objet. Plutôt que de considérer que c'est l'essence d'un objet qui vient lui conférer la qualité de beauté, le camp affirme tout à fait le contraire. Le camp privilégie au contraire les apparences trompeuses et la supercherie. Il prend le parti de se laisser séduire par ce que l'on a pris pour quelque chose qui se révèle en être une autre, plutôt que par des objets sans ambiguïtés, et donc le décodage et la lisibilité se ferait de manière limpide.

Cette première appréhension de la sensibilité camp nous permet d'inscrire en son sein le processus de travestissement de genre. Si se revendiquer porter un regard camp sur le monde consiste à privilégier la beauté en tant qu'elle puisse se trouver dans la tromperie visuelle ainsi que dans l'artificialité que contiennent des objets, le travestissement de genre se constitue alors en tant que procédé au haut potentiel camp. Travestir le genre consiste bien à revêtir un costume, une attitude corporelle, un maquillage, à convoquer des accessoires dans le but de percevoir un corps comme appartenant à un genre qui ne serait pas le sien. Le travestissement de genre est bien ce procédé qui produit donc des objets qui se présentent au monde pour ce qu'ils ne sont pas. Le travestissement de genre porte donc en lui, en tant qu'artifice la possibilité d'être source de plaisir esthétique, d'être porteur de beauté tel qu'entendue par la vision camp du monde. Comme le dit Sontag, le camp place le monde et le réel entre guillemets : une lampe ne relève pas du camp, une « lampe » par contre peut y être assimilée. De la même manière, une femme n'attirera pas le regard camp, au contraire d'une « femme »⁶³. Cette « femme » entre guillemets, une femme qui se présente comme telle mais qui n'en est en réalité pas une est une autre manière de décrire en quoi consiste le travestissement de genre. Plus fondamentalement encore, ce dont la sensibilité camp témoigne, c'est qu'il est tout à fait envisageable d'aborder ce procédé comme porteur d'une certaine beauté. Mais le camp, au lieu de privilégier le travestissement

⁶³ *Ibid.*, p. 281.

comme réussissant parfaitement la dissimulation pour en faire surgir un autre par le biais de l'apparence extérieure, privilégiera un travestissement qui se révèle en tant que tel.

Car si le travestissement est en soi un artifice, une pure fabrication formelle, il est tout à fait possible que celui-ci ne soit pas perçu comme étant une construction visant à tromper. Nous ne considérons aucunement ici que l'acte de se travestir se réussirait à partir du moment où il deviendrait invisible ou non perçu comme étant un acte de déguisement. Ce que nous voulons plutôt dire ici, c'est que le degré de réalisation du brouillage du genre d'un individu travesti peut tout à fait varier. Le déguisement du genre peut en effet tout à fait se réaliser de façon à ce qu'il ne soit pas du tout perceptible, que la personne travestie soit perçue comme appartenant au genre qu'elle présente. Dans ce cas, le déguisement se fait oublier en tant que tel, il n'est pas tant perçu comme un subterfuge visant à troubler la perception faite de cette personne. Le travestissement du genre peut se faire tellement convaincant qu'il parvient en quelque sorte à s'effacer, ou du moins à ne pas être perçu comme étant présent. Le processus de transformation contient en lui-même le potentiel de se réaliser au point de ne plus se voir. A nouveau, nous ne considérons pas ici que cette réalisation du travestissement constitue un idéal qui réaliserait pleinement et totalement le but de l'action de se travestir. Car si ce cas de figure est bien une possibilité, il est tout à fait possible que le travestissement, plutôt que de se réaliser de manière à se faire oublier, voit sa présence au contraire affirmée voire exhibée. Une autre manière pour l'art du travestissement de se réaliser est bien celle consistant à se réaliser par l'affirmation de sa présence. Certains personnages travestis sont présentés comme tels. Plutôt que de chercher à convaincre leur appartenance à un autre genre, ils tentent en réalité de montrer qu'ils sont occupés à réaliser un acte de manipulation du genre. Dans cet autre de cas de figure, le corps travesti ne cherche pas tant à convaincre qu'il se revendique d'un genre en manipulant les codes de représentation et les attributs associés à ceux-ci. Au contraire, cette manière de se réaliser pour le travestissement prend le parti de montrer cet acte qui tente de se réaliser.

Ce second travestissement relève davantage de la sensibilité camp que celui qui parvient à se rendre invisible et non-perceptible. Si l'on suit le raisonnement de Sontag le camp privilégiera toujours l'artifice qui se présente en tant que tel. « To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role.⁶⁴ » La compréhension camp est celle qui

⁶⁴ *Ibid.*, p. 280

parvient à distinguer dans les personnes et les objets leur qualité de simulacre, leur manière de se présenter comme une chose pour se révéler en être une autre, qui s'affirment dans cette ambiguïté au lieu de faire en sorte que celle-ci ne soit pas perceptible par le regard. Tout travestissement n'est dès-lors pas camp, par contre, le travestissement contient en lui la possibilité de se réaliser selon les enjeux liés à cette sensibilité. Le travestissement devient camp lorsqu'il se montre en tant que travestissement, qu'il le revendique au lieu de faire en sorte qu'il ne soit pas compris en tant que tel.

Ces quelques considérations théoriques nous permettent d'appréhender la paire que forment ensemble Michel Fau et Tante Geneviève en tant que véritables artéfacts rattachés au camp tel que Sontag le conceptualise. L'on pourrait même avancer que la scène de leçon d'art dramatique donnée par Michel Fau choisit de placer le camp au cœur de son élaboration et de sa réalisation. La première apparition de la tante commence lorsque Michel Fau, l'acteur, entre sur la scène et annonce qu'il prend en charge de jouer le professeur et son élève en même temps. Ce à quoi l'on assiste en tant que spectateur, c'est donc l'entrée sur scène d'un acteur, vêtu d'un tailleur rose, qui annonce qu'il va en même temps interpréter un personnage féminin et son professeur. Dès le début de la scène, l'on est donc face à un acteur travesti qui annonce deux choses. La première, c'est que le costume féminin qu'il porte a bien vocation à travestir son genre. L'homme Michel Fau, en portant l'ensemble rose bonbon, annonce qu'il s'efface temporairement afin de donner corps à Tante Geneviève sur la scène. Seulement, cet effacement ne dure qu'un instant. Car annoncer cette double interprétation amène Michel Fau en tant qu'acteur à désamorcer aussi vite qu'il la fait connaître la fonction dissimulatrice de son costume et de son maquillage. Justifier sa présence sur le plateau en endossant ces deux personnages vient mettre en évidence les enjeux de la scène. Le public assiste ici à un exercice qui consiste à mettre en scène un acteur, vêtu d'un costume à connotation ultra féminine, pour aussi bien affirmer son interprétation d'une femme, que le mettre à distance de ce personnage féminin, lorsque la voix que l'on entend est celle du professeur. Le costume montre autant le personnage de Geneviève, car il représente les vêtements de la tante, qu'il ne montre Michel Fau à l'œuvre dans son travail d'interprétation. Il dissimule l'acteur et en même temps fait advenir le personnage. Cette dissimulation se voit aussitôt affirmée que désamorcée pour souligner la présence de l'acteur, mais aussi sa performance.

En définitive, la leçon de théâtre des *Illusions comiques* place le camp au centre de son fonctionnement dramatique. La scène repose entièrement sur le dialogue entre les deux

personnages, tous deux interprétés pendant toute la scène par un seul et même acteur. La mise en scène se base ici sur la possibilité camp contenue dans l'acte de se travestir. Elle se construit sur la dialectique qui s'installe entre la prise de parole de la tante d'un côté, qui est portée par l'acteur et son costume, et la mise à distance de ce personnage féminin, lorsque c'est le personnage de Michel Fau qui prend la parole, pourtant toujours affublé de son tailleur rose. Ce mouvement d'aller-retours entre les deux personnages vient signifier, voire sursignifier le costume en tant qu'artifice théâtral. Il est ce masque qui baille dont Michel Fau tente d'inculquer le principe à son élève pendant la leçon. Le masque est ici ce costume rose, censé conférer un nouveau sens au corps de l'acteur qui le porte. Mais derrière ce masque, s'avance à chaque fois la présence de Michel Fau lui-même, révélant un peu plus à chacune de ses interventions la dimension factice et purement construite de ce qui se déroule sur scène.

Pour ajouter à présent un nouveau niveau de lecture du camp, il nécessite d'en revenir au texte de Sontag. Celui-ci semble en effet omettre la dimension foncièrement subversive du procédé qu'il décrit. Aux yeux de certains, le camp n'est pas tant ce regard esthétique posé sur le monde qu'une véritable stratégie de résistance aux normes hétérosexuelles, qui se déploie dans le champs artistique. Ce qui ne transparait que très peu chez Sontag, c'est le lien qui existe entre le camp et le monde des homosexuels. Si la penseuse reconnaît et énonce une relation unissant camp et homosexualité, elle ne le fait qu'en convoquant une vision idéalisée de ces derniers, en les présentant comme constituant une avant-garde du goût, position revendiquée au nom de l'intégration au sein de la société. Sontag propose dans les années 60 une lecture de la communauté homosexuelle quelque peu essentialisante lorsqu'elle propose de les voir comme formant une certaine élite qui affirmerait et s'affirmerait via un certain goût qui les distingue du reste de la société. Yves Le Talec s'attarde sur ce texte pour en faire la critique : « Susan Sontag s'approprie la parole des homosexuel-l-es en réécrivant leur histoire débarrassée de toute dimension politique.⁶⁵ » Car ce que Le Talec propose lors de sa relecture du texte de Sontag, c'est la réinscription du camp en tant que stratégie de contournement des interdits mis en place dans la société, ainsi que dans les productions culturelles en regard de la condition homosexuelle. Par exemple, lorsque la censure du code Hays se saisit de la production cinématographique américaine, dans le but de limiter et de cadrer la représentation de la sexualité à l'écran, elle interdit toute représentation de rapports entre personnes de mêmes sexe.

⁶⁵ LE TALEC Jean-Yves, *op. cit.*, p. 98.

Le camp y trouve alors un terrain d'expression et de déploiement propice.⁶⁶ En portant à l'écran un jeu sur les apparences, un certain langage corporel mais aussi verbal, basé sur le sous-entendu, une partie d'Hollywood trouve le moyen de contourner les interdits imposés par la censure. L'on recense nombre de personnages de comédie de l'époque dont l'homosexualité était implicitement suggérée au travers de postures, de manières, de répliques. L'homosexualité n'était jamais frontalement énoncée, mais elle était assez suggérée que pour que le spectateur un minimum averti puisse la saisir sans trop de difficulté. Le Talec cite quelques acteurs dont la carrière a été marquée par ce type de rôles : « Eric Blore, Franklain Pangborn ou Edward Everett Horton, pour ne citer que les plus connus, ont tous débuté au théâtre puis tournée des dizaines de films à Hollywood, dès les années 1920. Il s'agissait, pour le public comme pour les studios, de rôles de composition, marqués par une affectation typiquement homosexuelle mais implicite et répondant à un jeu de convention de la comédie.⁶⁷ » A l'intérieur de la production hollywoodienne, diffusée à grande échelle aussi bien sur le continent américain qu'en Europe, se trouvent donc des personnages doubles, qui se présentent comme hétérosexuels, mais dont une large partie du public parvient à percer le jour. C'est à cet égard que l'on peut considérer ces personnages comme étant camp. Si le camp se caractérise par le fait de reconnaître dans un objet ou dans un individu la manière trompeuse avec laquelle il se présente, de discerner sa qualité de simulacre pour entrevoir ce qui se cache sous le déguisement, ces personnages de cinéma peuvent être tout à fait considérés comme camp. Ils revêtent le costume de l'hétérosexualité, selon les normes de censure en place, mais ce costume n'est qu'une façade qui ne trompe qu'une partie du public. Ce que d'autres parviennent à apercevoir derrière la présomption hétérosexuelle qui n'épouse pas tout à fait assez le personnage, ce sont des signes qui viennent signifier l'appartenance de ces personnages à la sphère homosexuelle. Ce qui est en jeu ici, c'est l'inscription à l'intérieur de la production dominante, d'une représentation, jamais explicite, d'une catégorie d'individus dont la censure voudrait se débarrasser en l'interdisant. Le camp est alors cet outil, ou cette stratégie permettant de contourner les interdits et les mesures liées à un système de production de représentations, tout en évoluant à l'intérieur de ce système.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 90.

Historiquement donc, le camp ne peut se résumer à une position où à un goût esthétique marqué par une affinité pour l'extravagance, ou l'excentricité du déguisement. Le camp est aussi et surtout une pratique culturelle subversive qui opère à l'intérieur du champ dominant.⁶⁸ Il est une manière de contourner un système de représentation répressif, comme l'interdiction du code Hays de montrer quelque forme de « déviance sexuelle », tout en s'inscrivant au cœur de ce système de représentation à priori excluant. Comme le considère Le Talec, le camp permet en fait de produire un discours sur la domination culturelle et symbolique : la position de dominés des homosexuels (qui n'ont à priori pas le droit à la représentation dans les productions audiovisuelles) est ce qui les pousse à travailler le système en l'infiltrant de l'intérieur⁶⁹. Le camp est alors cette conscience des conventions liées à la représentation de soi, et à l'apparence, qui permet de subvertir les normes en place. Il s'agit de se présenter de manière assez convaincante pour pouvoir s'inscrire dans le système, mais en même temps, cette présentation doit être assez volatile que pour laisser transparaître la personne derrière cette façade lorsque qu'elle apparaît là où elle ne le devrait pas. Ce que nous tentons d'explicitier ici, c'est la fonction disruptive et politique qui peut être faite du camp, qui dépasse donc la question esthétique au sens strict. Il résulte une esthétique de l'utilisation du camp, mais celui-ci ne peut se résumer à cette dernière uniquement.

Si nous avons tenté de circonscrire le camp et de l'explicitier selon différentes lectures qui peuvent en être faites, il est interpellant de voir qu'un artiste tel qu'Olivier Py le convoque à l'intérieur de son œuvre. Peut-on considérer qu'à la manière de Sontag, cette utilisation du camp relève plutôt d'un certain goût envers un certain registre formel de représentation, ou doit-on plutôt inscrire ce geste dans une démarche disruptive, qui porte la volonté de subvertir une institution en l'infiltrant de l'intérieur ? D'une certaine manière, l'on peut considérer et circonscrire le geste de Py à l'intersection de ces deux manières d'envisager le camp. Peut-être que l'on peut considérer qu'au lieu d'opter de manière tranchée pour l'une des deux approches, Olivier Py opère plutôt à une synthèse des deux conceptions du camp que nous avons décrites plus haut. Plutôt que de considérer que le geste artistique de Py devrait nécessairement être rattaché à l'une ou l'autre manière de considérer le camp, nous faisons plutôt le choix ici de

⁶⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁶⁹ *Ibid.*

voir comment il serait possible de les réunir et de les faire cohabiter dans une seule et même œuvre.

Du point de vue de Sontag, il est indéniable que l'utilisation du camp chez Py, exemplifiée dans notre travail à l'aide de la figure de Tante Geneviève, vient produire un effet purement esthétique et formel. La qualité formelle du camp, et la manière dont il travaille le travestissement dans sa réalisation sur la scène est mise en avant. En donnant une teneur camp aux travestis, ou en d'autres termes, en prenant le parti d'affirmer le déguisement qu'ils revêtent en tant qu'artifice, Olivier Py souligne l'importance qu'il accorde au travail à l'apparence, et à la manière dont les personnages se présentent au public. Ce travail fait témoigner du soin accordé au costume qui est porté par un acteur, et qui est un véritable moteur au jeu de celui-ci. Le costume n'est pas simplement revêtu pour figurer un personnage, mais va au contraire fournir de la matière de travail à l'acteur. De ce point de vue, le costume peut donc être considéré comme un véritable moteur à l'élaboration d'un langage et d'une esthétique propre à l'artiste, propre à sa conception de comment l'on fait théâtre. Or, comme nous l'avons montré, cette conception de l'art théâtral passe par une importance accordée au costume, et au déguisement, traité de manière à toujours laisser entrevoir l'acteur qui se trouve derrière et qui évolue sur la scène. Le camp tel que Py le mobilise est donc cette manière de travailler certaines formes du langage théâtral, afin de les inscrire dans le système plus large de son œuvre. De ce point de vue donc, Olivier Py participe à la création de formes qui témoignent d'un certain goût, d'une certaine esthétique camp, et qui rattachent donc son geste à une vision relevant de la théorie de Sontag lorsqu'elle décrit le camp dans les années soixante.

Mais, en plus de témoigner d'un soin apporté à ces éléments formels qui participent à la réalisation d'un spectacle, le travail du camp chez Py lui permet de livrer un discours sur le monde, ainsi que sur l'art théâtral. L'utilisation du camp chez Py, et la revendication de l'artifice chez Py est une autre manière pour l'artiste d'adopter une position dans ce temps qu'il considère comme trop bourgeois et trop beige, sans assez de contraste.⁷⁰ Si c'est ainsi qu'il décrit son époque, l'artiste élabore en partie son geste artistique en réponse à ces considérations. La mobilisation du camp doit être considérée sous cet angle, le rapprochant cette fois de la conception qu'en a Le Talec. Le camp se constitue alors ici comme un vocabulaire scénique

⁷⁰ PY Olivier, interviewé par SALAME Léa, « Stupéfiant ! », France 2, diffusé le 29 janvier 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ZNeEkZZvhnY>.

qui romprait avec les codes de représentations dominants. La mise en avant de la qualité artificielle du personnage travesti, et par extension, de la représentation théâtrale elle-même, est une manière pour l'artiste d'affirmer qu'un système de représentation ne peut supplanter un autre. La revendication de l'artifice permet à l'artiste de questionner un certain impératif de vraisemblance et qui a longtemps fait office d'autorité dans le monde du théâtre. En affirmant le masque et le déguisement en tant que subterfuge, Olivier Py affirme la présence simultanée sur la scène du personnage mais aussi de l'acteur qui lui prête son corps et sa voix. Olivier Py prend le soin ici de conférer à la sensibilité camp décrite par Sontag sa dimension subversive telle que relevée par Le Talec. Le camp chez Py peut être lu comme cette manière de réaffirmer l'existence de la pluralité de codes de représentation à l'intérieur du champ institutionnel. De la même manière qu'il a été convoqué dans les films de la période classique hollywoodienne, le camp apparaît au cœur même de l'institution théâtrale afin de montrer, voire exhiber, une autre manière de faire la représentation. Cette autre manière est celle qui est marquée par l'artificialité de la situation théâtrale, celle où l'on montre volontairement ce qui d'habitude est caché. Le camp se fait alors la marque de la volonté de transformer tout un monde, en l'occurrence, celui du théâtre, en démontrant la réalisation d'un mode de représentation marqué par le dévoilement de procédés qui selon d'autres canons sont sommés d'être dissimulés et invisibles.

Une dernière question, posée elle aussi par Le Talec, s'impose face à ces considérations. Si nous venons de décrire la qualité subversive pouvant être discernée dans la mobilisation du camp dans l'œuvre de Py, son positionnement institutionnel privilégié demande à nuancer le propos. En tant que procédé de subversion mobilisé par une minorité à l'intérieur d'une production quant à elle dominante, le camp a été aussi en proie d'une récupération par le système dominant qu'il tentait de bouleverser de l'intérieur. Le Talec considère à cet égard que « le champ dominant n'a d'autre choix que de procéder à une appropriation de ce « goût » et à son intégration dans son propre capital culturel ; mais il doit être auparavant neutralisé, débarrassé de son énergie politique et sociale, de son potentiel déstabilisateur.⁷¹ » En tant que procédé visant à remettre en question des formes de dominations symboliques (sexuelles, culturelles, artistiques), le camp court ce danger d'être désamorcé par ce à quoi il s'oppose. Comment considérer l'utilisation faite du camp par Olivier Py à cet égard ? Est-il possible que

⁷¹ LE TALEC Jean-Yves, *op. cit.*, p. 100.

la convocation de ce mécanisme de résistance à la domination symbolique telle qu'elle est faite par Py participe à son absorption par le système contre lequel il s'érige ? La réalité n'est peut-être pas aussi tranchée, mais la question semble s'imposer d'elle-même. Si nous ne tenterons pas de répondre à cette interrogation, de par sa complexité et l'analyse en profondeur d'une œuvre entière qu'elle requiert, certains éléments font en sorte qu'elle ait le mérite d'être évoquée brièvement ici. D'un côté, l'on note un certain refus de la part de l'artiste à l'assimilation institutionnelle qui s'exprime par exemple par la revendication de son identité queer. Sans revenir sur les conséquences amenées par la revendication d'une telle identité qui se détermine par le refus d'une assignation fixe, elle permet de considérer que l'artiste est doté d'une réelle conscience des mécanismes d'assimilation institutionnelle. De ce point de vue donc, l'on peut considérer que Py convoque une dimension camp dans son œuvre de manière à montrer qu'une forme de résistance aux systèmes de représentations déjà bien établis peut surgir. Et d'un autre côté, l'on ne peut s'empêcher de penser à la position privilégiée occupée par cet artiste qui amène la pensée à avancer l'argument contraire à celui que nous venons d'évoquer. Cet autre argument est celui affirmant qu'au contraire, plutôt que de participer à la modification du système de représentation, Olivier Py, le directeur du Festival, parvient en fait à récupérer une manière subversive de faire théâtre, pour totalement l'assimiler à l'institution théâtrale dont il est l'une des figures de proue. Cette seconde manière d'envisager le phénomène pourrait se résumer par la perte de la qualité contestatrice du camp à partir du moment où celui-ci est convoqué par des artistes à la renommée et la reconnaissance aussi importante que celles dont Py jouit. Ce point de vue inciterait à considérer qu'au lieu de participer à la transformation du paysage dominant en l'infiltrant en quelque sorte de l'intérieur, le geste d'Olivier Py aseptise et dépolitise le camp. Au lieu de proposer un nouveau mode de représentation, le camp deviendrait alors à ce point intégré par les circuits de représentation dominants et institutionnalisés qu'il perdrait son essence perturbatrice. On le débarrasserait de sa disposition à mettre en scène des corps qui s'inscrivent dans un système de représentation, tout en le déjouant.

A nouveau, nous ne faisons que soulever cette question qui mériterait un développement plus approfondi dans le cadre d'un autre travail, les premières pistes semblant tout à fait antagoniques. Avancer une réponse à ces considérations nécessiterait en effet une étude approfondie de l'œuvre entière du metteur en scène, qui permettrait dès-lors de circonscrire pleinement l'utilisation du camp faite dans celle-ci. Ce type de travail permettrait alors d'observer la manière dont tout au long de sa carrière, Olivier Py fait appel à cette sensibilité

esthétique pour les uns, stratégie de résistance pour les autres, et donc de décrire plus en détail la dynamique dans laquelle ce travail s'inscrit.

Miss Knife

Personnage récurrent dans l'œuvre de Py, qui à la fois témoigne des questionnements identitaires taraudant son œuvre, tout en constituant une partie de la réponse que l'artiste y apporte, est celui de Miss Knife. Elle connaît ses débuts de scène en 1992 va par la suite accompagner l'artiste tout au long de sa carrière. *Le Cabaret de Miss Knife*, *Les Ballades de Miss Knife*, *Miss Knife chante Olivier Py*, sont autant de spectacles qui convoquent ce personnage toujours interprété par le directeur du Festival. Miss Knife est un personnage féminin, alter ego scénique d'Olivier Py, qui lui permet de mettre en forme et en jeu sa manière d'appréhender le genre. En soi, l'usage du travestissement dont Py fait usage à titre personnel lorsqu'il se met en scène témoigne de la fluidité inhérente à l'identité queer à laquelle Olivier Py s'identifie, tout en lui conférant une dimension aussi ludique que théâtrale.

Il faut tout d'abord noter que si Olivier Py est un artiste de théâtre et d'opéra, Miss Knife quant à elle s'apparente d'avantage au monde du cabaret. Les spectacles dédiés à la diva travestie reprennent en effet largement les codes de ce type de représentations, en proposant un enchaînement de numéros chantés, accompagnés par une musique jouée en live. Plus fondamentalement encore, le cabaret est convoqué au travers de l'usage du costume qui ne cesse de rappeler cet univers. Chapeau haut-de-forme, rivière de faux diamants et boucles d'oreilles assorties, boas de plumes, robes à paillettes fendues, et talons hauts sont autant d'éléments vestimentaires qui viennent donner corps à cette figure sur scène. Cette mobilisation de tout un imaginaire pailleté confère en même temps une qualité populaire teintée de nostalgie tant à Miss Knife elle-même qu'aux spectacles qui lui sont dédiés. Largement répandue au siècle dernier ainsi qu'au XIXe, le cabaret, ou café-concert, est une forme spectaculaire rassemblant sur une même scène des numéros de chants, de danse, de cirque aussi. Et si la popularité de cette pratique spectaculaire n'est plus aussi grande qu'auparavant, il n'en reste qu'un imaginaire y reste associé de nos jours dans la conscience collective. Et c'est précisément cet imaginaire que l'artiste convoque, aussi bien lorsqu'il convoque la structure formelle du spectacle de cabaret, et qui est un enchaînement de numéros, que lorsqu'il arbore des costumes faits de paillettes et de plumes. Lorsque Miss Knife occupe la scène, c'est aussi et surtout le travestissement de genre qui se trouve placé au centre des regards. Ce que Py ou Miss Knife proposent, c'est d'offrir au spectateur un solo pour lequel déguiser le genre serait la condition

nécessaire à la réalisation de ce spectacle. Ce faisant, Py juxtapose imagerie populaire et un motif longtemps cantonné à un public de niche. A première vue du moins. Car les travestis ne sont pas totalement étrangers au spectacle de cabaret. La période de l'entre-deux-guerres voit par exemple un développement des numéros mettant en scènes ces figures à l'intérieur de cette forme de divertissement populaire.⁷² En pratiquant lui-même le cabaret, Olivier Py, alias Miss Knife ne crée pas tant une rencontre entre travestissement et cabaret, mais va au contraire puiser dans l'histoire de cette forme spectaculaire.

Plus fondamentalement encore, Miss Knife peut être considérée comme l'illustration la plus exemplaire de la conception de l'identité dans l'œuvre d'Olivier Py. En se présentant le temps d'un spectacle sous l'apparence de celle qu'il nomme Miss Knife, en travestissant son genre, Olivier Py nous livre sa lecture et son interprétation de la manière dont l'individu se construit. Thimothée Picard, qui s'est livré à une analyse de l'œuvre de Py consacre quelques pages à cette figure récurrente, et résume parfaitement la valeur que l'on peut attribuer à Miss Knife si on la considère en tant que révélateur de la conception de l'identité chez Py :

« Pour lui, “une partie de notre construction que nous appelons sexuelle est en réalité culturelle”. Pour illustrer son propos, Py convoque une saynète éloquente. À une dame qui lui demanderait : “ Pourquoi vous habillez-vous en femme ?”, il estime qu’il serait en droit de répliquer : “Et vous, pourquoi vous habillez-vous en femme ?” Puis il extrapole : “ Nous avons tous des masques, nous choisissons un masque à un moment, plus ou moins librement.”⁷³ »

Ce que ces propos tenus par le directeur du Festival d'Avignon confirment, c'est une appréhension de l'identité en tant que pure construction, que l'artiste se plaît à manipuler et altérer pour confronter certaines perceptions de ce qui font un individu. La convocation du motif du masque vient à nouveau confirmer la manière dont Py considère que chacun est susceptible d'endosser à n'importe quel moment le rôle qu'il entend en fonction des situations dans lesquelles il se trouve. A la manière du travestissement, qui repose essentiellement sur la présentation de soi, Py voit en chacun la possibilité de confectionner, de convoquer un masque qu'il suffit alors de revêtir pour assumer une identité aux yeux d'autrui. De la même manière qu'il suffit à Michel Fau d'enfiler une perruque pour se faire tante Geneviève, comme nous

⁷² LE TALEC Jean-Yves, *op. cit.*, p. 112.

⁷³ PICARD Thimothée, *Idem*, p. 27.

l'avons vu, Olivier Py devient Miss Knife en enfilant les robes à paillettes et son chapeau. Avec Miss Knife se déploie sur la scène une véritable mise en pratique d'une vision de la présentation de soi basée sur l'apparence ainsi que la réalisation du jeu, la réalisation du ludique, qui y est apparentée. Se travestir est un jeu auquel Py se prête et se livre, qui lui permet par la même occasion d'assumer et de revendiquer un certain plaisir à se trouver sur scène. Lorsqu'il est interrogé sur ce personnage qu'il a créé il y a plus de vingt-cinq ans maintenant, celui-ci affirme que Miss Knife est en quelque sorte cet échappatoire au sérieux presque austère associées à ses fonctions de directeur de l'un des plus grands événements du champ théâtral mondial⁷⁴. Si Miss Knife et sa toilette à sequins transgressent les normes de genre qui voudraient qu'un homme ne puisse revêtir de tels atours, la transgression touche aussi à la manière dont l'individu Py est perçu. « Les personnages de Miss Knife et de monsieur le directeur sont en effet profondément liés : ce sont deux identités dont la fonction est de se faire contrepoids.⁷⁵ » nous dit Picard. La parole de Miss Knife est donc celle qui ne souffrirait pas du poids de l'institution, celle qui ne serait censurée par quelques obligations de sérieux liées à l'image que le directeur doit renvoyer. Miss Knife représente alors une sorte de parade que Py met en place dans le but d'énoncer une parole qu'il serait mal venu de prononcer en tant que directeur. Chez Py, la libération personnelle de la parole passe par le déguisement du genre. Paradoxalement peut-être, c'est en devenant quelqu'un d'autre, Miss Knife, qu'Olivier Py se sent capable de pouvoir tenir un discours qu'il n'aurait peut-être pas tenu autrement. A nouveau, ceci est révélateur de la manière dont Py se considère en tant qu'individu. Miss Knife, de par sa qualité de personnage, en tant que masque, est une manière pour Olivier Py lui-même de se révéler. Le masque permet de faire l'expérience de l'altérité, de se faire autre un temps défini. Néanmoins cet autre qui surgit n'a pas vocation à faire disparaître celui qui se trouve derrière. Devenir quelqu'un d'autre chez Py permet à l'individu de s'exprimer et faire passer des messages dont il est convaincu mais qu'il serait impossible de transmettre sans assumer un certain rôle. Car l'action de se masquer chez Py n'est pas synonyme de dissimulation, ou d'oblitération de celui qui le porte. C'est même le contraire qui se produit lorsque Py place au centre de la construction

⁷⁴ PY Olivier, interviewé par SALAME Léa, « Stupéfiant ! », France 2, diffusé le 29 janvier 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ZNeEkZZvhnY>.

⁷⁵ PICARD Thimothée, *op. cit.*, p. 29.

individuelle le masque et le personnage, comme en témoigne cette réplique de Monsieur Fau adressée à Tante Geneviève à la fin du premier acte des *Illusions comiques* :

« Donc, il n'y a que des identités de papier, des rôles que l'on se donne, que l'on nous donne et avec lesquels il faut s'arranger, sans masque c'est la stupeur, la fureur, l'hébétude, nous ne passerons à la tragédie qu'à la deuxième leçon. Cette première leçon est consacrée au théâtre de boulevard.⁷⁶ »

Ce que Michel Fau tente d'enseigner et de faire comprendre à tante Geneviève, c'est que malgré le souci d'authenticité que certains peuvent éprouver, personne en réalité ne peut se passer de jouer en permanence des personnages. La révélation de soi ne passe pas par un dépouillement ou une mise à nu de la personne qui se montrerait tel qu'elle est. Bien au contraire, Py considère que c'est en superposant les masques, en interprétant des personnages, en se déguisant donc, que l'on est le plus à même de montrer qui l'on est. Cette perspective permet de confirmer le statut de Miss Knife en tant qu'entité dont le déguisement permet de faire découvrir qui est *le personnage* d'Olivier Py. En se travestissant en femme, en se créant un alter-égo qui l'accompagne tout au long de sa carrière dans le monde du spectacle, Olivier Py ne fait qu'appliquer sa conception de ce droit à endosser les personnages qu'il lui plaît de présenter à son public.

Si pour Olivier Py, l'individu a la possibilité et le pouvoir de revêtir autant de masques qu'il le désire, qu'il est libre de performer et de jouer le personnage de son choix lorsqu'il évolue dans le monde social, le metteur en scène apporte ici sa réponse aux problématiques liées à l'identité dans le monde moderne telle qu'abordée par Danilo Martuccelli dans ses *Grammaires de l'individu*. Ce sociologue ne cesse de pointer les contradictions liées à la construction identitaire à notre époque, et Olivier Py semble quant à lui exemplifier voire incarner ces paradoxes. S'il « va de soi qu'aucun individu ne coïncide jamais entièrement avec les activités qu'il n'accomplit ni avec les divers personnages que ses positions sociales le contraignent à jouer », ⁷⁷ le directeur du Festival d'Avignon va s'emparer de cette idée, la travaillant alors aussi bien dans son œuvre que dans ses déclarations publiques. Lors d'interviews, le discours d'Olivier Py traduit la conscience de la présence de personnages sociaux qu'il se doit d'incarner. Il peut en fonction des questions, répondre en tant qu'artiste de

⁷⁶ PY Olivier, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁷ MARTUCCELLI Danilo, *op. cit.*, p. 205.

théâtre, comédien, metteur en scène, poète, en tant que directeur d'un des festivals de théâtre les plus mondialement reconnu, ou bien encore en tant que fervent catholique, ou encore en tant qu'homosexuel. Les rôles qu'il endosse lors de ses déclarations sont autant de casquettes interchangeables et fluctuantes qu'il revêt selon les modalités d'un ajustement situationnel. Ils traduisent la manière dont Olivier Py investit l'interaction dans laquelle il se trouve. Miss Knife, en tant que personnage fictionnel créé de toute pièce, par, et pour Olivier Py, peut être considéré, en plus de sa valeur artistique, comme une stratégie mise en place afin de contourner certaines obligations liées à sa condition de directeur du Festival d'Avignon. Miss Knife tente de réduire l'écart qui sépare une volonté de frivolité affichée et l'image d'un gestionnaire sérieux liée à sa position dans le champ institutionnel.

Au niveau de sa pratique artistique, l'œuvre de Py traduit cette malléabilité découlant de la conception moderne de l'identité dont parle *Grammaires de l'individu*. A cet égard, le travail de l'acteur sous la direction d'Olivier Py peut être considéré comme une expression artistique de ces considérations sociologiques. Il arrive très souvent aux acteurs qui participent à un spectacle mis en scène par le directeur du Festival d'incarner plusieurs personnages, plusieurs rôles, plusieurs figures lors d'une même représentation. Ce choix de mise en scène, ce travail de l'acteur traduit à l'intérieur de l'œuvre la possibilité d'articuler dans une même personne, dans un même corps, différentes fonctions, différents rôles, différents statuts. Avec Py, la plasticité de l'acteur ainsi que sa capacité à jouer avec une pluralité de masques se trouvent au cœur du jeu et sont au fondement de sa pratique théâtrale.

Plus encore, l'usage du maquillage dans la mise en scène d'Olivier Py est totalement révélateur de la manière dont l'artiste entreprend de traduire ses préoccupations sur la question identitaire sur la scène. En effet, et comme déjà relevé, l'on retrouve une utilisation et une application du maquillage chez l'artiste qui se répètent de spectacle en spectacle, de personnage en personnage. Chez Py, le visage de l'acteur est toujours entièrement peint de blanc, les sourcils sont dessinés au noir de charbon, les yeux sont étirés à l'aide d'un trait de crayon, les lèvres sont d'un rouge qui contraste avec la pâleur quasi fantomatique que le blanc confère au faciès. Le maquillage se constitue comme véritable système chez Py, et est une autre itération du motif du masque dans son œuvre. La manière dont les pigments sont appliqués, qui rend le visage si pâle en comparaison au reste du corps de l'acteur, vient signifier que l'acteur est passé par une transformation nécessaire à la réalisation de la représentation. Tout comme durant la période antique, le masque était inhérent à la représentation théâtrale, conditionnant tout le

travail de l'acteur qui se mettait en représentation, il en va de même dans l'œuvre du directeur du Festival d'Avignon. Le visage blanc témoigne de la préparation dans les coulisses, du soin et de la stylisation apportés à cette partie du corps. Elle témoigne de l'appartenance de ce corps au monde de la représentation. Cette inscription du corps à l'intérieur de la représentation par le visage fardé passe aussi par le fait qu'il ne dissimule pas réellement celui qui le porte. De prime abord la dissimulation des traits semble lourde de par le manque de profondeur qu'un aplat blanc vient induire, mais à plus y regarder, l'acteur derrière le fard reste reconnaissable. Lorsque l'on voit Miss Knife sur la scène, c'est autant elle qu'Olivier Py que l'on reconnaît. La dissimulation partielle du visage est une nouvelle application pratique du principe de dévoilement de la personne au travers de la mobilisation de personnages. Le masque de maquillage apposé sur le visage de l'acteur a pour fonction de signifier son appartenance et son implication dans la représentation, mais en même temps laisse transparaître les traits de celui qui les revêt. Du point de vue du spectateur, c'est autant le personnage appartenant à l'histoire qui est perçu que l'acteur qui se trouve sous le costume. Le masque chez Py n'est pas d'une opacité absolue, au contraire, il se travaille en transparence. « Le masque est là mais doit bâiller⁷⁸ ». En d'autres termes, si le masque doit être présent afin de rendre la représentation d'un personnage possible, mais doit en même temps faire surgir l'existence de la personne qui porte ledit personnage sur la scène.

« Pour mieux faire comprendre l'idée qu'il se fait de *l'acte d'être acteur*, Py évoque un être parfaitement uni, coïncidant absolument avec ce qu'il est et ce qu'il fait et, en même temps, la coexistence en lui de deux états incompatibles, au miroir de l'autre : « Il y a donc sur scène, magiquement disjoints, visibles l'un et l'autre, comme en transparence, celui qui ne croit pas pouvoir faire acte et celui qui fait acte en dépit du regard de l'autre. »⁷⁹ »

Ces propos de Picard et de Py résument bien la manière dont le travail de l'acteur est envisagé dans l'œuvre de l'artiste. L'acteur est chez lui cette entité où convergent et s'articulent deux mouvements contraires, créant une tension dans ce corps en représentation.

La manière dont le masque est conceptualisé et mobilisé pratiquement dans l'œuvre de Py vient affirmer, voire exhiber, la qualité artificielle de la réalisation de l'acte théâtral dans l'œuvre du metteur en scène. Plutôt que de se placer du côté du réalisme, paradigme tendant à

⁷⁸ PY Olivier, *op. cit.*, p. 48.

⁷⁹ PICARD Timothée, *op. cit.*, p. 267.

convoquer le « réel » sur la scène, entendu comme le réel quotidien et étranger à la représentation théâtrale, Olivier Py se débarrasse de ces considérations pour au contraire affirmer la qualité de simulacre inhérente à sa manière de faire le théâtre. Les spectacles de l'artiste en effet n'ont jamais le souci de créer des images ou des scènes que le spectateur pourrait penser comme appartenant à une autre réalité que celle du spectacle. Au contraire, la force des mises en scène de Py se trouve dans le fait qu'elles tournent le dos à toute vraisemblance, pour créer des interactions qui ne pourraient se réaliser ailleurs que sur la scène. En replaçant l'artifice au centre de l'acte théâtral, Olivier Py affirme la spécificité de cet art. Le théâtre est alors cette possibilité de raconter des histoires, de raconter le monde en ayant recours à la convocation de ce qui n'appartient pas à ce monde. Plutôt que de prendre le parti de convoquer le monde sur la scène, Olivier Py le raconte, énonce son point de vue en convoquant l'artifice théâtral dont la particularité est de n'exister que par convention. Si l'on observe aujourd'hui le développement d'un certain théâtre dit documentaire, qui élabore des spectacles à partir de recherches et d'enquêtes de terrain, puisant dans la réalité les matériaux nécessaires à la réalisation d'un spectacle, Olivier Py quant à lui opte pour un *modus operandi* tout autre. Plutôt que de partir du réel pour le transcrire sur la scène, c'est le théâtre lui-même qui se trouve au centre de l'énonciation de la parole de Py, qui est le point de départ de la réflexion sur le monde et sur le réel. D'ailleurs, et c'est le point de vue de l'artiste, réel et théâtre ne sont pas autant opposés que l'on ne pourrait le croire. Le réel désigne autant une réalité matérielle et accessible par l'expérience que « l'image d'autre chose⁸⁰ ». De confession catholique, Py estime que le réel auquel les hommes ont accès est la matérialisation de la volonté et du dessein divin, qui lui reste pourtant inaccessible. L'expérience humaine est donc conditionnée par cette contradiction du visible et de l'invisible. Dieu offre le monde directement accessible par l'expérience quotidienne, mais par la même occasion, se fait muet. L'un des seuls moyens d'accéder aux intentions divines est alors de faire l'expérience du monde créé par ses soins. Le théâtre de Py est profondément ancré dans cette conception chrétienne du monde : il est autant étranger au monde qu'il inscrit dans celui-ci. Le théâtre est doté de ses propres modes d'énonciation, de son propre langage, de ses propres techniques qui le rendent possible et qui l'inscrivent dans un champ de l'expérience se trouvant en dehors de la réalité quotidienne. Et pourtant, l'art théâtral ne peut être entièrement détaché de ce monde. Le théâtre est considéré

⁸⁰*Ibid.*, p. 291.

ici comme un entre-deux, comme en même temps replié sur lui-même, et à la fois en discussion permanente avec la réalité plus large dans laquelle il s'inscrit.

Et de ce fait, la convocation si récurrente du travestissement de genre dans l'œuvre de Py trouve ici une nouvelle justification. Si l'on pense à Miss Knife par exemple, lorsque Py se travestit lui-même, il entreprend de réaliser un acte visant à se révéler à l'aide de ce personnage. Nous retrouvons face à nous un individu bien présent dans la société, qui occupe une position reconnue dans le champ culturel international, qui a donc une réelle prise avec le monde. Et pourtant, c'est en se mettant en représentation devant un public, avec un nom autre, un costume autre, en convoquant le spectacle, qu'il entreprend de révéler un peu plus la personne qu'il considère être. De la même manière qu'il trouve un moyen d'articuler le théâtre et le monde, Py transpose le même système sur l'individu qu'il est. Il convoque un pur artifice théâtral en se travestissant, en se faisant autre donc, tout en parvenant à l'employer de manière à énoncer qui il est. Plutôt que de tromper, plutôt que de rendre un sujet inaccessible, le personnage et son costume permettent au contraire d'aller à la rencontre d'un individu. Travestir son genre à l'aide d'un costume et de maquillage s'apparente à une logique toute théâtrale de mise en scène de soi. Modifier la perception d'un corps en le masquant partiellement va alors permettre à l'individualité la possibilité de nommer qui elle est. Le changement temporaire d'apparence permet d'extérioriser une partie de soi par le biais du personnage, et ce personnage est autant intrinsèquement relié à celui qui le porte qu'il en est un reflet extérieur. La convocation du personnage sur la scène a autant vocation à servir le spectacle qu'à dire comment l'artiste voit le monde dans la conception théâtrale de Py. Autant Miss Knife est une créature de music-hall, confinée à ce monde de chansons et de glamour, autant elle est également une réponse à la question que posent l'expression et la prise de parole d'un individu. Elle est révélatrice de la quête du plaisir de la scène, de la joie que peut provoquer le jeu chez un artiste qui est aussi à la tête du Festival d'Avignon. Miss Knife est une pure construction sortie de l'imagination d'Olivier Py, et qui justifie son existence autant par le désir d'évasion provoqué par la gestion d'Avignon, que par la volonté de Py de produire un auto-discours qui ne serait envisageable sans passer par la prise de parole d'un personnage.

Enfin, nous considérons que l'utilisation du travestissement de genre par un artiste tel qu'Olivier Py participe à une dynamique de relégitimation, d'accroissement de visibilité et de diffusion de ce motif au sein du champ théâtral lui-même. En en faisant une utilisation systématique au travers de toute son œuvre, travestissant le genre des acteurs avec lesquels il

collabore depuis des années (Elizabeth Mazev, Michel Fau), mais aussi lui-même, Py fait du travestissement l'un des fondements de sa pratique théâtrale. Le travestissement de genre est alors affirmé en tant qu'élément du langage théâtral dès-lors qu'il se retrouve dans la grande majorité des spectacles du metteur en scène. Aussi et surtout, ce que cette utilisation massive du motif soutient, c'est qu'il a sa place à l'intérieur de l'institution théâtrale elle-même. Ce que Py réalise autant de par le déploiement de son œuvre, qu'en tant que personnalité à la tête du Festival d'Avignon, c'est l'affirmation et la sécurisation de la place du travestissement sur les scènes. Son geste artistique ne cesse de démontrer en effet que ce motif n'a pas à être réservé à un public de niche, encore moins à certains endroits situés en marge de la société ou du champs théâtral.

Par son positionnement dans le champ théâtral, en tant que personnalité à la tête d'une des plus grandes institutions du milieu culturel et artistique, et de par son utilisation répétée voire systématique du travestissement, Olivier Py participe à une relégitimation de ce motif. En travestissant aussi bien les acteurs qu'il met en scène que lui-même, Py affirme et démontre que les personnages travestis ne sont pas réservés uniquement à divertir un certain public de niche. En prenant le parti de travailler ce motif de manière aussi récurrente, celui-ci s'affirme comme faisant partie du langage à disposition du dispositif théâtral. Le travestissement est alors intégré comme véritable matière à travailler dans le spectacle. Si le texte, le son, le costume, la voix de l'acteur, la lumière sont autant d'éléments constitutifs de l'art théâtral, le travestissement devient lui aussi un élément à part entière que la mise en scène est à même de se saisir. Il devient un nouveau terrain d'exploration qui ne demande qu'à être investi par des artistes.

De la même manière que les travestis investissent les nouveaux médias de communication, l'œuvre de Py tend à insérer ces figures dans le monde de la représentation théâtrale. Ce que l'œuvre d'Olivier Py réalise, c'est la réappropriation institutionnelle d'un motif pourtant si longtemps marginalisé. Car si nous avons insisté sur l'importance de Miss Knife au long de son parcours, il ne faudrait pas que celle-ci occulte l'importance de la voix du directeur d'Avignon. Le geste qui consiste à convoquer le genre travesti sur des scènes aussi importantes que celles d'Avignon vient l'auréoler de toute la reconnaissance symbolique et sociale associée à la manifestation annuelle. En quelque sorte, le travestissement est à présent assez noble, assez digne, que pour être montré sur de telles scènes. Travestir le genre dans un

spectacle n'est pas un geste d'une telle banalité qu'il laisse le public insensible à un tel phénomène, comme les réactions du public d'*Un tramway nommé désir* nous l'ont rappelé.

Néanmoins, il s'affirme, au travers d'artistes tels que Py, comme pouvant potentiellement faire son apparition dans des spectacles de metteurs et metteuses en scène qui jouissent d'une importante reconnaissance aussi bien de la part du public que du monde du spectacle lui-même. Pour qu'il y ait reconnaissance, il faut obligatoirement qu'il y ait présentation, ou représentation, confrontation entre ce motif et un public. Olivier Py, en travestissant le genre au gré de ses spectacles est considéré comme un moteur à cette dynamique de reconnaissance. De par sa présence dans le champ institutionnel, en créant des spectacles qui s'inscrivent dans ce système de production et de diffusion, il y affirme la visibilité et la reconnaissance d'une figure transgressant les normes de genre. Au travers du travail d'artistes tels que Py, le travestissement bénéficie d'un déplacement de la marge vers l'institution. Plus qu'un simple déplacement, il se voit même placé au centre de celle-ci, et de ce fait, sort de la clandestinité pour se retrouver sur le devant de la scène.

Conclusion

Lorsque nous nous sommes posé la question du travestissement de genre, celle-ci s'est imposée au travers de divers champs. Nous avons en effet commencé par poser le constat d'un regain d'intérêt pour cette pratique à l'intérieur du monde de la représentation théâtrale contemporaine. Le déguisement du genre, loin d'être une invention de notre époque, retrouve un écho nouveau à l'intérieur d'œuvres d'aujourd'hui. Il est réinvesti par des artistes d'une manière nouvelle, en même temps qu'il trouve sur les scènes de nouvelles convocations. A partir de cette observation est alors venu le temps d'appréhender le travestissement sous un autre angle d'approche. En tant qu'art profondément inscrit dans le monde dans lequel il se déploie, il nous a semblé que le théâtre se faisait le relais de questionnements et de débats qui devaient être repérables en dehors de la sphère strictement artistique. Les débats autour de la question de genre sur la place publique, ainsi que la production de contenu mobilisant largement le travestissement sont apparus comme ces phénomènes permettant d'inscrire ce motif dans un cadre sociétal plus large que celui de la représentation artistique. Si le travestissement peut être associé au langage théâtral, force est de constater qu'il ne lui est pas interdit de se trouver au-delà de celui-ci.

Ceci nous a donc amené à tenter d'envisager ce phénomène de redécouverte et de réinvestissement du travestissement en regard de ces considérations. Au travers de ce travail, nous avons tenté d'appréhender divers objets d'étude, qui, en faisant un certain usage du travestissement participait à une réunion de considérations spectaculaires et sociales. Notre objectif était alors de circonscrire dans un certain contexte, et au travers certaines exemplifications de l'utilisation du travestissement, sa propension à venir faire écho à une certaine vision de l'individu inscrit dans la société. Plus précisément encore, nous avons également tâché de mettre en lumière et en regard la manière dont le retour du travestissement dans le monde d'aujourd'hui s'affirmait au travers d'une certaine utilisation qui peut en être faite par la communauté homosexuelle. Car s'il existe bien un lien entre identité homosexuelle et le déguisement du genre, nous nous sommes appliqués à faire surgir certains de ces usages en relevant leur présence dans divers champs d'actions. La pratique théâtrale et spectaculaire se trouve au point de départ de la réflexion que nous avons entendu étendre à d'autres domaines qui quant à eux contiennent en eux-mêmes la possibilité de toucher une majorité d'individus qui ne se résumerait pas uniquement au public de certains spectacles de théâtre.

Ce qui ressort de ce travail, c'est la manière remarquable dont un même motif, le travestissement de genre, peut se trouver mobilisé et travaillé de tant de façons en fonction du contexte dans lequel on peut l'observer. Loin d'être doté d'une valeur universelle, ou d'être assujéti à un seul et même discours, nous avons pu observer que ce procédé peut être le porteur de diverses connotations et de diverses significations. N'étant dès-lors pas cantonné à un seul et même propos, le travestissement, aussi bien sur la scène que dans la société voit sa valeur et son sens sans-cesse travaillés, ajustés et modifiés par celui qui le convoque. Qu'il soit au service d'un discours militant, artistique ou politique, qu'il ait vocation de subvertir des cadres existants ou de participer à l'élaboration de nouvelles conceptions de l'individu, les messages véhiculés par ce procédé sont multiples. Plutôt que d'être un discours en soi, le travestissement du genre peut alors être envisagé comme une manière d'énoncer une vision et un discours. Cette prémisse s'observe par la multitude des utilisations qui peuvent être faites des personnages travestis, aussi bien sur les scènes, que dans la société.

Ce que notre travail n'a cessé de démontrer, c'est la dépendance du travestissement envers celui qui le pratique et le convoque. En fonction de celui qui prend la peine de le mobiliser, le travestissement devient vaisseau de significations et de valeurs qu'il ne contient pas en lui-même d'avance. Le travestissement est donc de ce point de vue totalement tributaire de celui qui prend l'initiative de brouiller son genre, et dépend entièrement des intentions du protagoniste qui y fait appel. Sa signification n'étant jamais donnée d'avance, il permet de créer la surprise dans le spectacle, dans l'action militante, dans la société.

De ce point de vue, le travestissement est un potentiel porteur de nouvelles significations qui ne demandent qu'à lui être apposées. Pouvant apparaître sur des scènes de théâtre, mais pas uniquement, lorsqu'on le retrouve dans les rues du carnaval, ou dans des actions menées par des militants, il ne cesse d'être manipulé à des fins diverses. Il est dès-lors impossible d'anticiper de quelle manière, et dans quel contexte nous pourrions alors le rencontrer dans le futur. Peut-être sera-t-il l'objet de nouveaux traitements qui participeront à lui conférer une fonction encore jamais observée jusqu'à présent. En ce sens, nous estimons que le travestissement peut se faire le lieu d'un certain renouveau de la pratique théâtrale. Si certains artistes parviennent à discerner cette possibilité dans ce procédé qui nous a tant occupé, il leur reviendra de parvenir à proposer de nouvelles images et de nouveaux discours à partir du jeu sur la présentation de soi et de la modulation du genre.

La dernière question que nous voulons poser pour conclure ce travail est celle-ci : peut-on imaginer qu'au-delà du travestissement, le genre lui-même, puisse devenir un élément du langage théâtral à part entière ? Si le théâtre est ce lieu doté de ses propres moyens pour formuler des réponses aux questions qui se posent dans le monde, peut-être qu'un jour viendra où l'identité de genre d'un individu ne sera plus vue comme une problématique demandant à être résolue. Le théâtre pourrait alors se pourvoir d'un nouveau vocabulaire, d'un nouvel élément dans sa grammaire. Ce serait alors une nouvelle occasion pour cet art de travailler les significations et les représentations qu'il serait à même de créer à partir de ce paramètre neuf, dans une dynamique d'innovation et de renouvellement qui lui est propre.

Bibliographie

ALBERT Nicole, « Travestissement », in *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003.

BAKHTINE Mikkaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture au Moyen Age et sous la Renaissance*, Editions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », ROBEL André (trad.), Paris, 1970.

BERNARD Michel, « Masque », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, (dir. CORVIN Michel), Bordas, Paris, 2008.

BORILLO Daniel et MECARY Caroline, *L'homophobie*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », Paris, 2017.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, (trad. KRAUS Cynthia), Editions La Découverte, Paris, 2005.

CHAUNCEY G., « Stonewall » (traduit de l'américain par LAGNEAU-YMONET P.), in *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003.

CHAUVIN Sébastien et LERCH Arnaud, *Sociologie de l'homosexualité*, Editions La Découverte, coll. « Repères », Paris, 2013.

ERIBON Didier, « Queer », in *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003.

ERIBON Didier, « Queer (Théorie) », in *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003.

ERIBON Didier, *Réflexions sur la question gay*, Flammarion, coll. « Champs essais », Paris, 2012.

FEUILLET Michel, *Le carnaval*, Les Editions du Cerf, coll. « Bref », Paris, 1991.

FORESTIER Georges, « Déguisement », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, (sous la direction de CORVIN Michel), Editions Bordas, Paris.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, Les Editions de Minuit, (trad. ACCARDO Alain), Paris, 1973.

KOSOFKY SEDGWICK Eve, *Épistémologie du placard*, Editions Amsterdam, Paris, 2008.

LE TALEC Jean-Yves, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, Éditions La Découverte, coll. « Textes à l'appui », Paris, 2008.

LECOCQ Louis, « Élisabéthain (théâtre) », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, (sous la direction de CORVIN Michel), Editions Bordas, Paris.

LECOQ Louis, « Élisabéthaines (compagnies) », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, (sous la direction de CORVIN Michel), Editions Bordas, Paris.

LEMOINE Xavier, « Queer (Action) », in *Dictionnaire des cultures Gays et lesbiennes*, (dir. ERIBON Didier), Larousse, Paris, 2003.

LEPINARD Eléonore et LIEBER Marylène, *Les théories en étude de genre*, Editions La Découverte, coll. « Repères Sociologie », Paris, 2020.

LOVELOCK Michael, *Reality TV and Queer Identities. Sexuality, Authenticity, Celebrity.*, Palgrave Macmillan, London, 2019.

MARTEL Frédéric, *Global Gay. La longue marche des homosexuels*, nouvelle édition mise à jour, Flammarion, coll. « Champs actuel », Paris, 2017.

MARTUCCELLI Danilo, *Grammaires de l'individu*, Editions Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 2002.

PAVIS Patrice, « Masque », in *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris, 2002.

PELTRAULT Claude, « Les travestis de Shakespeare », in *Coulisses*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 8, Été 1993.

PICARD Timothée, *Olivier Py, planches de salut*, Actes Sud-Papiers, 2018, Arles.

POIRET Jean, *La Cage aux Folles*, Presses Pocket, Paris, 1979.

SONTAG Susan, « Notes on Camp », in *Against Interpretation*, London : Vintage, London, 2001, p. 277.

PY Olivier, *Illusions comiques*, Actes Sud-Papier, Arles, 2006.

VAN ENIS Nicole, *Féminismes pluriels*, Editions Aden, 2012, Bruxelles.

Vidéographie

PY Olivier, *Illusions comiques*, captation vidéo réalisée par Vitold Krysinsky, Théâtre du Rond-Point, coll. « COPAT », 2006.

PY Olivier, *Epître aux jeunes acteurs*, captation vidéo réalisée par Vitold Krysinsky, Théâtre du Rond-Point, coll. « COPAT », 2006.

PY Olivier, entretien avec JOUSSERAUD Philippe contenu dans les bonus du DVD de la captation d'*Epître aux jeunes acteurs*, Théâtre du Rond-Point, coll. « COPAT », 2006.

PY Olivier, entretien avec SALAME Léa, « Stupéfiant ! », France 2, diffusé le 29 janvier 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=ZNeEkZZvhnY>.

Spectacles cités

Histoire de la violence, OSTERMEIER Thomas et LOUIS Édouard, Théâtre National Wallonie-Bruxelles, Bruxelles, janvier 2020.

Un tramway nommé désir, WILLIAMS Tennessee, mise en scène de CALCAGNO Salvatore, Théâtre de Liège, Liège, janvier 2020.

Sites web

Statuts du Couvent de Paris des Sœurs de la Perpétuelle Indulgence, modifiés le 17 octobre 2015, consultable à l'adresse : <https://www.lessoeurs.org/nos-statuts>.

