

Faculté de philosophie, arts et lettres

Femmes en révolte sur la scène contemporaine : quels devenir scéniques pour un propos dissident?

Mamma Medea, King Kong Théorie et Nanette

Autrice: Marie-Cécile Henrion
Promoteur : Jonathan Châtel
Lecteurs : Pierre Piret et Emmanuel Wallon
Année académique 2018-2019
Master en Arts du spectacle à finalité didactique

Faculté de philosophie, arts et lettres

Femmes en révolte sur la scène contemporaine : quels devenir scéniques pour un propos dissident ?

Mamma Medea, King Kong Théorie et Nanette

Autrice : Marie-Cécile Henrion

Promoteur : Jonathan Châtel

Lecteurs : Pierre Piret et Emmanuel Wallon

Année académique 2018-2019

Master en Arts du spectacle à finalité didactique

Avant-propos

Ce mémoire, qui marque l'aboutissement de nos deux années d'études de Master en arts du spectacle, n'aurait pu être mené à bien sans certaines personnes. Nous commencerons par leur adresser quelques remerciements.

Nous remercions tout d'abord notre promoteur, Monsieur Jonathan Châtel, pour sa disponibilité, son encadrement efficace et bienveillant et ses conseils avisés.

Nous remercions également les professeurs du Centre d'Études Théâtrales pour la qualité de l'enseignement dispensé, ainsi que nos complices et amis du CET, avec qui nous avons partagé ces deux années d'étude, d'analyse, de réflexion, de jeu et de découvertes.

Nous remercions aussi Ève, Armand et Nathalie-Marie pour leurs relectures aiguisées et proactives ; Maxime pour ses remarques toujours aussi pertinentes et son soutien d'éditeur – et d'ami !

Parce que nous ne serions pas là sans eux : merci à nos parents, pour des raisons évidentes mais aussi de nous avoir emmenée au théâtre déjà bien avant notre naissance ; merci aux Théâtre'Os de nous permettre de jouer – de respirer, donc ! – à longueur d'année ; merci à Aline d'avoir incarné une Médée si révoltée.

Certains moments marquent un parcours de vie en y dessinant des virages inattendus : merci à Grégoire-Gabriel de nous avoir fait prendre conscience de la place à rendre à la scène dans notre vie ; merci à Audrey de nous avoir accompagnée sur les premières marches.

Merci encore à notre frère, François, qui n'a demandé qu'une fois « mais à quoi ça sert, tout ça ? » ; à notre sœur Catherine pour ses encouragements et son inspirante citation de Jean Florence sur l'errance. Merci aussi à nos amis qui auront été bien patients avec nous ces derniers mois.

Merci enfin à Virginie pour sa présence, son écoute, son soutien, sa patience sans limites et ses relectures enthousiastes.

Introduction

Trois altercations et trois rencontres ont marqué le début de la réflexion que nous développerons dans ce mémoire. Trois altercations avec le monde réel, hors du théâtre ; réassignations plus ou moins violentes à une place de femme dans l'espace public. Trois rencontres avec des textes de théâtre et des spectacles, tombés entre nos mains comme pour nous proposer d'autres réponses que la répartie urbaine tirée des guides d'auto-défense féministe. *Mamma Medea* de Tom Lanoye, *King Kong Théorie* de Virginie Despentes et *Nanette* d'Hannah Gadsby ont tous trois ouvert des portes dans notre réflexion personnelle sur « comment faire pour exister le mieux possible ? » C'est d'abord la colère de Médée dans *Mamma Medea*, dont nous avons travaillé une scène en atelier théâtre, qui a ouvert la voie – la voix – dissidente. La découverte de *King Kong Théorie* avec une classe d'élèves schaarbeekoïses de 18 ans allait entériner cet intérêt pour la question. La majorité d'entre eux n'avaient d'autre expérience théâtrale que les trois spectacles que nous étions allés voir cette année-là et aucun n'avait jamais entendu parler de féminisme – sauf sous l'aspect d'une insulte difficilement manipulable, faute de repères. Enfin, dans *Nanette*, nous avons été touchée par un récit simple et fort ; des mots clairs sur la tension ressentie par les personnes qui ne rentrent pas dans la norme. L'intérêt très personnel et l'élan que nous avons trouvés dans ces rencontres nous ont poussée à approfondir l'analyse de ces spectacles, à en savoir plus sur les possibilités de subversion des normes et de transformation du monde que nous avons entraperçues alors. Nous ne nous doutions pas encore des surprises qui nous attendaient au cœur de ces spectacles.

Aujourd'hui, la question de la condition féminine est débattue depuis les plateformes des réseaux sociaux jusqu'aux tables des négociations politiques, en passant par les prises de conscience individuelles liées aux répercussions inédites de l'affaire Weinstein et du mouvement #MeToo qui a suivi, à l'automne 2017. Sans parler de révolution – terme qu'il convient d'utiliser avec prudence pour en éviter l'évidement –, ce mouvement aura indéniablement modifié la visibilité et l'audibilité de la question de la condition féminine, en rendant publique et collective une parole jusqu'alors privée. Une fois dépassées les seules dénonciations de violence genrée, ce mouvement a permis de

focaliser les regards sur le sexisme structurel qui sous-tend les inégalités entre les hommes et les femmes dans nos sociétés¹. Depuis, que l'on en envisage les progrès, les reculs ou les nœuds, la question de la condition féminine interpelle nos fonctionnements sociaux occidentaux et se retrouve donc au cœur de nos productions culturelles. Si l'état problématique de la condition féminine n'est plus un secret pour personne, aujourd'hui, nous avons voulu savoir ce qu'en disent véritablement les textes et ce qu'en font les scènes, à travers l'étude des trois spectacles qui fondent notre réflexion.

Ces trois spectacles sont de factures et de styles très différents. *Mamma Medea*, pièce écrite par l'auteur flamand Tom Lanoye et mise en scène en français par Christophe Sermet, est un drame ancré dans la scène belge contemporaine. En Belgique, encore, une équipe de comédiennes s'est emparée de *King Kong Théorie*, essai de Virginie Despentes, pour le mettre en scène sous le regard dramaturgique de Julie Nayer. Repris au cours de deux saisons consécutives au Théâtre de la Toison d'Or (TTO), ce spectacle tend vers le théâtre politique et pose surtout la question de l'adaptation au théâtre d'un essai dissident. *Nanette*, stand-up de l'artiste australienne Hannah Gadsby, nous fait dépasser le cadre de la scène théâtrale belge par sa large diffusion sur la plateforme de divertissement Netflix et nous plonge dans l'univers très particulier du spectacle comique. Drame contemporain à l'esthétique fuselée, spectacle à visée politique et stand-up rendent ainsi compte de la propagation de la question de la condition féminine dans le théâtre et du malaise de nos sociétés occidentales face à cette question, en mettant en scène des figures féminines en révolte.

Au cœur de chaque texte se trouve effectivement une instance d'énonciation féminine qui fait sécession par rapport à une autorité reconnue jusque-là et qui contrevient à « l'ordre du discours » selon Foucault, c'est-à-dire au contrôle exercé par toute société sur la production du discours : la norme. Ainsi, la dissidence de ces figures féminines se situe dans leur mouvement de sécession par rapport au discours restrictif normé : victimisation, soumission au pouvoir en place et aux formes en vigueur, invisibilisation de l'altérité sont autant d'injonctions de nos sociétés mises à mal par ces figures dissidentes, au travers du verbe et de la scène, dans l'optique de se réapproprier le discours, à la fois objet et outil du conflit. En effet, « le discours n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pour quoi, ce par quoi on

¹ GHALI, Soraya, « #MeToo, acte II », dans *Le Vif/L'Express*, n°51, 20/12/2018, p. 40.

lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer² ». Dans ce mouvement de sécession, si elles rejoignent l'entreprise des féminismes, qui entendent « mettre en lumière l'oppression des femmes en tant que femmes et lutter contre cette oppression³ », leur attaque contre l'ordre du discours ne se limite pas au spectre féministe mais questionne l'humain en société. Dissidence et théâtre, dans les trois formes travaillées, font ainsi politique, dans le sens où ce qui se joue est de l'ordre de l'affranchissement, de « l'émancipation et de [la] transformation de la réalité⁴ ».

Dès lors, si les trois spectacles prennent comme pivot la condition féminine, en mettant en scène trois personnages ou instances d'énonciation subversifs, le traitement politique du discours diffère. Nous verrons par quels moyens la question de la condition féminine est adressée, du détour mythologique à l'humour en passant par le discours militant. L'analyse des outils et esthétiques proposés par ces trois spectacles nous permettra alors de déterminer le réel traitement réservé à la question de la condition féminine : comment la scène de théâtre peut-elle déployer ou au contraire restreindre la dimension dissidente de ces personnages féminins, par quels moyens esthétiques et pour quelles réponses à la question de la condition féminine ?

Posons d'emblée quelques hypothèses et lignes de questionnement. Tout d'abord, *Mamma Medea* suit le processus « classique » du texte de théâtre porté à la scène qui actualise une figure mythologique. Médée, incarnation de la révolte absolue, figure puissante de dissidence, aurait pu être actualisée sous les mêmes traits. Nous verrons pourtant que Tom Lanoye tord le mythe et réduit la révolte de Médée à une mèche qui fait long feu, tout en déplaçant la focale vers le couple Médée/Jason : de la femme dissidente de la tragédie et du mythe, on passe au couple contemporain en crise, couple qui bascule dans le drame ordinaire. Lanoye et Sermet retournent aux fondements du théâtre politique, dans son sens étymologique : la tragédie comme moyen démocratique de faire s'interroger la Cité sur ses préoccupations majeures. Mais il ne suffit pas d'actualiser une grande figure tragique pour faire acte politique : par un glissement de la tragédie au drame, Lanoye et Sermet ramènent la tragédie à hauteur humaine, au couple en crise représenté sur une scène contemporaine. Nous verrons comment cette nouvelle

² FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, p. 12.

³ GARCIA, Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, 2018, coll. « Climats », p. 18.

⁴ NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, coll. « Cahiers libres », p. 5.

version de l'histoire de Médée et Jason dynamite la trame tragique pour rendre à notre société la tragédie « qu'elle mérite⁵ ». Cette analyse fera l'objet de la première partie de ce mémoire.

Nous ouvrirons ensuite une deuxième partie, consacrée à la « politisation de l'intime⁶ » dans *King Kong Théorie* et *Nanette*. En effet, ces deux spectacles prennent appui sur le récit de soi pour faire acte politique. *King Kong Théorie* est au départ une sorte de manuel de survie à l'usage des citoyennes et citoyens, un manifeste pour une révolution féministe au profit de toutes et tous. Ce texte s'appuie sur le vécu de son autrice, femme dissidente hors norme. *Nanette* est une véritable explosion de colère d'une femme homosexuelle « victime par défaut » de la société dans laquelle elle évolue depuis 40 ans. C'est aussi un spectacle qui remet en question les codes du comique. Les deux textes mêlent l'autobiographie et la réflexion politique pour élever l'intime au rang politique. En entrant ainsi en scène – symboliquement ou physiquement – leurs autrices posent déjà un acte politique, en tant que personnes habituellement « reléguées dans le *no man's land* représentatif⁷ ». Aussi, elles dupliquent par l'art leur révolte quotidienne, qui constitue, d'après Didier Éribon, une première subversion.

Cette résistance au jour le jour, cette résistance dans l'occupation de l'espace public, dans les choix vestimentaires, cette résistance dans la création littéraire et artistique, dans la pensée aussi doit être considérée comme l'un des vecteurs les plus fondamentaux de la mise en œuvre des confrontations directes ou indirectes avec l'ordre normatif⁸.

Cependant, le récit de soi au théâtre pose inévitablement question, ne serait-ce que dans l'apparent paradoxe d'un pacte autobiographique qui prendrait place sur un plateau, cadre de la fiction théâtrale. Nous verrons comment chaque forme (le théâtre politique d'un côté, le stand-up de l'autre) gère ce paradoxe et ouvre des possibilités de se raconter.

D'une part, Virginie Despentes se raconte pour dire qui elle est et comment elle en est arrivée à construire la pensée politique qu'elle expose. La mise en scène de *King Kong*

⁵ SERMET, Christophe, « Note d'intention », dans *Mamma Medea, dossier pédagogique*, Le Rideau de Bruxelles, 2011-2012, p. 5. En ligne : http://archives.rideaudebruxelles.be/images/stories/content/DPEDA_Mamma_Medea.pdf (consulté le 21/05/2019).

⁶ Nous empruntons cette expression à Stéphane Hervé, dans HERVE, Stéphane, « La singularité partagée », dans FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011, coll. « Écritures », p. 117.

⁷ NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007, p. 146.

⁸ ÉRIBON, Didier, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, coll. « Des mots », p. 97.

Théorie que nous analysons ici a adapté le texte de Desportes pour pouvoir le hisser à la scène dans une optique résolument militante, coupant les parties de texte qui ouvrent sur la remise en question de l'autrice, son propre itinéraire et les contradictions auxquelles elle a dû faire face dans son « devenir Desportes ». Alors qu'il s'agit d'un texte plus nuancé qu'on voudrait le faire croire, la mise en scène de Julie Nayer reprend toute la partie « poing levé » du texte pour en faire un manifeste en scène, laissant de côté la part autoréflexive et autocritique de Desportes. Nous verrons les possibilités politiques créées par cette mise en scène militante, mais aussi les limites inhérentes à la forme.

D'autre part, dans *Nanette*, Hannah Gadsby n'entend plus (seulement) faire rire. Il s'agit pour elle de se raconter pour se dépasser, pour sortir d'une forme d'adolescence dans laquelle le stand-up la maintenait jusque-là : mobiliser la mémoire « pour devenir [une] autre⁹ ». Or, le stand-up en lui-même est une forme qui appelle à l'autobiographie. Nous verrons de quelle manière Hannah Gadsby use des codes du genre pour finalement les faire implorer.

En filigrane de ces analyses, nous tenterons de déterminer de quelle manière les trois spectacles travaillent le rapport scène-salle. En effet, toute œuvre qui entend avoir une portée politique doit toucher – atteindre – son public, que ce soit par l'émotion ou par la raison, et donc rassembler les spectateurs autour d'un langage commun, comme le postule Nicolas Roméas.

Le théâtre (l'art) n'a jamais le choix entre réunir ou diviser. Il doit absolument faire les deux, toujours. Réunir, dans un premier temps, rassembler autour de langages construits avec les codes qui sont en nous, pour permettre aux uns et aux autres de dire leurs différences, dans l'espace devenu commun. Pour que les signes soient perçus et les mots entendus, y compris dans la polémique, il faut avant tout qu'ils soient partagés¹⁰.

Ainsi, nous verrons comment *Mamma Medea* mine un horizon d'attente particulier en détournant une figure mythique ancrée dans la tragédie, tout en rejoignant le spectateur par la triangulation de l'espace scénique. Nous verrons également l'écran dressé entre la scène et la salle par le théâtre militant dans *King Kong Théorie* et les difficultés d'une intimité nécessaire et pourtant illusoire dans *Nanette*.

Comment faire acte politique au théâtre, au départ d'un propos dissident, et atteindre le spectateur ? Quelles sont les possibilités de se raconter ? Contre quelles limites chaque

⁹ « [One writes] in order to become other than one is », Michel Foucault cité par GILMORE, Leigh, *The Limits of Autobiography*, Ithaca & London, Cornell University Press, 2001, p. 11. Sauf mention contraire, nous assumons toutes les traductions de l'anglais au français.

¹⁰ ROMÉAS, Nicolas, « Mots impossibles - Édito », dans *Cassandre/Horschamp. Communauté (& autres chimères)*, n°95, automne 2013, p. 4-5.

forme achoppe-t-elle ? Que disent ces spectacles de la condition féminine ? Ces lignes de questionnement devraient nous permettre de tracer les contours de chaque objet scénique dans une optique d'analyse et de déterminer l'efficacité des discours subversifs portés à la scène par ces trois genres particuliers.

Travailler sur trois formes distinctes de théâtre pose inévitablement des questions de méthode ; un stand-up ne s'appréhende pas de la même manière qu'un drame contemporain. Par ailleurs, l'accès aux sources est inégal : nous pourrions entrer davantage dans les détails sur *Nanette*, spectacle filmé et réalisé en vue d'être diffusé sur Netflix, alors que nous ne disposons que d'une captation témoin amputée des premières et dernières minutes pour étudier *Mamma Medea*. Pour l'analyse de *King Kong Théorie*, nous ne pourrions nous appuyer que sur nos souvenirs personnels d'un spectacle vu trois fois sur deux saisons. Une méthode systématique a néanmoins été élaborée pour permettre l'analyse de ces trois spectacles : après une présentation générale de chaque spectacle, nous analyserons les textes sous l'angle dramaturgique pour faire émerger les possibilités de dissidence et circonscrire les discours subversifs, avant d'étudier les choix esthétiques posés par les mises en scènes, qui auront déplacé le curseur des possibles d'un côté ou de l'autre de la complexité des discours.

Première partie : Mamma Medea, de la tragédie au drame

Les mythes sont une expérience collective qui se répète. On peut les varier à l'infini comme les rêves.
Heiner Müller¹¹

La mythologie grecque nous a légué de grandes figures, protagonistes d'histoires qui fondent nos inconscients collectifs¹². Parmi elles, Médée est incontournable et, bien qu'elle soit intrinsèquement ambivalente et complexe¹³, nous tenterons tout d'abord d'en dessiner la silhouette, afin de dégager des lignes d'analyse dramaturgique et des portes d'entrée de mise en scène qui nous permettront d'étudier *Mamma Medea* avec suffisamment de données en main.

Tom Lanoye est l'un des écrivains belges les plus en vue actuellement : romancier, auteur de théâtre mais aussi chroniqueur engagé contre les nationalismes et les discriminations en tous genres, il est parfois décrit comme un « empêcheur de penser en rond¹⁴ ». *Mamma Medea* n'est pas sa seule adaptation de grandes figures ou de textes du répertoire : on peut citer *Ten Oorlog*, adaptation monumentale des pièces de guerre de Shakespeare, pour Luk Perceval en 1997 ; *Hamlet vs Hamlet* pour Guy Cassiers en 2014 ou encore *Koningin Lear*, écrite en 2015 et mise en scène en français par Christophe Sermet au Théâtre National, cette saison 2018-2019. Il écrit *Mamma Medea* en 2001 et la pièce est montée en néerlandais à la Toneelhuis d'Anvers. Dix ans plus tard, pour sa quatrième création en tant qu'artiste associé au Rideau de Bruxelles, Christophe Sermet décide de monter cette pièce au départ de la traduction d'Alain van Crugten. La distribution puise dans la future Compagnie du Vendredi avec, entre autres, Claire Bodson (Médée), Yannick Renier (Jason), Philippe Jeusette (Aietès et Egée) et

¹¹ Heiner Müller cité par DANCOURT, Michèle, « Médée dans la culture européenne du XX^e siècle », dans BRUNEL, Pierre (dir.) et MANCIER, Frédéric, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1288.

¹² DUMEZIL, Georges, Préface de MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, 1982, p. 5.

¹³ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ *Mamma Medea, dossier pédagogique*, Le Rideau de Bruxelles, 2011-2012, p. 3. En ligne : http://archives.rideaudebruxelles.be/images/stories/content/DPEDA_Mamma_Medea.pdf (consulté le 21/05/2019).

Francesco Italiano (Télamon et la femme de ménage) : autant de comédiens que l'on retrouvera dans *Vania !* (2014), *Les Enfants du Soleil* (2017) et *La Reine Lear* (2019).

I. La figure de Médée

A. Le mythe / la fable

Comme tout mythe, l'histoire de Médée connaît de nombreuses variantes et versions. Nous ne prétendons pas ici établir un catalogue exhaustif de ces histoires, ce qui dépasserait largement le cadre de ce travail ; nous rappellerons plutôt les grandes étapes de l'itinéraire le plus largement connu de Médée.

L'histoire de la deuxième fille du roi de Colchide Aïétès¹⁵, petite-fille d'Hélios et nièce de Circé, peut se structurer en cinq épisodes¹⁶. Dans le premier, Médée rencontre Jason, envoyé en mission suicide en Colchide pour récupérer la Toison d'Or. Tombée amoureuse du Grec, Médée use de sa magie pour l'aider à réussir le défi mortel lancé par Aïétès : labourer un immense champ après être parvenu à atteler les taureaux cracheurs de feu, semer des graines qui feront naître des géants à abattre, le tout avant le coucher du soleil. Une fois ce défi réussi, Jason obtient à nouveau l'aide magique de Médée pour voler la Toison d'Or, puisqu'Aïétès n'avait pas l'intention d'honorer sa parole. Médée, traîtresse de sa famille et de sa patrie, s'enfuit avec les Argonautes. En chemin, elle tue son frère Absyrtos¹⁷, lancé à leur poursuite. Le deuxième épisode se passe en Thessalie, terre natale de Jason, où Médée rajeunit Éson puis assassine le roi Pélidas, provoquant un nouvel exil du couple. Dans le troisième épisode, Médée, Jason et leurs deux enfants vivent dans une situation plutôt précaire à Corinthe. Lorsque Jason tombe amoureux de Créuse, fille du tyran Créon, et se voit offrir la main de la princesse, il abandonne Médée qui est aussitôt bannie par Créon. Médée ruse alors pour atteindre Créuse et Créon par sa magie et les assassiner tous les deux, avant de commettre l'infanticide qui scellera sa vengeance sur Jason et de s'enfuir vers Athènes à bord d'un char ailé, envoyé par Hélios. Dans le quatrième épisode, Médée épouse le roi Égée et en a un fils. Mais lorsqu'elle tente de faire tuer Thésée, fils d'Égée, elle est bannie d'Athènes et le cinquième épisode voit son retour en Colchide, avec son fils né d'Égée.

¹⁵ L'orthographe de ce nom varie entre Eètes, Aétès et Aïétès. Par souci de cohérence, nous conservons l'orthographe utilisée par Tom Lanoye dans *Mamma Medea*.

¹⁶ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ Le même choix est fait pour le nom du frère, dont l'orthographe varie entre Apsyrtos et Absyrtos.

Les deux épisodes les plus célèbres¹⁸, et qui connaîtront un important développement dans la littérature dramatique et lyrique mais aussi dans d'autres arts, sont la séquence du vol de la Toison d'Or en Colchide et celle de la trahison de Jason à Corinthe.

B. De la déesse à la sorcière

Si on perçoit instinctivement Médée comme une magicienne redoutable mais également meurtrière, il n'en a pas toujours été ainsi : d'après Alain Moreau¹⁹, Médée a originellement été une déesse bénéfique, qui est passée d'un contexte religieux à l'univers du conte et du mythe, où elle a endossé la fonction d'auxiliaire de Jason. Étant la fille d'Aiétès, roi d'une « terre sans nom, située là-bas, très loin vers l'Orient, qu'on n'atteint qu'après avoir franchi les roches infranchissables, les Symplégades, semblables aux portes de l'Hadès²⁰ », Médée fait figure d'être surnaturel. Lorsque Jason la ramène avec lui dans « le monde des hommes, où elle n'a pas sa place, où elle ne peut amener que le sang et la mort²¹ », le glissement est en marche, de la déesse bénéfique à la sorcière sanguinaire. Florence Fix souligne l'altérité de Médée en tant que femme venue de l'Orient, territoire barbare pour la Grèce antique, d'où ne peut sortir que cruauté, ruse et sorcellerie. « Avant même de commettre l'infanticide, elle incarne tout ce qui est suspect, étranger et potentiellement inacceptable²². »

Finalement, c'est Euripide qui figera Médée en tant que « tueuse d'hommes²³ », dans sa *Médée* (431 av. J.-C.). En effet, ses deux enfants sont des garçons, et leur meurtre sera le mytheme le plus connu ; mais Médée tue aussi son frère Absyrtes, Pélidas, Créon ou même Jason et Aiétès, dans certaines versions, puis veut s'en prendre à Thésée²⁴. Enfin, le dernier clou au cercueil de l'image de la déesse bénéfique est le caractère viril qu'Euripide et d'autres auteurs après lui attribuent à Médée. En effet, Médée préférerait se battre à la guerre que porter à nouveau un enfant (« Je préférerais lutter trois fois sous le bouclier plutôt que d'accoucher une seule²⁵ ! ») ; elle entend recourir à la force contre

¹⁸ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹ MOREAU, Alain, « Médée antique », dans BRUNEL, Pierre (dir.) et MANCIER, Frédéric, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002, p. 1280.

²⁰ *Ibid.*, p. 1281.

²¹ *Ibid.*

²² FIX, Florence, *Médée l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, coll. « Mythographies et sociétés », p. 13.

²³ MOREAU, Alain, *loc. cit.*

²⁴ *Ibid.*, p. 1282.

²⁵ EURIPIDE, *Médée*, traduit du grec ancien par Pierre MISCEVIC, Paris, Payot et Rivages, 1997, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », p. 72.

ses ennemis et défendre sa gloire (« lorsqu'on porte atteinte à ses droits d'épouse, il n'y a pas plus assoiffée de meurtre qu'elle [la femme]²⁶. »). Pour le spectateur grec, une telle virilisation d'une femme ne peut en faire qu'un monstre. Par ailleurs, selon Duarte Mimoso-Ruiz, l'aide que Médée apporte à Jason grâce à ses connaissances magiques dans la lutte contre les géants nés de la terre affirme une fois de plus sa supériorité dans un domaine où l'on n'attend pas une femme : le champ d'Arès. « Ce caractère dangereux de cette aspiration au pouvoir absolu de la part d'une femme a dû jouer un rôle non négligeable dans la figuration de Médée sous des traits maléfiques²⁷. »

Si Euripide a fait de Médée la figure féminine redoutable qui s'est imposée depuis²⁸, le tragédien joue avec équilibre entre le ressort de la terreur et celui de la pitié, en complexifiant la dualité du personnage.

Médée, c'est aussi la pauvre jeune femme abandonnée par son séducteur, seule, loin de sa famille, dont elle s'est coupée à jamais par ses actes, l'étrangère au teint bronzé qu'on méprise et qu'on craint, parfait bouc émissaire, l'être de chair partagé entre des sentiments contradictoires, la haine pour Jason, l'amour pour ses enfants dont elle fait l'instrument de la vengeance contre l'époux lâche et infidèle, tout en sachant que le forfait qu'elle s'apprête à accomplir déchirera son cœur autant que celui de Jason²⁹.

C. Médée au xx^e siècle

On retrouve Médée dans différents récits du Moyen Âge, dont le *Roman de la Rose* de Jean de Meung et Guillaume de Lorris au XIII^e siècle. Au XVII^e siècle, on la retrouve au théâtre dans *El divino Jasón* (1634) de Calderón de la Barca et dans les tragédies *Médée* (1635) et *La Conquête de la Toison d'Or* (1660) de Pierre Corneille. Celui-ci reprend la figure de Médée telle qu'elle apparaît chez Euripide et chez Sénèque, puis en étoffe la psychologie et la cruauté³⁰. Dans *Médée*, l'héroïne est la victime d'un complot politique : c'est la première occurrence de la politisation du mythe, d'après Patrick Werly³¹. Cette dimension politique est néanmoins abandonnée dans la tragédie lyrique

²⁶ *Ibid.*, p. 73.

²⁷ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 22.

²⁸ MOREAU, Alain, *loc. cit.*

²⁹ *Ibid.*, p. 1283.

³⁰ LAFFONT-BOMPIANI (dir.), *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont et V. Bompiani, 1960, p. 651.

³¹ WERLY, Patrick, « Médée du XVI^e au XVIII^e siècle », dans BRUNEL, Pierre (dir.) et MANCIER, Frédéric, *op. cit.*, p. 1283-1288.

Médée (1693) de Marc-Antoine Charpentier et Thomas Corneille, au profit de la valorisation du spectaculaire que le mythe recèle³².

Au XX^e siècle, de nombreux artistes ont tenté de réinventer la figure de Médée³³. Citons entre autres Hans Henny Jahnn avec *Medea/Médée* (1926), Jean Anouilh avec *Médée* (1946) ou encore *Médée Materiau* (1991) d'Heiner Müller du côté du théâtre ; au cinéma, *Médée* de Pier Paolo Pasolini sort en 1969 et *Medea* de Lars von Trier en 1988, au départ de l'adaptation d'Euripide par Carl Dreyer.

Dans ces œuvres du siècle dernier, Michèle Dancourt relève différentes variations, dans des degrés de proximité variables avec les textes sources. Il y a tout d'abord l'accent mis sur Médée en Colchide : dans le film de Pier Paolo Pasolini, par exemple, Médée apparaît d'abord en prêtresse de rites archaïques. On retrouvera cette variation chez Tom Lanoye. Ensuite, alors que la tradition ne donnait pratiquement aucune place aux voix des enfants tués, certaines œuvres les mettent en avant. Dans le film de Lars von Trier, l'aîné des deux enfants prend part au crime en aidant sa mère à pendre son frère. Aussi, au moment du dénouement, les œuvres du XX^e siècle refusent une fin triomphale de Médée fuyant sur son char ailé. Chez Anouilh, elle se suicide ; chez les autres, « les Médées du XX^e siècle disparaissent sans mourir³⁴ ». Enfin, Michèle Dancourt relève dans les Médées du siècle dernier une recherche paroxystique de la violence, le cri comme une « didascalie constante³⁵ ».

Par ailleurs, le XX^e siècle a placé le mythe dans une perspective politique en se concentrant sur la « barbarie » de Médée, faisant passer la magicienne au second plan.

Médée devient le lieu où soumettre la notion de « barbarie » à un renversement de sens et à une opération de décentrement. Les artistes du XX^e siècle font de Médée l'étrange étrangère, dépossédée de son identité et qui ne peut la recouvrer que dans une crise vertigineuse³⁶.

Ce faisant, le traitement de la barbarie de Médée en tant que « figure du sublime identitaire rétif à la colonisation [...], métaphore du refus absolu et sans concessions de l'assimilation sous toutes ses formes³⁷ » permet aux artistes du XX^e siècle, qui ont vécu

³² D'autres artistes ont encore travaillé le mythe de Médée à l'opéra, dont Pier Francesco Cavalli (*Il Giasone*) et Luigi Cherubini (*Medea*). Voir WERLY, Patrick, *loc. cit.*

³³ DANCOURT, Michèle, « Médée dans la culture européenne du XX^e siècle », dans BRUNEL, Pierre (dir.) et MANCIER, Frédéric, *op. cit.*, p. 1288.

³⁴ *Ibid.*, p. 1289.

³⁵ DANCOURT, Michèle, *op. cit.*, p. 1290.

³⁶ *Ibid.*, p. 1291.

³⁷ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 17.

la fin des colonies et de l'hégémonie européenne sur le monde, de critiquer les entreprises coloniales.

Le XX^e siècle a donc dessiné une Médée « victime des conditions socio-culturelles et politiques³⁸ », en opposition à la femme criminelle et malveillante crainte par l'Antiquité. Le personnage est devenu protéiforme et a pu endosser différents costumes, comme l'affirme Florence Fix :

Étrange parcours en effet que celui de cette figure du refus, de la dignité, de la fidélité à ses valeurs et à ses rites, qui en vient dans les modalisations et réécritures du mythe à se prêter à tous les travestissements, toutes les paraboles, toutes les « récupérations » politiques (Médée noire contre le colonialisme), féministes (Médée mère contre un Jason patriarcal), psychologiques (il y a un complexe de Médée), socio-culturelle (Médée pauvre marginale sans culture écrite contre une civilisation établie, écrite, normée... et sclérosée)³⁹.

La Médée moderne peut donc être vue comme une figure « polyphonique » de la révolte absolue, pour reprendre l'expression de Duarte Mimoso-Ruiz⁴⁰.

D. Médée : figure dissidente, figure féministe ?

Médée est une figure dissidente par plusieurs aspects et raisons. Tout d'abord, elle refuse de se soumettre à la loi et aux interdits, ou encore à une tradition qu'elle ne reconnaît pas comme sienne. En effet, dans l'épisode du rajeunissement d'Éson et du meurtre de Pélidas, elle accède au chaudron et aux broches alors que ces éléments de rites sacrificiels sont réservés aux seuls hommes. Par ce geste, elle se rend responsable d'un « excès maléfique⁴¹ », sans compter qu'elle commet ces actes par intérêt personnel et non pas dans un cadre rituel, ce qui ajoute à la « barbarie » du personnage. À Corinthe, elle insulte et menace la famille royale, puis résiste au tyran Créon par la ruse, déterminée à ne pas se laisser faire :

LE CHŒUR.

Malheureuse femme ! Hélas ! hélas ! Quelles douleurs tu dois subir ! Où te tourner ? Où pourras-tu trouver l'hospitalité ? Quelle demeure, quelle terre t'apportera le salut ? Dans quel flot de malheurs sans issue, Médée, le dieu t'a-t-il embarquée !

MEDEE.

Tout va mal ; qui le niera ? Mais croyez-moi, les choses n'en resteront pas là ! Des périls sont réservés aux jeunes mariés, et des peines terribles au beau-père. Penses-tu que j'aurais jamais flatté cet homme [Créon], sans y trouver profit, sans avoir une idée⁴² ?

³⁸ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 25.

³⁹ FIX, Florence, *loc. cit.*

⁴⁰ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 188.

⁴¹ *Ibid.*, p. 22.

⁴² EURIPIDE, *op. cit.*, p. 82.

D'après Duarte Mimoso-Ruiz⁴³, la figure de Médée propose aussi une critique de la condition féminine. Toujours à la limite de la marge, « figure de l'altérité : refusée, malmenée, suspectée⁴⁴ » en tant qu'étrangère exilée, elle devient réellement dissidente en tant que femme. Déjà chez Euripide, dans son discours aux Corinthiennes, elle pose la question de la situation de la femme et critique le mariage.

MEDEE.

De tous les êtres animés et doués de pensée, nous sommes, nous autres femmes, l'espèce la plus misérable. D'abord, il nous faut, à prix d'or, acheter un époux et donner un maître à notre corps – et ce second mal est encore plus cruel que le premier. Le plus difficile est de le choisir, en distinguant le bon du mauvais ; car les séparations ne sont pas bien vues pour les femmes, et il ne nous est pas possible de répudier notre époux. Quand une jeune mariée entre dans des habitudes et des lois nouvelles, il faut qu'elle soit devineresse, pour savoir, sans l'avoir appris chez elle, comme s'y prendre au mieux avec celui qui partage sa couche. Si nos efforts sont couronnés de succès, si notre mari vit à nos côtés sans porter le joug à contre-cœur, alors notre sort est digne d'envie ; sinon, mieux vaut mourir. Quand le mari est las de la vie domestique, il sort et trouve un remède au dégoût qui emplit son cœur en se tournant vers un ami qui lui est cher ou bien un camarade de son âge. Mais nous, nous ne devons avoir d'yeux que pour un seul être. Ils disent que nous menons une vie sans dangers à la maison, tandis qu'eux combattent la lance au poing. Il se trompent : je préférerais lutter trois fois sous le bouclier plutôt que d'accoucher une seule ! Mais je m'arrête, car le même discours ne s'applique pas à ton cas et au mien : toi, tu as ici ta patrie, la maison de ton père, les plaisirs de la vie et la compagnie de tes amis ; moi, je suis seule, sans patrie, outragée par un homme qui m'a enlevée comme un butin en terre barbare, sans mère, sans frère, sans parent auprès de qui me mettre à l'abri, dans le malheur où je me trouve. [...] Pour tout le reste, la femme est pleine de crainte, incapable de combattre ou de soutenir la vue du fer ; mais lorsqu'on porte atteinte à ses droits d'épouse, il n'y a pas plus assoiffée de meurtre qu'elle⁴⁵.

Dot, choix incertain et absence de choix, inégalité des droits face à l'institution du mariage, femme dépendante et victime passive de la loi du mari, condamnée à l'intérieur du foyer tandis que le monde extérieur s'ouvre à l'homme, condamnée aussi à la maternité dans un sort censé être plus enviable que celui de guerrier ; Médée regarde toute la condition féminine à la loupe de l'inégalité entre les sexes en généralisant la problématique à l'ensemble des femmes, avant de se recentrer sur sa personne et sa deuxième « tare » : être une exilée étrangère. Si Médée s'insurge contre une prétendue supériorité masculine, il serait un peu rapide de faire porter à Euripide un discours féministe. En effet, le tragédien rend Médée perfide lorsqu'il lui fait ourdir son plan du triple homicide de Créon, Créuse et Jason : « En outre, nous autres femmes, absolument impuissantes à faire le bien, nous excellons naturellement à faire le mal sous toutes ses formes⁴⁶. » Par ailleurs, la structuration du discours même de Médée

⁴³ MIMOSO-RUIZ, *loc. cit.*.

⁴⁴ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ EURIPIDE, *op. cit.*, p. 71-73.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 84.

d'un côté, et ses plaintes passionnelles de l'autre, en font un être de l'excès, hors de la féminité habituellement admise, hors norme.

D'une part, Médée tient un discours paroxystique et autodestructeur (les plaintes) présenté comme une distorsion par rapport à l'attitude traditionnelle de la femme qui doit s'effacer dans [la maison]⁴⁷ ; d'autre part, la Colchidienne imite la dialectique des sophistes – donc un discours viril⁴⁸.

Médée est justement un personnage de l'excès et de la passion, en particulier face au raisonnable Jason, qui justifie son remariage par la nécessité de trouver de la stabilité et une sécurité financière, tandis que Médée ne conçoit pas « une vie où l'intérêt matériel est surestimé par rapport à l'*éros*⁴⁹ ». C'est une implosion du couple qu'Euripide met ici en scène. Dans une perspective immédiatement contemporaine, Florence Fix parle de l'échec d'un couple mixte :

Chacun [Médée comme Jason] reste « intact », imperméable à l'apport de l'autre. Le mythe de Médée dit ainsi l'échec de la mixité, de l'acceptation de l'autre, chacun considérant avoir donné (et non imposé) à l'autre une culture, un mode de vie, des valeurs meilleurs⁵⁰.

Pour retrouver son identité propre, Médée doit passer par une vengeance mais surtout par « l'instauration d'un *autre* ordre de valeur⁵¹ » matérialisées par l'infanticide.

Médée revendique l'anarchie. Face à la civilisation et à l'ordre établi, elle veut substituer une autre norme qui, aux yeux des « civilisés » est le chaos. Mais la révolte de Médée, cristallisée dans la mort des enfants, est, en un certain sens, pleine de promesses. Le geste sauvage de la Colchidienne se présente comme la manifestation d'une exigence terrible, qui, dans une soif d'absolu la pousse à renverser tous les « interdits »⁵².

Ce geste radical et contre-nature est probablement le trait le plus dissident de Médée et la marque irrémédiablement d'un aspect effrayant, depuis Euripide. Par ce geste, Médée rend impossible tout retour en arrière, toute rédemption et toute projection vers l'avenir : elle se fige en un instant T⁵³. Au départ de cet acte radical, l'interprétation de l'infanticide à travers les âges révèle la capacité des humains à « penser l'abolition, par un individu, de sa propre descendance⁵⁴ ». En effet, le mythe de l'infanticide pose question, au minimum, et terrifie ; il doit donc être traduit, travaillé pour nous rassurer. Les artistes ont tenté d'expliquer cet acte par le rituel, par la condition socio-politique,

⁴⁷ Le terme original est « *oïkos* », la traduction en « maison, chez soi » a été générée automatiquement par Glosbe, dictionnaire multilingue en ligne. En ligne : <https://fr.glosbe.com> (consulté le 08/04/2019).

⁴⁸ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 154.

⁵⁰ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 156.

⁵² *Ibid.*, p. 196.

⁵³ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 15.

par le merveilleux, comme autant de « masques posés devant la violence de la mère infanticide⁵⁵ ». Nous analyserons de quelle manière Tom Lanoye et Christophe Sermet ont traité cet aspect central du mythe de Médée.

Revenons un instant sur le caractère « féministe » de la dissidence de Médée. Nous l'avons vu, bien qu'il fasse porter à Médée une critique de la condition féminine, Euripide ne trace pas pour autant la silhouette d'un personnage féministe. D'après Duarte Mimoso-Ruiz, l'effet est même inverse :

Médée est, [...] même lorsque la magicienne revêt un aspect bénéfique de Mère, un mythe de l'anti-féminisme et de la misogynie : Médée, dans sa fonction de magicienne, de divinité ou de femme, doit être mise à l'écart de l'univers social et politique masculins. Elle est, à la lettre, refoulée du monde des hommes dans les abîmes de l'inconscient, ou alors récupérée, médiatisée à travers les masques de l'écriture tragique, romanesque et de l'art⁵⁶.

À dire vrai, à l'exception de *Lunga Notte di Medea* de Corrado Alvaro (1949), Duarte Mimoso-Ruiz ne reconnaît, dans les productions des trois premiers quarts du XX^e siècle, aucune version véritablement non misogyne de Médée, c'est-à-dire aucune version où toute ambiguïté dans la figure féminine aurait disparu, où Médée serait « victime jusqu'au bout des hommes, même lorsqu'elle tue ses enfants pour les sauver⁵⁷ ». Arrêtons-nous un instant sur la réduction que semble affirmer Duarte Mimoso-Ruiz du caractère féministe d'un personnage du XX^e siècle à son rôle de victime sans ambiguïté du patriarcat. D'une part, un personnage sans ambiguïté peut-il encore être intéressant, dense, transposable en trois dimensions dans un corps vivant sur une scène de théâtre ? D'autre part, faut-il être victime pour être féministe ? Autrement dit, le féminisme se définit-il forcément dans une posture de victime ?

Si cette réduction féminisme-victime ne nous convainc pas, nous retiendrons tout de même l'aspect misogyne des œuvres dénoncé par Duarte Mimoso-Ruiz, œuvres dans lesquelles « Médée représente aux yeux de l'homme, la femme-objet, la "subalterne" ou la "maîtresse", fascinante et dangereuse ; [là où] elle est "l'autre"⁵⁸ ». Duarte Mimoso-Ruiz explique cette vision de Médée par le fait que seuls des hommes ont traité le mythe, jusqu'aux années 1980. En effet, à l'exception des chorégraphies signées par Martha Graham (*Cave of the Heart/Serpent Heart*, 1946) et Birgit Cullberg (*Medea*, 1958), il faut attendre la toute fin du XX^e siècle pour que les femmes s'emparent du mythe, dans d'autres genres que l'écriture dramatique, telles Isabelle Stengers avec

⁵⁵ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 208.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 171.

l'essai *Souviens-toi que je suis Médée. Medea nunc sum* (1993) et Christa Wolf avec son roman *Medea-Stimmen/Médée, Voix* (1997). C'est un peu « comme si la radicalité monstrueuse de Médée appelait enfin, après des siècles de créations masculines nommées *Médée*, l'écho naissant de voix féminines⁵⁹ ».

II. Mamma Medea : la Médée de Lanoye et Sermet

Nous établirons un portrait le plus efficace possible du texte de Tom Lanoye, en privilégiant cinq axes : la fable, la question géographique, le couple Médée-Jason, le traitement de l'infanticide et le personnage de Médée. Avec ce cinquième axe, nous tenterons de tracer la silhouette de Médée en tant qu'altérité et figure dissidente. Nous croiserons cette analyse dramaturgique avec des points de vue sur la mise en scène réalisée par Christophe Sermet. Plutôt qu'établir une analyse complète de la mise en scène, ce qui déborderait le cadre de ce mémoire, nous avons choisi de mettre en lumière certains aspects de la pièce qui soutiendront nos lignes d'analyse dramaturgique.

A. La fable

1. Parcours du texte

Tom Lanoye a divisé sa pièce en deux grandes parties. La première reprend les épisodes de la rencontre des deux héros en Colchide et du vol de la Toison d'Or par Jason dans l'acte I, puis de la fuite vers Iolkos dans l'acte II. La deuxième se passe à Corinthe et reprend la trahison de Jason à l'acte III et la mise en action de la vengeance de Médée à l'acte IV.

L'acte I s'ouvre sur le palais d'Aiétès où Frontis et Mélas, les deux fils de Chalciopé, sœur aînée de Médée, rentrent de voyage et ramènent avec eux Jason et ses deux amis argonautes, Idas et Télamon. Aiétès est d'emblée présenté comme un tyran suspicieux, certain que ses petits-fils complotent contre lui. Lorsque Jason tente de négocier la Toison d'Or, Aiétès lui lance le défi bien connu : l'attelage, le labour, les semences et la bataille. Médée, quant à elle, est déjà touchée par le Grec qu'elle vient à peine de rencontrer : « Mais ça, c'est contre toutes les lois de la nature,/Se lamenter et braire

⁵⁹ DANCOURT, Michèle, *op. cit.*, p. 1289.

pour l'ennemi du pays⁶⁰. » Ces premiers sentiments se transforment en véritable fièvre : Médée est rapidement déchirée entre son amour pour Jason et sa loyauté filiale.

MEDEE.
J'ai péché, oui je sais, contre les lois sacrées,
Car même s'il est coupable de tant de crimes atroces,
Aïétès est mon roi, mon seigneur et mon père
Et je lui appartiens, je suis à lui, malheur⁶¹ !

Chalciope, certaine qu'Aïétès va faire du mal à ses enfants en même temps qu'aux Argonautes, finit par convaincre Médée d'aider Jason. Pour la magicienne, c'est l'occasion qu'il lui fallait pour finalement céder à sa passion, et déclencher le début de la catastrophe par un premier mensonge :

MEDEE.
Voilà la sorcellerie infernale de l'amour :
Il me fait raconter des menteries à ma sœur,
Il me met en révolte contre mon roi et père
Et me fait languir après un homme que je ne connais guère.
[...]
Je crains fort qu'en luttant contre un despote affreux
Je sois tombée sur un maître encore plus maupiteux⁶².

Pendant ce temps, suivant les conseils des fils de Chalciope, Jason décide de demander l'aide de Médée, quoique la sorcière fasse peur à ses compagnons. Médée délivre presque immédiatement ses conseils et l'onguent nécessaire à la réussite du défi, ne demandant en échange que la description du pays de Jason et la promesse de toujours rester dans sa mémoire. Elle est finalement déchirée par son acte de trahison.

Le récit du défi relevé par Jason est raconté par Mélas et Frontis, reprenant à leur compte le rôle du chœur antique dans le rapport d'actions héroïques. Mais alors qu'Aïétès furieux prépare sa vengeance, Médée se décide à voler la Toison d'Or avec Jason, pourvu qu'il l'emmène avec lui en héros à Iolkos. Ce sont à nouveau les deux neveux qui se chargent de ce récit.

Malgré les protestations de Télamon et Idas, Médée est donc embarquée sur l'Argo, mais elle hésite, prise de remords à l'idée d'abandonner sa sœur et ses neveux. Pressée par Jason, qui finit par perdre patience, elle s'enfuit sous la malédiction de son père :

⁶⁰ LANOYE, Tom, *Mamma Medea*, traduit du néerlandais par Alain VAN CRUGTEN, Arles, Actes Sud, 2011, coll. « Papiers », p. 104. Médée, à l'instar des autres Colchidiens, parle en vers. Aussi, dans le texte original, les répliques des Colchidiens sont placées à la ligne sous le nom du personnage, tandis que les répliques des Grecs suivent immédiatement le nom ; nous conservons ces conventions ici.

⁶¹ LANOYE, Tom, *op.cit.*, p. 109.

⁶² *Ibid.*, p. 111.

AIETES.

Eh bien moi, je vous déclare, je jure par le dieu Soleil
Que toujours vous porterez honte et malédiction :
Tout qui croisera votre chemin, homme ou femme,
Vous suspectera d'avance de lâche trahison.
Et tout qui se liera à votre chair par la chair
Le regrettera sitôt, dès la toute première nuit⁶³.

Les dés sont jetés, la machine du destin est en marche.

L'acte II est centré sur la fuite de Jason et Médée. On les retrouve tout d'abord sur une île entre la Colchide et la Grèce, encerclée par la flotte d'Absyrtos. Contre son serment de ne pas l'abandonner, Médée dévoile à Jason son plan pour se débarrasser de son frère : elle va l'attirer à elle et Jason n'aura plus qu'à le tuer en traître. L'épisode du meurtre du frère est pathétique : Absyrtos se montre plein d'amour et de compréhension pour Médée mais Jason arrive en retard pour poignarder le jeune homme juste avant que Médée cède aux demandes de son frère qui l'exhortait à rentrer en Colchide. Le premier coup n'est pas mortel ; Absyrtos a le temps de supplier Médée de le laisser vivre jusqu'à ce que celle-ci ordonne à Jason de l'achever. Consciente du caractère contre nature de cet acte criminel, Médée demande qu'on l'emmène chez sa tante Circé pour accomplir des rites de purification. Mais la magicienne refuse d'absoudre le couple en fuite : « Il faut apprendre à vivre avec le poids de la faute.../Il existe des méfaits qui ne peuvent être pardonnés⁶⁴. » Voilà Jason et Médée condamnés au sort du couple Macbeth. Aiétés encercle l'île et réclame sa fille. Médée se jette aux genoux de Circé et la supplie de l'aider ; après tout, sa faute n'a consisté qu'à devenir esclave de l'amour :

MEDEE.

Ma tante !

Résistez à mon père. Ne me livrez pas à lui.
Quelle était ma grande faute, de tomber amoureuse.
Ce caprice est devenu, hélas, un esclavage⁶⁵.

Circé lui donne la solution : selon la coutume, une fille non mariée doit être rendue à son père ; mais si elle est mariée ou si elle a perdu sa virginité, elle appartient à l'homme qui la lui a prise. Jason annonce alors qu'il épouse Médée, laissant cette première partie se refermer sur Aiétés qui pleure la perte de ses trois enfants.

La deuxième partie se passe à Corinthe. L'acte III s'ouvre sur un compte rendu de la femme de ménage, qui reprend à son tour la parole du chœur antique et raconte dans les grandes lignes le meurtre de Pélidas, l'arrivée en Corinthe, les deux fils du couple, la

⁶³ *Ibid.*, p. 126.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁵ *Ibid.*

trahison de Jason et la menace d'expulsion de Créon. Nous retrouvons les deux héros à la scène suivante dans la dispute où Jason reproche son hystérie à Médée tandis qu'elle lui reproche ses froids calculs et sa trahison. Créuse vient ensuite à la rencontre de l'épouse délaissée pour la convaincre de leur laisser les enfants. En réponse à cet affront, Médée développe son discours sur l'inégalité entre les hommes et les femmes et sur l'indépendance des hommes aux dépens de l'asservissement des femmes. Au terme d'une manipulation malsaine, Médée déverse ses menaces sur Créuse, qui s'enfuit en la prévenant qu'elle ne lui laissera pas ses enfants. C'est parce qu'on la menace de lui retirer ses enfants qu'elle prend une décision :

MEDEE.
Mon mari, ma maison, mon honneur, mes enfants,
Et que veut-elle encore ? Peut-être bien mon corps ?
Pour pouvoir m'écorcher et s'en faire un manteau ?
(Elle crie.)
Une femme peut pas voler [*sic*] des enfants à leur mère !
(Pour elle-même.)
Je préférerais les tuer et me tuer en même temps.
Ah mais non ! C'est alors qu'ils seraient tous trop contents.
Je les vois rire d'ici, ces salauds hypocrites !
Délivrés par moi-même de tous leurs petits problèmes !
Jamais !
Je les massacre tous et c'est moi qui vais rire !
Ou alors non.
Tout ce qui est encore en vie est capable de souffrir.
Donc, par le dieu Soleil, mon mari reste en vie⁶⁶ !

Pour clore l'acte III, Médée profite de la visite d'Égée pour assurer son exil à Mytilène (et non pas Athènes), une fois sa vengeance consumée. Elle énonce d'ailleurs son plan : elle tuera tout le monde, même les enfants, sauf Jason. Pour Médée, tuer ses enfants revient à les sauver d'un père volage d'une part, à faire souffrir ce père d'autre part.

L'acte IV est centré sur l'accomplissement de la vengeance : Médée feint la réconciliation et fait porter la robe et la parure empoisonnées à Créuse par ses propres fils. C'est le prof de sport⁶⁷ qui endosse le rôle du chœur pour conter l'horrible trépas de Créuse et Créon, sous le regard amusé de Médée, qui annonce que le deuxième coup va être porté. Le prof de sport court donc chercher Jason, laissant Médée à son acte.

Pour cette dernière scène, Jason accourt devant leur maison et enjoint Médée d'en sortir, certain qu'elle a déjà tué ses fils. Lorsqu'elle apparaît sur le seuil, elle est en vêtement colchidien. Tandis que Jason l'invective, elle lui répond : « Je veux seulement que tu

⁶⁶ *Ibid.*, p. 154-155.

⁶⁷ Le personnage s'appelle effectivement « Le prof de sport » ; l'expression familière est donc de Lanoye.

m'aimes⁶⁸. » Jason se jette sur elle, il la bat brutalement, jusqu'à ce que les enfants paraissent, se plaignant de ne pas pouvoir dormir. Rupture. Après avoir fait rentrer les enfants, Jason et Médée sont assis côte à côte. Médée explique que son corps n'a pas voulu suivre sa volonté et qu'elle n'a pas pu tuer les enfants, mais que leur survie peut aussi bien servir sa cause : elle propose à Jason qu'ils repartent à nouveau tous les quatre. Mais Jason se moque d'elle : personne ne voudra d'elle nulle part, leur famille n'existe plus, il ne cédera pas à son chantage car, de toute façon, ses deux enfants ne sont pas si importants que ça pour lui.

MEDEE.

Tu as bien failli ne plus jamais revoir tes fils,
Un peu de reconnaissance ne ferait pas de mal, peut-être ?

JASON. Je peux me tromper, mais moi, il me semble assez normal qu'une mère n'achève pas ses enfants à coups de couteau !

MEDEE.

J'aurais pu le faire et j'aurais dû le faire,
Pour la punition éternelle de leur père.

JASON. Arrête ! Le chantage, ça ne marche plus. J'étais sur le point de me remarier, ma vieille. J'aurais pleuré tes deux petits mouflets, certainement, mais après ça j'en aurais vite fait d'autres, avec Créuse⁶⁹.

Les deux protagonistes règlent leurs comptes : il a tout sacrifié pour elle ; elle a tout sacrifié pour lui ; il prend le dessus dans la dispute en l'interrompant et en la traitant de malade, jusqu'à ce qu'elle entre dans la maison et abatte un enfant d'un coup de feu.

MEDEE.

Ton fils aîné est parti le premier.
À toi d'expliquer plus tard au second
À quoi il a dû de rester en vie :
Ta compassion pour une pauvre vieille malade,
Qui a dû abdiquer, renoncer à tout,
Pour une putain blonde, jeune et riche.

Jason saisit le pistolet.

JASON. Tu crois vraiment me connaître, hein ? Après toutes ces années ? Pauvre malheureuse ! Tu le crois vraiment ? Tu me connais ? Ah oui ? Tu me connais ?

Il se précipite dans la maison.

Un coup de feu. Les pleurs de l'enfant cessent. Long silence, puis encore un coup, un second, un autre, jusqu'à ce qu'on entende le cliquetis d'un pistolet vide.

Jason entre, laisse tomber le pistolet. Long silence⁷⁰.

Le couple infanticide s'est calmé. Les deux personnages fument une cigarette et se remémorent le vol de la Toison d'Or :

⁶⁸ LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 170.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 172.

JASON. Ces petits bouchons.

MEDEE.
Des bouchons ?

JASON. Des petits bouchons de cire.

MEDEE.
Pour tes oreilles ?

JASON. Oui.

MEDEE.
Oui, et alors ?

JASON. Pour que je ne t'entende pas chanter.

MEDEE.
Ah oui.

JASON. Pourquoi as-tu fait ça ?

MEDEE.
Pour te protéger.

JASON. Protéger ?

MEDEE.
Contre moi.

*Fin*⁷¹.

2. Commentaire

Nous voyons que Tom Lanoye n'adapte pas le mythe à notre époque contemporaine, dans une mégapole occidentale, avec des héros tout à fait contemporains : les personnages gardent leurs noms originaux, l'action est située dans les mêmes lieux que dans la tragédie d'Euripide. Les Argonautes voyagent effectivement en bateau, Médée et Circé sont toutes deux des magiciennes redoutables. Ce n'est qu'une fois le récit arrivé à Corinthe que la nourrice d'Euripide est remplacée par une femme de ménage, tandis que le pédagogue de la tragédie source se transforme ici en « prof de sport ». Lors de l'infanticide, ce sont des coups de feu qui résonnent. Ajoutons à cela le traitement du langage entre versification et prose, et le texte de Tom Lanoye finit par mélanger l'antique et le moderne, les références mythologiques et la réalité contemporaine.

Christophe Sermet ancre davantage l'adaptation dans nos références contemporaines au moyen des costumes et des accessoires. Toutefois, il évite l'écueil du mimétisme réaliste grâce à un jeu plutôt distancié et des effets de déréalisation : certains comédiens assument plusieurs personnages, comme l'un des Argonautes qui devient le prof de sport, tandis que l'autre endosse le rôle de la femme de ménage. De la musique

⁷¹ *Ibid.*, p. 173.

acoustique est jouée en direct sur la scène par l'un des comédiens qui traverse le plateau avec une guitare ou qui assiste à une scène depuis un coin du plateau. Les entrées et sorties des personnages sont ponctuées d'effets, particulièrement dans la première partie. Par exemple, les Argonautes courent en tous sens ; Médée est couchée sur scène mais n'intervient pas dans la scène jouée. La mise en scène est aussi parsemée d'effets d'humour, telle l'entrée en scène des Argonautes coiffés de casques romains en plastique, dans une démarche robotique qui rappelle le vidéo-clip « *Around the world* » du groupe Daft Punk. Sermet affirme que cet humour s'inscrit dans « la recherche d'un rapport privilégié entre scène et salle⁷² ».

Aussi, l'espace est relativement dégagé : une tente de toile blanche permet d'envisager deux espaces simultanés avec des jeux d'ombres et de lumières. On la retrouve à cour pour la première partie, à jardin pour la seconde. Cet échange de place réduit l'espace de jeu dans la deuxième partie et pousse les comédiens au nez de scène. Enfin, les murs du théâtre sont apparents, du moins à cour. Christophe Sermet nous rappelle continuellement que nous sommes au théâtre.



Illustration 1 – Le plateau. *Mamma Medea*, MES Christophe Sermet, Rome, 05/03/2014. Capture d'écran. En ligne : www.e-performance.tv

⁷² SERMET, Christophe, « Note d'intention », *op. cit.*, p. 4.

B. Les espaces

Le mythe de Médée se structure autour des lieux dans lesquels agit le personnage. Ici, les deux parties du texte de Tom Lanoye sont articulées géographiquement entre la Colchide d'un côté et la Grèce de l'autre, avec un trait d'union dans les îles de la Mer Noire.

Voyons tout d'abord les titres : la partie 1 est intitulée « I. À LA MAISON/À L'ÉTRANGER⁷³ », la partie 2 est intitulée « II. À L'ÉTRANGER/À LA MAISON⁷⁴ ». La maison de Médée, dans la première partie, est l'étranger pour Jason ; la situation s'inverse ensuite dans la deuxième partie. Ces titres nous indiquent déjà l'impossibilité pour les deux héros d'être ensemble « chez eux ». Un espace sera irrémédiablement étranger pour l'un ou pour l'autre.

La Colchide de Tom Lanoye, au départ, ressemble à ceci : « *La Colchide, une immense étendue, beaucoup de couleur, poussière et soleil, où se trouve le palais d'Aiétès⁷⁵.* » Comparée à la description que fait Jason de son pays natal, vallée luxuriante et civilisée, la Colchide ressemble à une terre désolée et enclavée :

MEDEE.

Décrivez la splendeur de votre pays natal...

Je vous en supplie !

JASON. Bien. Il ne se trouve pas coincé entre de hautes montagnes. Comparé à ici c'est vachement grand. Vaste. Avec beaucoup de vaches et cette sorte de choses. Et de l'eau, beaucoup d'eau. Et le ciel, beau, souvent lourd. Une lumière très spéciale. Des couleurs douces que certains nomment sombres. Moi je ne trouve pas. Je les trouve... spéciales. Et au milieu de cette énorme cuvette, cette cuvette de champs et d'eau, de très nombreuses villes, très proches les unes des autres. L'une d'elles est la mienne : Iolkos.

MEDEE (*béate*).

Iolkos⁷⁶...

Pourtant, alors que Médée est irrémédiablement attirée tant par Jason que par une terrible envie de découvrir Iolkos, la ville de Grèce où elle s'installe avec lui a de quoi la faire déchanter : « *Corinthe. Devant la minuscule maison de Jason et Médée. Toutes les nuances de gris et de bleu foncé⁷⁷.* » Dans de tels tons, on est loin de la luxuriance promise. Ce n'est que la présence d'Égée qui amène un changement positif : « *Soudain beaucoup de lumière et de couleur. Égée entre, hésitant, cherchant quelque chose⁷⁸.* »

⁷³ LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 116.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 141.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 155.

Selon les didascalies, les couleurs resteront celles-là jusqu'à la fin. On pourrait y lire un mensonge de la part de Jason dans sa description initiale de sa terre, mais on pourrait aussi y voir l'évolution de l'état mental de Médée : face à un destin désertique tant qu'elle se trouve en Colchide, plongée dans le tourment de la répudiation et de la jalousie à Corinthe, jusqu'à ce qu'elle trouve sa solution. Dans la mise en scène de Christophe Sermet, les lumières suivent une autre logique : denses, dans les tons rouge foncé dans la première partie, elles deviennent vives et très blanches dès l'ouverture de la deuxième partie, pour s'assombrir puis tendre vers le bleu sur la fin du spectacle.

Toutefois, il semble que la fracture initiale entre Jason et Médée ancrée dans l'opposition des espaces s'exprime encore davantage dans les comportements des personnages. Parce qu'ils sont en territoire barbare, les Argonautes se targuent de représenter la civilisation et redoublent de moqueries vis-à-vis des Colchidiens. Prenons par exemple le fou rire de Télamon et Idas lorsque Jason se présente en robe traditionnelle colchidienne avant de rencontrer Médée, à la scène 4 de l'acte 1 dans le texte de Tom Lanoye. Dans sa mise en scène, Christophe Sermet ne reprend pas cet épisode précis, mais oppose les groupes de personnages par leurs comportements et par leurs costumes, particulièrement dans toute la première partie de la pièce. Les Argonautes fonctionnent en trio, adoptant les mêmes poses et la même corporéité, en opposition aux Colchidiens. Les premiers portent des costumes type veston-chemise, une posture plutôt décontractée, le bassin vers l'avant, les mains dans les poches ou en mouvement pour soutenir la conversation. Ils sont sophistiqués, sûrs d'eux, agiles. Les seconds portent des costumes beaucoup plus populaires : Aiétès est torse nu, vêtu d'un pantalon de type « bleu de travail », à la présidence d'une table de déjeuner en formica, Chalciopie est en robe de nuit, ses deux fils portent des pulls à grosse maille, Médée est en jupe mi-longue, souliers et t-shirt, costume qui lui confère une apparence de jeune fille asexuée. Ils sont tous vêtus de bleu. Mais surtout, ils réagissent tous au moindre mouvement d'humeur d'Aiétès, présenté comme un tyran colérique et imprévisible.



Illustration 2 – Costumes et personnages. *Mamma Medea*,
MES Christophe Sermet, Rome, 05/03/2014. Capture d'écran.
En ligne : www.e-performance.tv

Sous leurs grands airs décontractés, les Grecs sont tout de même conscients d'être sur une terre « où tout est potentiellement hostile⁷⁹ », ce qui inclut Médée. En effet, elle est immédiatement décrite et vantée par ses neveux pour ses talents de magicienne, ce qui effraie de plus en plus les Grecs et en fait, dès le début, « une figure de l'ailleurs, de la marge, de l'éloignement géographique⁸⁰ », qui ne peut trouver sa place parmi les Grecs civilisés. Chez Christophe Sermet, c'est bien le discours des neveux qui confère cette aura à Médée, car en même temps, elle ne fait pas peur : on voit qu'il s'agit d'une femme au comportement certes un peu bourru, qui ne rentre pas dans les cases de la féminité et dont la posture est plutôt virile dans un corps solide, mais elle n'est *a priori* pas effrayante. Ici, c'est donc le verbe qui complète le corps, faisant de Médée un personnage hors des cases, mais profondément humain, au départ.

⁷⁹ Fix, Florence, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.



Illustration 3 - Médée la magicienne. *Mamma Medea*, MES Christophe Sermet, Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 2014. Photo non créditée.
En ligne : <http://www.pba.be/fr/saison/44/mamma-medea>

Un autre motif utilisé par Tom Lanoye pour différencier civilisés et barbares est le recours au premier sens grec du terme *barbaros*, c'est-à-dire « personne dont on ne comprend pas la langue⁸¹ ». L'auteur joue sur des registres de langues différents dans sa version originale : des acteurs flamands, dans des vers truffés de flandricismes, devaient interpréter les Colchidiens barbares tandis que les Grecs étaient interprétés par des comédiens des Pays-Bas, s'exprimant dans un néerlandais moderne, voire branché⁸². Dans sa traduction française, Alain van Crugten a adapté cette différence de statut entre barbares et civilisés : aux premiers le parler familier ou populaire, avec ici et là un belgicisme, aux seconds le français correct, parfois branché, avec quelques anglicismes : « *Sorry*, je ne vais pas faire ami-ami avec une sorcière. Il n'en est pas

⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

⁸² Voir la didascalie liminaire de LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 98.

question⁸³ » dit Jason, lorsque Frontis et Mélas le pressent de rencontrer Médée. Dans sa note qui accompagne la didascalie liminaire⁸⁴, Alain van Crugten précise même des recommandations de prononciation, selon que l'acteur francophone incarne un Grec ou un barbare. Ainsi, dès l'ouverture de la pièce, en Colchide, Chalciope, Frontis et Mélas marquent leur identité langagière barbare :

FRONTIS

Maman, pardonnez-nous, faut nous croire à présent...

CHALCIOPE

Allez-vous-en ! Non, venez, serrez-moi bien fort.

Pardonnez-moi, expliquez-moi, conseillez-moi :

Qu'est-ce que j'ai fait de mal, qu'est-ce que j'ai fait d'erreur

Pour être crachée d'ssus par les gamins de mon cœur

Et que mon propre père me regarde avec horreur ?

MELAS (*haussant les épaules*).

On voulait une fois voir après la mort de papa

Si son pays natal était vraiment sympa⁸⁵.

À Corinthe, Médée devra donc vivre avec la double étiquette de « barbare » : celle dont on ne comprend pas la langue, mais aussi celle qui est « féroce, sauvage⁸⁶ », dans le sens moderne du terme. Nous l'avons dit, pour les Grecs, Médée inspire la terreur autant qu'elle fascine. Son parler « exotique » participe de cet effet d'étrangeté. Prenons pour exemple un extrait de sa rencontre avec la très raffinée Créuse :

MEDEE.

Et s'il est contrarié, s'il en a plein les bottes ?

Voilà qu'il se met en rote, il soulage son cœur,

Qui doit être soulagé bien plus qu'un intestin.

Mais si *elle* a le malheur d'une fois le critiquer,

Il lui lance à la tresse qu'elle n'est rien qu'une vieille biesse

Et qu'elle vit bien à s'n aise ent' cuisine et lessive,

Tandis que lui, le malheureux, a un boulot « dangereux »,

Imaginez, ma chère, il faut qu'il fasse la guerre !

Le pauvre chéri !

Je préfère risquer ma vie tout au fond de la mine

Ou bien aller dix fois au front devant l'ennemi

Que de lui donner encore une seule fois un fils !

Si c'était métier d'homme que de faire des enfants,

Oufi ! la race humaine serait éteinte dans cent ans.

CREUSE. Comme vous jouez avec les mots. Et cette langue que vous parlez, c'est savoureux. J'aimerais bien parler comme ça⁸⁷.

Dans cet extrait, on lit bien que Médée use d'une rhétorique claire, sous une forme dialectale. Tom Lanoye n'en a pas fait une inculte – n'oublions pas qu'elle est celle qui

⁸³ LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 107.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 98

⁸⁵ *Ibid.*, p. 100.

⁸⁶ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁷ LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 152-153.

sait, une magicienne – mais une « autre », une « étrangère », exotique donc aux yeux de ceux qui pensent représenter la civilisation. Dans la mise en scène de Christophe Sermet, le phrasé de Médée redoublé d'un fort accent l'ancre dans un parler populaire, en opposition avec le français très standard de Jason et des autres Grecs.

Finalement, la rencontre des espaces barbare et civilisé, avec le nœud qui se forme entre les protagonistes dans l'espace « trait d'union » des îles de la Mer Noire, plutôt que de rapprocher les héros, les condamne à un destin tragique : « La rencontre de Médée et de Jason, de l'Orient et de l'Occident, ouvre désormais les espaces et les rend vulnérables l'un à l'autre⁸⁸. » Jason ne sera jamais capable de voir autre chose qu'un « borbier » en la terre d'origine de Médée ; Médée ne sera jamais véritablement chez elle sur la terre de Jason. Pire encore, là où Jason voit un service rendu, Médée vit un exil forcé, provoqué par des actes commis au nom de cet amour qui ne lui est pas rendu.

C. Le couple Médée-Jason

Le premier acte est centré autour du mytheme « Médée est amoureuse de Jason⁸⁹ », et il s'agit d'un amour exclusif qui va jusqu'à lui faire mentir à sa sœur, trahir son père puis abandonner ses neveux et Chalciope. Hélène Marcotte parle d'un « amour qui lui enlève tout sens moral⁹⁰ » ; mais ici, on voit que Médée est déchirée par son acte, elle est fiévreuse d'amour et de remords : elle est loin de la figure d'une sociopathe qui ne fait pas la différence entre le bien et le mal. Qu'elle n'ait plus de sens commun nous paraît plus juste. C'est que Tom Lanoye a respecté un autre motif du mythe de départ : l'amour qui envahit Médée agit comme un charme⁹¹ contre lequel elle lutte pourtant. Cet amour n'est pas de la même intensité de l'autre côté de la relation. Dès l'acte I, il est clair que sont mis en présence une Médée passionnelle et un Jason pragmatique. Médée lutte contre elle-même, dans les monologues à travers lesquels elle interroge son geste. Christophe Sermet la fait tourner en rond, se jeter au sol, boxer dans le vide : Médée est un personnage spontané. De l'autre côté du lien, Jason est un stratège flatteur, à la limite du paternalisme lorsqu'il rencontre Médée. Il est prêt à tout pour obtenir son aide,

⁸⁸ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 26.

⁸⁹ MARCOTTE, Hélène, « *New Medea* de Monique Bosco ou la banalisation d'un mythe », dans *Tangence*, n°101, 2013, p. 23-33. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1018873ar> (consulté le 04/04/2019).

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 22.

même si elle la lui avait accordée avant qu'il la lui ait demandée, pourvu qu'il lui garde une place dans sa mémoire et éventuellement à Iolkos.

JASON (*la prend paternellement dans ses bras*). Mais bien sûr, je n'oublierai pas ton nom. Pas besoin de venir voler jusqu'à moi comme un esprit ! Il suffira de passer, un jour. Tu entendras et tu verras par toi-même. Tout le monde chantera tes louanges et tu seras reçue comme... comme une sorte d'héroïne.

MEDEE.

C'est ça qui m'attendra si je viens à Iolkos ?

JASON. Bien évidemment ! (*Il l'embrasse sur le front*.) Mais maintenant il faut que j'y aille. Si jamais on nous voit ensemble, tout va foirer. Encore merci mille fois ! Je ne sais vraiment pas ce que j'aurais fait sans toi⁹².

Ainsi, la relation entre Médée et Jason est basée sur un mensonge : « erreur de jeunesse, il ne s'inscrit pas dans la durée, il relève d'un désir d'aventure et de voyage, pour Médée "voir la Grèce" et pour Jason, [...] moment d'égarement amendable par la suite⁹³. »

Ces différentes natures d'amour nous mènent naturellement à la réalisation du deuxième mytheme⁹⁴ : l'abandon de Médée par Jason, pour une autre femme. Mais après toutes ces années d'errance, Médée n'est plus une jeune barbare éblouie par un héros grec :

LA FEMME DE MENAGE. Et voilà qu'ici, on s'aperçoit qu'il y a de l'eau dans le gaz. L'usure ? Ouais, il y a des poissons sur le sable qui sont restés plus longtemps frais que ce mariage. Bref, ils ne sont pas faits l'un pour l'autre. Et qu'est-ce qui arrive maintenant ? Madame est en rogne. Parce que Monsieur n'est pas blanc-bleu. Il va faire des galipettes ailleurs. On ne peut pas dire qu'il ait mauvais goût. Créuse, la fille du roi Créon, jeune et mignonne. Enfant unique, et une dot à pas cracher dessus. Vingt ans de moins que lui, mais elle en est bleue. Comment il fait ? Il a le chic pour vous entortiller. Il a de si bonnes intentions. Et il y croit lui-même, notez bien. Y a que Madame qui s'y laisse moins prendre maintenant.

Non seulement Médée « s'y laisse moins prendre », mais en plus elle ne se laisse pas faire. Leur antagonisme est de plus en plus évident, à mesure que Médée reproche à Jason de l'abandonner alors qu'elle a tout sacrifié pour lui, celui-ci martèle les mêmes arguments rationnels et traite sa femme d'hystérique, tout en se présentant comme un grand prince. C'est alors, dans la scène 2 de l'acte III, que Médée pose un premier acte de dissidence vis-à-vis de l'homme qu'elle aime, un premier acte dissident à l'intérieur de ce couple pour lequel elle a commis toutes les atrocités qu'on lui connaît :

MEDEE.

Espèce de fils de pute foireux et hypocrite,
Comment oses-tu encore montrer ta gueule ici ?
[...]

⁹² LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 117.

⁹³ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 35-36.

⁹⁴ MARCOTTE, Hélène, *loc. cit.*

Les faits sont là, ce n'est pas vrai peut-être ? C'est moi
 Qui t'ai sauvé la vie dans l'épreuve en Colchide.
 Ta fameuse Toison d'Or, tu l'as eue grâce à moi.
 Qui t'a fait échapper aux armées de mon pays ?
 Qui t'a permis de rentrer sain et sauf à Iolkos ?
 Encore et toujours moi ! Et à qui a-t-on fait
 Le plus honte de tout ça, qui a le plus trinqué ?
 Moi !
 Qui donc a dû quitter sa maison, son pays ?
 Qui a abandonné sa sœur et ses neveux ?
 Qui a été forcée de trahir père et frère ?
 Qui, aveuglée d'amour, a suivi un bouffon
 Et vogué avec lui pleine d'espoir vers Iolkos ?
 Moi, moi, moi !
 [...]

(Elle pleure.)

Pas une seule bassesse existant sur la terre
 Que je n'aie faite pour toi. Il n'y a aucune valeur
 Que je n'aie abandonnée, pour quoi, pour qui ? Pour toi.
 Et maintenant tu m'échanges ? Contre de la chair fraîche ?
 [...]

Un type qui voit sa femme jetée comme une malpropre
 D'un œil indifférent, qui dit « bon débarras »
 À ses propres enfants. Mon Dieu, comment se fait-il
 Que dans un tas de fumier on aperçoive tout de suite
 Un diamant égaré, mais que s'il s'agit des hommes,
 On ne voie pas à l'œil nu un signe évident
 Qui permet de distinguer la merde du diamant ?

JASON. Bon sang de bonsoir ! Je te fais une proposition honnête et toi, tout ce que tu fais, c'est me gueuler dessus comme une possédée. Tu ne trouves pas que tu gonfles un peu tes mérites ? Tu m'as aidé dans le temps, il y a très longtemps, personne ne le niera et je t'en reste reconnaissant. Mais mes copains et moi, on n'a pas pris une toute petite part dans tout ça ? Et je ne peux pas me targuer de ce minuscule mérite : celui de ne pas t'avoir larguée sur une de ces centaines d'îles que nous avons passées ? Comme mes compagnons m'en suppliaient tous les jours ? J'ai tenu parole. Aussi bien et aussi mal que j'ai pu. Mais écoute-nous un peu, ma vieille. Si ceci est un mariage, alors n'importe quelle guerre civile en est un⁹⁵. [...]

Le coup de Médée ne porte pas ; Jason réplique. Leurs voix s'expriment depuis deux planètes différentes. Au final, nous retrouvons l'idée de Florence Fix : « le mythe de Jason et Médée est en quelque sorte le récit de l'échec d'un couple mixte⁹⁶. »

Chez Christophe Sermet, cette sortie de crise impossible se retrouve dans le traitement de l'espace. Le dégagement de la scène de la première partie permettait l'action et le mouvement inhérents à l'aspect épique de la pièce. Dans la deuxième partie, en revanche, l'espace est soit resserré par le déplacement de la tente, confinant les personnages au nez de scène à jardin, soit miné par les jouets d'enfants et autres accessoires parsemés à cour : l'espace de jeu contraint ainsi les personnages dans l'impossibilité de se mouvoir, dans l'impossibilité de se révolter. Et en effet, les corps

⁹⁵ LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 144-145.

⁹⁶ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 24.

ne se retrouvent plus : éloignés dans l'espace ou se défiant l'un l'autre, ils sont portés dans des sens opposés. C'est manifeste dans cette scène de dispute de l'acte III, où l'espace fait s'adresser les corps au public. Jason, coincé entre la tente et le bord de scène, fait face au public, comme légitime, tandis qu'à l'autre bout de la scène, Médée, l'hystérique étrangère, tourne le dos à la salle. Ainsi, le dispositif théâtral fonctionne comme une triangulation dans cette histoire de couple, sans pour autant tomber dans le mélodrame grâce au jeu distancié et aux effets de déréalisation.



Illustration 4 – Dispute de l'acte III. *Mamma Medea*,
MES Christophe Sermet, Rome, 05/03/2014. Capture d'écran.
En ligne : www.e-performance.tv

Puisqu'elle ne peut l'atteindre frontalement, Médée va se lancer dans une guerre contre Jason en s'en prenant à sa maîtresse et à Créon, avant de porter le deuxième coup avec l'infanticide. Lorsqu'elle feint l'apaisement, à la scène 1 de l'acte IV, notons que Médée use des codes non-verbaux de Jason pour faire son *mea culpa*. Son plan est en marche.



Illustration 5 – *Mea culpa* de Médée. *Mamma Medea*, MES Christophe Sermet, Rome, 05/03/2014. Capture d'écran. En ligne : www.e-performance.tv

D. Le traitement de l'infanticide : Médée mère

Médée, pourtant, aime ses enfants ; sinon ce serait trop simple. D'après Florence Fix, elle « doit aimer ses enfants pour que le mythe fasse sens ; femme haineuse elle n'en serait que mère "dénaturée", incapable de sentiment maternel et donc criminelle⁹⁷ ». C'est un amour ambigu dans le sens où elle décide de se servir de ses enfants pour accomplir sa vengeance et, en même temps, les tuer elle-même revient à leur épargner une vie malheureuse ou la vengeance des Corinthiens : « Mais je ne laisserai jamais mes enfants derrière moi./Les laisser à ceux qui se vengeront sur eux⁹⁸ », dit-elle à la scène 2 de l'acte IV. Médée aime ses enfants, « de façon très directe, physique, "animale"⁹⁹ » : elle prend pour assise les lois de la nature qui, d'après elle, lui confèrent droit de vie et de mort sur sa progéniture, alors qu'il s'agit d'un acte contre nature pour le lecteur-spectateur. C'est ainsi qu'elle pense son geste à venir, à la dernière scène de l'acte III.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 153.

⁹⁸ LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 163.

⁹⁹ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 153.

MEDEE.
 Assez d'être leur jouet, leur pantin ridicule !
 Jason le premier va en prendre plein la gueule.
 Et la petite fiancée et le beau-père vont payer.
 Et c'est alors seulement que j'achèverai Jason.
 Puis il faut que j'assassine mes propres fils, pourquoi pas ?
 Pourquoi les épargner ? Ça sera les préserver
 D'un mal encore plus grand, toute une vie sans leur mère
 Et sous la garde de qui ? D'un père dégénéré,
 Qui changera de putain à chaque nouvelle année.
 J'ai ce droit, je le tiens de la nature même.
 La lignée de Jason a commencé en moi,
 Elle finira par moi. C'est maintenant ou jamais¹⁰⁰.

Mais au départ, Médée ne veut tout simplement pas être séparée de ses enfants. Lorsque la femme de ménage lui dit, à la scène 2 de l'acte IV : « Madame, ne recommencez pas à compliquer les choses. Vous n'êtes pas la première ni la dernière à être séparée de ses enfants. Il faut pouvoir accepter les coups du sort¹⁰¹ », Médée se rebelle contre ces coups du sort réservés aux femmes. Elle reprend ses droits face à la femme de ménage, au prof de sport et, derrière eux, face à toute la société de Corinthe.

Finalement, au moment d'agir, à la fin de cette scène, elle est loin de la criminelle sanguinaire triomphante dont notre imaginaire aurait hérité par l'intermédiaire d'autres versions du mythe :

MEDEE. Je n'ai plus de vie, je n'ai plus de paix.
 Si je meurs demain, ils meurent avec moi.

LA FEMME DE MENAGE. Vous voulez rester seule ? C'est bien, je ne m'en mêle plus. Je n'ai plus rien à voir avec tout ça.

Elle sort.

MEDEE.
 Pas de faiblesse maintenant. Allez, mords sur ta chique !
 Étrangle ta raison même si ton cœur panique.
 Un seul instant. Un coup ! Et tu auras toute ta vie
 Pour ressasser ton deuil dans une lente agonie¹⁰².

Par ailleurs, dans cette version de Tom Lanoye, Médée ne passe pas à l'acte au moment où elle l'annonce. D'après le texte, son corps n'a pas voulu agir, pendant l'ellipse entre la fin de la scène 2 et le début de la scène 3 de l'acte IV, après le départ du prof de sport. D'ailleurs, elle ne résiste pas non plus aux coups de Jason. Dans cette scène, Médée se révèle terriblement humaine, alors qu'elle vient de faire fondre sa rivale et le tyran grâce à sa magie. « Je veux seulement que tu m'aimes », dit-elle, comme pour expliquer très simplement le pourquoi de tout ce drame. Elle n'a pas tué les enfants ; elle propose un

¹⁰⁰ LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 157-158.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 164.

¹⁰² *Ibid.*, p. 167.

nouveau départ à Jason. Tom Lanoye infléchit sérieusement le mythe, ici : Médée veut faire la paix, elle tente une nouvelle fois sa chance, elle se met presque à la disposition de Jason, se laissant battre par lui : on est loin de la terrifiante magicienne de la scène précédente. Mais il est trop tard ; une nouvelle fois, elle n'est pas entendue par Jason. Leur couple n'a plus aucune chance. Elle abat le premier enfant comme sur un coup de tête, comme on claque une porte pour prendre sa place dans une dispute qui s'envenime. Pourtant, cette action ne produit toujours pas l'effet escompté : Jason n'est pas anéanti par la perte de son enfant, ni même déboussolé. Il vide son chargeur sur son deuxième fils.

En définitive, l'histoire de Médée racontée par Tom Lanoye est l'histoire du couple formé par Jason et Médée, bien plus que chez Euripide. C'est le mur d'incompréhension entre les deux amants qui fait de Médée un être passionnel : elle n'est reconnue ni n'existe nulle part pour elle-même ; quand elle ne peut même plus exister dans le cœur de celui pour qui elle est devenue qui elle est, il n'y a pas d'autre issue que de tout lui reprendre. Si Jason ne la laisse finalement pas commettre l'acte seule, c'est qu'il n'a plus d'autre issue, lui non plus. Le geste de l'infanticide fige le couple dans cet instant T dont parle Françoise Fix : il n'y a plus de point de fuite possible, il ne reste qu'une relation détruite, figée dans le souvenir de son origine. La cigarette qu'ils partagent ensuite fait office de dernier moment : « la dernière baise d'un couple qui sait que tout est fini¹⁰³ », dans les termes de Christophe Sermet. Si « le geste criminel de Médée est dans toutes les versions du mythe une réflexion sur l'altérité¹⁰⁴ », ce geste partagé annule l'altérité de Médée et aliène les deux parents. « À la fin, Mamma Medea n'est plus mère. Pas plus que Papa Jason n'est père¹⁰⁵ », nous dit encore Christophe Sermet. On a glissé du mythe, de l'épique de la première partie, au drame intime d'un couple d'aujourd'hui dans la deuxième partie. Le texte de Tom Lanoye mis en scène par Christophe Sermet fonctionnerait alors comme « l'exploration d'une tragédie perdue sur le chemin du théâtre contemporain¹⁰⁶ ».

Pourtant, l'implosion du couple et l'intimité du drame sont irriguées par le cri et la violence inhérentes au mythe, dans cette version de Lanoye et Sermet. Le cri est bien présent sur le plateau, dans l'intensité du personnage qu'est Médée, mais plus encore

¹⁰³ SERMET, Christophe, *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁴ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 135.

¹⁰⁵ SERMET, Christophe, *loc. cit.*

¹⁰⁶ *Ibid.*

dans la violence qui sous-tend la crise de couple : violence psychologique et physique. Dans le dernier acte de la pièce, Jason et Médée sont passés des corps antagonistes de la dispute aux corps épuisés, évidés : Jason rampe pour traverser la scène, Médée se laisse maltraiter sans résistance ; ils sont fourbus et irrémédiablement humains. Ainsi, ils nous ramènent à notre commune humanité, en prenant la salle pour témoin par les effets d'adresse et de déréalisation que nous avons vus, sans pour autant verser dans le fait divers.

E. La silhouette de Médée : la dissidence étouffée

Médée est une figure ambivalente et cette complexité fait tout l'intérêt du personnage, selon Duarte Mimoso-Ruiz¹⁰⁷. On peut toutefois remarquer une première constante : Médée est bien un personnage hors norme, une figure de l'excès, tant dans sa rhétorique aiguë et dans une forme de virilité guerrière assumée que dans ses colères et lamentations, que Jason range sous la catégorie « hystérique ». Christophe Sermet en fait un personnage spontané, qui peut parfois aller jusqu'à l'animalité d'un fauve qui tourne en rond dans sa cage, ou encore jusqu'à la caricature des postures tribales dans son duel contre Créuse.

Par ailleurs, elle reste un personnage ambivalent : tueuse au sang froid, capable de duplicité et de ruse, mais également victime de son amour pour Jason. Médée n'est pourtant pas « intrinsèquement violente, mais ce sont les circonstances et les rapports de force avec autrui qui la contraignent à la brutalité et à l'excès¹⁰⁸ ». Elle est victime aussi de son incapacité à s'intégrer, et c'est bien parce qu'elle est prise dans une norme qui l'aliène qu'elle se débat. En effet, la femme de ménage décrit bien les rites que la Colchidienne met en place pour implorer ses dieux de lui venir en aide¹⁰⁹. Aussi, Médée porte-t-elle inlassablement les vêtements traditionnels de Colchide, dans le texte de Tom Lanoye. Ainsi, à la scène 2 de l'acte III : « *Médée, en habits corinthiens un peu élimés, se lamente*¹¹⁰ » et, dans la scène finale : « *La porte s'ouvre, Jason recule. Médée apparaît en robe colchidienne. Il la regarde, incrédule*¹¹¹. » Chez Christophe Sermet, le costume traditionnel de Colchide reste le vêtement populaire : Médée, une fois à

¹⁰⁷ MIMOSO-RUIZ, Duarte, *op. cit.*, p. 208.

¹⁰⁸ FIX, Florence, *op. cit.*, p. 138.

¹⁰⁹ LANOYE, Tom, *op. cit.*, p. 142.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 168.

Corinthe, porte un costume légèrement plus sophistiqué, plus « adulte » finalement, mais toujours plus populaire que le costume de Créuse.



Illustration 6 – Médée et Créuse : deux costumes. *Mamma Medea*, MES Christophe Sermet, Rome, 05/03/2014. Capture d'écran. En ligne : www.e-performance.tv

Lors de l'infanticide, Médée portera un survêtement sur un débardeur taché de sang : comme un retour définitif à son origine.



Illustration 7 – Médée infanticide. *Mamma Medea*,
MES Christophe Sermet, Rome, 05/03/2014. Capture d'écran.
En ligne : www.e-performance.tv

La Médée de Lanoye et Sermet est donc bien une figure dissidente qui se heurte néanmoins à certaines limites, à commencer par le lien qui l'unit aux hommes. Dans la première partie de la pièce, elle dit appartenir à son père. Chez Circé, lors de la demande en mariage par Jason, elle devient la propriété de ce dernier. À aucun moment elle ne remet ces traditions en cause : ce n'est qu'une fois répudiée par son deuxième « propriétaire » qu'elle s'insurge contre cette négation d'elle-même. Enfin, elle se jette aux genoux d'un troisième homme, Égée, et demande sa protection. Dans le contexte de la Grèce antique, nulle femme ne pourrait faire autrement. Mais Tom Lanoye déplace l'axe temporel : pourquoi a-t-il dès lors conservé cet aspect des relations de domination entre les hommes et les femmes, dans un monde mélangé entre l'antique et le moderne, où on tue à coup de pistolet et où on fume des cigarettes ? Se pourrait-il que ces relations soient toujours la norme, à l'aube du XXI^e siècle ? Mais alors, pourquoi garder Médée en posture soumise et ne pas étoffer un peu plus sa puissance dissidente ? Pourquoi avoir conservé la figure d'Égée, si ce n'est pour souligner la dépendance aux figures masculines ?

Pourtant, dans son dialogue avec Créuse, à la scène 3 de l'acte III, Médée tient un discours féministe, du même type que la Médée d'Euripide, mais davantage centré sur une généralisation du comportement inadapté et sexuellement débridé des hommes, au départ de la trahison de Jason.

MEDEE (*rit*).
Une fois, ce qui le pousse, c'est le sens du devoir,
Et le lendemain, il veut vivre pleinement sa vie.
Ou alors tout à coup voilà qu'il prend conscience
Que la vie est fragile et, pour conjurer ça,
Il faut absolument qu'il se roule dans les foin avec une petite pute.
[...]

Le dialogue est aussi adapté à la relation particulière des deux protagonistes en présence. Dans le texte, Médée semble manipuler la jeune femme, prétendant en faire son amie, jouant de son aura de magicienne étrangère dont la réputation est faite.

MEDEE.
Créuse...
Regardez-nous un peu,
Toutes les deux, là, ensemble !
(*Elle sourit.*)
Vous auriez pu être l'amie
Que je n'ai jamais trouvée
Dans ce pays étranger.
CREUSE (*sourit*). C'est vrai.

Elle étend son discours à la situation de toutes les femmes ; si Médée est la victime la plus récente de Jason, Créuse sera la prochaine.

MEDEE.
La femme n'a pas besoin de mots pour exister.
La lune se trouve en elle. Le soleil. Et la mer.
Elle est le monde entier en petit. (*Elle se détache de Créuse.*) Mais
Il y a une chose qu'elle n'est jamais : interchangeable.
Qui la rejette, elle ou les fruits de son ventre,
Offense et foule aux pieds toutes les lois éternelles,
Il le paiera par les douleurs les plus cruelles.
Un silence.

CREUSE. De nouveau une de vos menaces ?

MEDEE.
Ma chérie, je n'ai aucun besoin de vous menacer.
Car votre torture viendra d'elle-même dans pas longtemps.
Quand il sera entre vos bras, bêlant et caressant,
Vous saurez bien que chacune des phrases qu'il vous dira
Aura déjà servi pour cajoler une autre¹¹².

Cette vérité, la jeune femme ne peut pas l'entendre. Tant que le discours n'a rien de personnel, la forme au moins enjoue Créuse. Mais lorsque Médée porte son coup contre

¹¹² *Ibid.*, p. 151-153.

sa rivale, la situation se retourne contre elle. Pour Créuse, Médée n'est pas dangereuse : elle est folle et il ne faut surtout pas lui laisser ses enfants. C'est plus une harengère qu'une sorcière : c'est un nouveau coup porté à Médée par celle-là même qui lui a déjà pris son mari. Le verbe et le discours se retournent contre Médée, alors qu'elle manie une rhétorique de haut vol. Si le texte de Lanoye pouvait faire penser à une Créuse terrorisée face à Médée l'imprévisible, la mise en scène de Sermet en prend le contrepied. Médée ne fait pas peur à Créuse : c'est même un personnage un peu pathétique, qui se débat dans le vide, déjà vaincue, en usant de poses « tribales » comme pour impressionner une Créuse sophistiquée. Les corps sont diamétralement opposés : face à une Créuse plutôt menue, réservée, se dresse Médée, solide et bourrue, mais fatiguée, de plus en plus ridicule.



Illustration 8 – Médée et Créuse. *Mamma Medea*, MES Christophe Sermet, Rome, 05/03/2014. Capture d'écran. En ligne : www.e-performance.tv

Tant dans la version de Tom Lanoye que dans la mise en scène de Christophe Sermet, Médée est peut-être davantage une figure de la dissidence autodestructrice. Tout au long de l'histoire, elle est le moteur du jeu : elle agit tandis que Jason suit puis profite des bénéfices de cette série d'actes criminels, contre nature et hors norme. À l'arrivée, Jason est pourtant le grand gagnant, délaissant une Médée abandonnée à son sort d'exilée

répudiée, prise dans les codes d'une société autre. À partir de son arrivée à Corinthe, Médée a beau se révolter et se débattre, elle est réduite au rang d'hystérique ingrate par un Jason irréprochable : elle n'est pas entendue dans son expérience propre. Finalement, elle n'accomplit que partiellement sa vengeance. Certes, elle met à mal l'ordre établi en assassinant Créon et Créuse. Mais le geste ultime, l'infanticide, l'acte dissident et radical par excellence qui doit consacrer sa vengeance contre Jason, fait long feu puisqu'il est commis à deux. Dès lors, dans une aliénation partagée, les protagonistes ramènent le tragique à un drame immédiatement contemporain et humain. La question n'est plus de savoir qui a dominé qui, qui s'est sacrifié pour qui : *Mamma Medea* met en scène l'horreur en puissance qui couve dans un couple finalement ordinaire, comme « le germe de toutes les guerres civiles¹¹³ ».

Enfin, dans le figement qui suit l'infanticide, c'est une parole de culpabilité de Médée qui clôt la pièce. Dans cette version, Médée est bien cette figure de l'exilée qui se défend comme elle peut dans un monde qui n'est pas le sien, qui cherche son identité perdue au long de son errance, qui se révolte de l'injustice qui lui est faite d'un mari qui la délaisse et l'abandonne sans identité. Mais cette révolte ne tient pas : elle a beau dire que « la femme n'a pas besoin de mot pour exister », elle ne parvient pas à exister sans l'amour de Jason qu'elle recherche avant tout, jusque dans la dernière scène. À l'instar des Médées du siècle précédent qui « disparaissent sans mourir¹¹⁴ », elle s'anéantit dans sa culpabilité. Sa flamme dissidente s'est éteinte face à la lumière de Jason, qui continue à l'éblouir et, finalement, à la vaincre, en même temps que leur couple expire définitivement. Plutôt ironique, quand on pense au sous-titre de la pièce : « Pour toi, j'irai jusqu'à éteindre le soleil. »

¹¹³ SERMET, Christophe, *loc. cit.*

¹¹⁴ DANCOURT, Michèle, *op. cit.*, p. 1289.

Deuxième partie : la politisation de l'intime dans *King Kong Théorie* et *Nanette*

*Quand une femme dit la vérité, elle crée
la possibilité d'existence de plus de
vérité autour d'elle.
Adrienne Rich¹¹⁵*

I. King Kong Théorie

King Kong Théorie, essai féministe de Virginie Despentes écrit sur base de son parcours de vie, est paru en 2006. C'est le premier essai de la romancière qui compte alors à son actif *Baise-moi* (1993), *Les Chiennes savantes* (1995), *Les Jolies choses* (1998), *Teen Spirit* (2002) et *Bye Bye Blondie* (2004). La composition de cet essai s'inscrit dans un contexte d'écriture particulier¹¹⁶ : l'affaire *Baise-moi*. On aurait tort en effet de le considérer comme un besoin soudain de celle qui a longtemps été vue comme « le vilain petit canard des lettres françaises¹¹⁷ » d'écrire de la théorie. *Baise-moi*, film co-réalisé par Virginie Despentes et Coralie Trinh-Thi, adapté du premier roman de Despentes, sort sur les écrans français en juin 2000. Le film a tout pour déclencher le scandale : Coralie Trinh-Thi et deux des actrices sont des stars du cinéma pornographique, l'histoire est celle de deux femmes dans une cavale meurtrière ultra violente à travers la France et certaines scènes de sexe ne sont pas simulées. Il n'en faut pas plus pour que l'association Promouvoir, une association d'extrême droite de « défense des valeurs judéo-chrétiennes et de la famille¹¹⁸ », demande au Conseil d'État de faire censurer le film, qui est alors classé X et « privé de toute possibilité de diffusion¹¹⁹ », du moins en France. Le monde du cinéma d'art se saisit immédiatement de l'affaire, la polémique

¹¹⁵ RICH, Adrienne, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise ARMENGAUD, Christine DELPHY et Lisette GIROUARD (e.a.), Genève, Mamamélis, Lausanne, Nouvelles Questions Féministes, 2010, p. 17.

¹¹⁶ ARBIZU, Suzana et BELIN, Henri, « King Kong Théorie : entretien avec Virginie Despentes ». En ligne : <https://mauvaiseherbe.wordpress.com/2008/09/11/king-kong-theorie-entretien-avec-virginie-despentes/> (consulté le 16/11/2018).

¹¹⁷ BROCAS, Alexis, « Despentes abrupte », dans *Le Magazine Littéraire*, n°500, 09/2010, p. 83.

¹¹⁸ « L'art menacé par le droit ? Retour sur "l'affaire Baise-moi" », dans *Mouvements*, n°29, 04/2003, p. 60-65. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-4-page-60.htm> (consulté le 20/11/2018).

¹¹⁹ *Ibid.*

enfle et Virginie Despentes se trouve devant une nécessaire théorisation : elle doit expliquer ce qu'elle a voulu dire dans son film. Six ans plus tard, *King Kong Théorie* développe donc le sous-texte de *Baise-moi*¹²⁰.

Une autre raison qui a poussé Virginie Despentes à se lancer dans l'écriture de *King Kong Théorie* est le constat qu'elle fait du manque de traduction des féministes américaines en France, limitant la possibilité de créer des ponts entre les différents féminismes puisque les postures américaine et française ne se recoupent pas toujours, loin s'en faut.

Ce texte a fait l'objet de plusieurs adaptations au théâtre. En France, on compte entre autres les adaptations de Cécile Backès en 2009, Vanessa Larré en 2014 et Emmanuelle Jacquemard en 2015 ; en Suisse, Émilie Charriot monte *King Kong Théorie* en 2014. La mise en scène que nous étudions ici est née d'une proposition faite par un théâtre bruxellois¹²¹ à Delphine Ysaye, Marie-Noëlle Hébrant et Maud Lefebvre de créer « un truc de nanas¹²² ». Elles se sont mises à écrire autour de préoccupations de femmes trentenaires, jusqu'à ce que *King Kong Théorie* leur tombe entre les mains et qu'elles se rendent compte que c'était ce qu'elles voulaient raconter. En coproduction avec le Théâtre Jardin Passion (Namur), les trois comédiennes se sont très rapidement emparé du projet et ont fait appel aux regards dramaturgiques de Julie Nayer et Lisa Cogniaux. Le « truc de nanas » est devenu « une urgence politique¹²³ ». Cette adaptation de *King Kong Théorie* est un projet collectif porté par un noyau de femmes interpellées par le texte de Despentes, plutôt qu'une pièce portée par une metteuse en scène entourée de son équipe.

Remarqué dès sa création au Théâtre Jardin Passion en février 2016, ce spectacle sera joué dans diverses salles de Wallonie puis au Little TTO et aux Riches Claires à

¹²⁰ BROCAS, Alexis, *op. cit.*, p. 82-83.

¹²¹ *Le Vif/Weekend* du 16/02/2017 (référence ci-dessous) renseigne le TTO comme premier commanditaire du projet, mais Delphine Ysaye, dans la conférence donnée à Paris 8 (référence ci-dessous), ne nomme pas le TTO : elle parle d'un « théâtre bruxellois » qui leur aura finalement refusé la création sitôt que le projet de monter *King Kong Théorie* a été discuté. Delphine Ysaye explique alors que l'équipe a tout de même avancé, malgré la défection du théâtre en question.

¹²² COGNIAUX, Lisa, LEFEBVRE, Maud et YSAYE, Delphine, « King Kong Théorie : extrait de spectacle, d'après Virginie Despentes, sous le regard dramaturgique de Julie Nayer assistée par Lisa Cogniaux », extrait du colloque *Mutantes/vampires, autour des œuvres de Virginie Despentes et Paul Beatriz Preciado*, Université Paris 8, 14/12/2016, dans *Bibliothèque numérique Paris 8*. En ligne : https://octaviana.fr/document/COLN19_4 (consulté le 02/07/2019).

¹²³ MOYSON, Anne-Françoise, « L'avant et l'après King Kong Théorie de Delphine Ysaye alias Delphine Pointbarre », dans *Le Vif/Weekend*, mise en ligne le 16/02/2017. En ligne : <https://weekend.levif.be/lifestyle/news/l-avant-et-l-apres-king-kong-theorie-de-delphine-ysaye-alias-delphine-pointbarre/article-normal-614585.html> (consulté le 02/07/2019).

Bruxelles. Il sera repris en 2017 et gagnera encore en popularité pour passer de la petite à la grande salle du TTO en 2018, avec des dates de prolongation. En trois saisons, le spectacle aura été programmé dans des théâtres, mais aussi dans des centres culturels, des maisons d'accueil, des locaux d'associations luttant pour les droits des femmes, des prisons : autant de lieux où « la culture doit avoir sa place¹²⁴ ». Il se verra par ailleurs attribuer le label d'utilité publique du Service Public Francophone Bruxellois en 2018¹²⁵. Il faudra bien sûr s'interroger sur l'apparent paradoxe – inhérent à toute forme de culture subsidiée par les pouvoirs publics – d'une création née d'une « urgence politique » *a priori* subversive placée sous l'égide du politique.

A. Un essai au TNT

1. Structure du texte

King Kong Théorie est composé de sept chapitres, introduits par les citations d'autrices et théoriciennes (Virginia Woolf, Angela Davis, Simone de Beauvoir, entre autres) et clos par une bibliographie.

1. *Bad Lieutenantes* annonce la posture d'énonciation.
2. *Je t'encule ou tu m'encules ?* pose la question de la domination.
3. *Impossible de violer cette femme pleine de vices* aborde la question du viol.
4. *Coucher avec l'ennemi* aborde la question de la prostitution.
5. *Porno sorcières* traite la question de la pornographie.
6. *King Kong Girl* traite la question de la féminité.
7. *Salut les filles* conclut l'essai, sous la forme d'un appel à la révolution féministe.

Chaque thème est traité au départ d'expériences vécues par l'autrice, qui se situe ainsi dans une optique que l'on pourrait qualifier de phénoménologique : c'est une réelle réflexion sur notre société que Despentès nous propose, tissée à un récit autobiographique. Détailler toute sa pensée dépasserait largement le cadre de ce travail ; nous tracerons plutôt les grandes lignes de *King Kong Théorie* en abordant la dissidence de son propos.

¹²⁴ Site du Théâtre Jardin Passion. En ligne : <https://theatrejardinpassion.be/king-kong-theorie/> (consulté le 02/07/2019).

¹²⁵ Site du Service public francophone bruxellois. En ligne : <http://spfb.be/labelup/laureats-2019/> (consulté le 02/07/2019).

2. Un propos dissident

a. Un « féminisme empreint de poudre à canon¹²⁶ »

L'objectif final et proclamé de *King Kong Théorie* est d'appeler à une révolution féministe.

Le féminisme est une aventure collective, pour les femmes, pour les hommes, et pour les autres. Une révolution, bien en marche. Une vision du monde, un choix. Il ne s'agit pas d'opposer les petits avantages des femmes aux petits acquis des hommes, mais bien de tout foutre en l'air¹²⁷.

Vaste programme, dans lequel nous soulignerons trois axes qui nous paraissent innover le texte : le traitement de la honte, la question du pouvoir et le contrôle de la sexualité.

Une décennie avant #MeToo et l'affaire Weinstein, Virginie Despentes s'attaque à la question des violences sexuelles en prenant appui sur le récit du viol collectif dont elle a été victime dans les années 1990. Elle dénonce la mise en doute systématique de la parole des femmes victimes de viol, mais aussi la double contrainte imposée aux femmes, qui veut que la victime qui ne serait pas morte en se débattant soit responsable de son agression. Cette double contrainte revient à faire de la victime la coupable, tout en l'enjoignant à rester une victime.

Car, du moment qu'on appelle un viol un viol, c'est tout l'appareil de surveillance des femmes qui se met en branle : tu veux que ça se sache, ce qui t'est arrivé ? Tu veux que tout le monde te voie comme une femme à qui c'est arrivé ? Et de toute façon, comment peux-tu en être sortie vivante, sans être une salope patentée ? Une femme qui tiendrait à sa dignité aurait préféré se faire tuer. Ma survie, en elle-même, est une preuve qui parle contre moi. [...] Il faut être traumatisée d'un viol, il y a une série de marques visibles qu'il faut respecter : peur des hommes, de la nuit, de l'autonomie, dégoût du sexe et autres joyeusetés. [...] Mais le conseil le plus raisonnable, pour tout un tas de raisons, reste « garde ça pour toi ». Étouffe, donc, entre les deux injonctions. Crève, salope, comme on dit¹²⁸.

Face à cette aporie et pour s'y soustraire, Virginie Despentes fait un pas de côté : elle prône la faculté de s'en remettre, à la suite de la lecture de Camille Paglia, féministe américaine de la fin du XX^e siècle, qui estime que le viol est un risque inhérent à toute vie de femme dans l'espace public et qu'il faut pouvoir s'en remettre.

On avait pris le risque, on avait payé le prix, et plutôt qu'avoir honte d'être vivantes on pouvait décider de se relever et de s'en remettre le mieux possible. Paglia nous permettait de nous imaginer en guerrières, non plus responsables personnellement de ce qu'elles

¹²⁶ BROCAS, Alexis, *op. cit.*, p. 82.

¹²⁷ DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006, p. 145.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 39-40.

avaient bien cherché, mais victimes ordinaires de ce qu'il faut s'attendre à endurer si on est une femme et qu'on veut s'aventurer à l'extérieur¹²⁹.

Pour sortir du non-dit, « “faire avec” implique de prendre en compte le préjudice en question ou le tort subi de manière à ne pas le nier ni y succomber¹³⁰ ». Virginie Despentes retourne ainsi la victimisation et la honte en les refusant l'une et l'autre.

Despentes examine et dénonce aussi le projet politique qui sous-tend toute « lutte des sexes » et « lutte des classes ». Elle dénonce le contrôle exercé par les hommes sur les femmes, par les femmes sur les autres femmes et par l'État sur tout le monde. En effet, c'est bien le capitalisme plus que le patriarcat qu'elle fustige : « le capitalisme est une religion égalitariste, en ce sens qu'elle [*sic*] nous soumet tous, et amène chacun à se sentir piégé, comme le sont toutes les femmes¹³¹. » Son discours politique est d'une « extrême gauche omni-critique qui se résume chez elle en un joli mot : “punk”¹³² ». Despentes dénonce encore le contrôle exercé par la société entière sur la part virile des femmes et sur la part féminine des hommes, ainsi que l'inévitable dévalorisation – voire le déclassement – qui en découle, de toute femme qui sortirait des rangs, telles les actrices porno et les prostituées.

Les filles qui touchent au sexe tarifié, qui tirent en restant autonomes un avantage concret de leur position de femelles, doivent être publiquement punies. Elles ont transgressé, n'ont joué ni le rôle de la bonne mère, ni celui de la bonne épouse, encore moins celui de la femme respectable – on ne peut guère s'en affranchir plus radicalement qu'en tournant un porno –, elles doivent donc être socialement exclues¹³³.

Elle s'élève contre la diabolisation de la prostitution et de la pornographie par la société bienpensante française, qui déresponsabilise et infantilise les femmes : elles ne seraient donc apparemment pas assez matures pour décider elles-mêmes ce qu'elles font de leur corps et, *a fortiori*, elles ne pourraient pas en tirer profit. On pourrait qualifier la posture de Despentes de « pro-sexe », qui correspond à un certain féminisme plus spécifiquement américain développé dans les années 1980, qui voit dans la sexualité un outil politique dont les femmes doivent s'emparer. Despentes déclare avoir construit sa pensée à partir de la lecture de Norma Jean Almodovar, Carole Queen, Scarlot Harlot et Margot St. James, entre autres¹³⁴. Ce féminisme s'écarte fortement du « féminisme

¹²⁹ *Ibid.*, p. 42-43.

¹³⁰ WELTMAN-ARON, Brigitte, « L'écrire femme selon Virginie Despentes », dans *Mémoires du livre*, vol 9, n°2, 2018, p. 9. En ligne : <https://doi.org/10.7202/1046985ar> (consulté le 04/01/2019).

¹³¹ DESPENTES, Virginie, *op. cit.*, p. 30.

¹³² BROCAS, Alexis, *op. cit.*, p. 82-83.

¹³³ DESPENTES, Virginie, *op. cit.*, p. 97-98.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 83.

français dominant », théorisé dès la deuxième vague par des intellectuelles universitaires¹³⁵, *a priori* blanches et bourgeoises. Virginie Despentes « critique [donc] certaines positions féministes, sans désavouer le féminisme lui-même¹³⁶ ».

b. Une posture d'énonciation

Dès l'incipit, Despentes se situe dans une posture d'énonciation qui n'est pas habituelle, en formalisant le fameux « d'où je parle » :

J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les mal baisées, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf. Et je commence par là pour que les choses soient claires : je ne m'excuse de rien, je ne viens pas me plaindre. Je n'échangerais ma place contre aucune autre, parce qu'être Virginie Despentes me semble être une affaire plus intéressante à mener que n'importe quelle autre affaire¹³⁷.

Si elle n'est ni une bourgeoise universitaire, ni une théoricienne – postures *a priori* traditionnelles des féministes des deuxième et troisième vagues –, elle ne fait pas non plus partie des « belles femmes » rompues au jeu de la séduction, et qui auraient dès lors, d'après elle, un autre point de vue sur ce dont elle parle :

Bien sûr que je n'écirais pas ce que j'écris si j'étais belle, belle à changer l'attitude de tous les hommes que je croise. C'est en tant que prolotte de la féminité que je parle, que j'ai parlé hier et que je recommence aujourd'hui¹³⁸.

Son existence de « prolotte de la féminité », hors des normes sociales, des canons de la beauté mais aussi hors d'un féminisme normé la place dans la marge de la marge. Cette posture trouve écho dans son écriture au style incisif, tranchant même, souvent violent et en même temps terriblement drôle et caustique ; en témoigne ce passage qui ouvre le chapitre *Je t'encule ou tu m'encules ?*

Depuis quelques temps, en France, on n'arrête pas de se faire engueuler, rapport aux années 70. Et qu'on a fait fausse route, et qu'on se prend pour des hommes ou quoi, et qu'avec nos conneries, on se demande où est passée la bonne vieille virilité, celle de papa et du grand-père, ces hommes qui savaient mourir à la guerre et conduire un foyer avec une saine autorité. Et la loi derrière lui. On se fait engueuler parce que les hommes ont peur. Comme si on y était pour quelque chose. C'est tout de même épatant, et pour le moins moderne, un dominant qui vient chialer que le dominé n'y met pas assez du sien¹³⁹...

En quelques lignes sont rassemblés des effets d'oralité dont le discours indirect libre, un rythme soutenu et des formules de type *punch line* : de quoi rendre son propos

¹³⁵ NAUDIER, Delphine, « Mouvement de libération de la forme », dans *Le Magazine Littéraire*, *op.cit.*, p. 80-83.

¹³⁶ WELTMAN-ARON, Brigitte, *loc. cit.*

¹³⁷ DESPENTES, Virginie, *op. cit.*, p. 9.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 10.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 17.

accessible, accrocheur et surtout « verbalisable », transposable sur une scène. En effet, Despentent *parle* autant qu'elle écrit *King Kong Théorie*. Si le premier chapitre s'ouvre sur « J'écris de chez les moches¹⁴⁰ », le verbe *parler* rythme le développement du propos, entre : « C'est en tant que prolote de la féminité que je parle, que j'ai parlé hier et que je recommence aujourd'hui¹⁴¹ », et : « Je parle de ma place de femme toujours trop ce qu'elle est¹⁴². » La metteuse en scène Emmanuelle Jacquemard décrit d'ailleurs *King Kong Théorie* comme un « monologue autobiographique¹⁴³ », comme si Despentent l'avait écrit pour la scène.

King Kong Théorie débute par l'annonce de la posture d'énonciation car celle-ci ancre véritablement tout le propos et toute la pensée de Despentent. Elle se raconte elle-même et les épisodes de sa vie qui l'ont construite et ont aiguisé sa pensée. Elle s'inscrit ainsi dans une nouvelle conquête des autrices de sa génération et, à travers « l'écriture de soi¹⁴⁴ », elle reprend les commandes de son corps et lui rend toute son intégrité en dehors du discours masculin et en dehors de la place que la société patriarcale lui impose, en marquant la littérature de son « je ».

c. La théorie King Kong

Ce « je », par ailleurs, est l'objet d'une double métamorphose qui constitue le cœur de *King Kong Théorie* : un devenir écrivaine d'une part et une reconnexion à soi d'autre part. En effet, avant l'écriture de *Baise-moi* en 1992, Virginie Despentent s'appelait Virginie Daget¹⁴⁵. Dans *King Kong Théorie*, elle rapproche le fait de devenir une écrivaine, c'est-à-dire une femme publique, de la prostitution.

J'ai arrêté-repris [une activité de prostitution] comme ça quelque temps, puis je suis devenue Virginie Despentent. La partie promotionnelle de mon taf d'écrivain médiatisé m'a toujours frappée par ses ressemblances avec l'acte de se prostituer. Sauf que quand on dit « je suis une pute » on a tous les sauveurs de son côté, alors que si on dit « je passe à la télé », on a les jaloux contre soi. Mais le sentiment de ne pas tout à fait s'appartenir, de vendre ce qui est intime, de montrer ce qui est privé, est exactement le même¹⁴⁶.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 9.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴² *Ibid.*, p. 11.

¹⁴³ JACQUEMARD, Emmanuelle, « Virginie Despentent, du texte à la scène : adapter, créer et jouer *King Kong Théorie* au théâtre : La Compagnie 411 Pierres, avec Emmanuelle Jacquemard », extrait du colloque *Mutantes/vampires, autour des œuvres de Virginie Despentent et Paul Beatriz Preciado*, *op. cit.*

¹⁴⁴ KAPRIELIAN, Nelly, « Sans mentir », dans *Le Magazine Littéraire*, n°500, 09/2010, p. 88-90.

¹⁴⁵ Page de France culture dédiée à Virginie Despentent.

En ligne : <https://www.franceculture.fr/personne-virginie-despentent.html> (consulté le 20/11/2018).

¹⁴⁶ DESPENTENT, Virginie, *op. cit.*, p. 75.

Elle dénonce la difficulté d'être précisément une femme dans ce milieu culturel ; d'être livrée au regard de la société et d'avoir dû faire taire sa révolte, sous le feu des projecteurs et des critiques.

En tant qu'écrivain, le politique s'organise pour me ralentir, me handicaper, pas en tant qu'individu mais bien en tant que femme. Ce n'est pas quelque chose que je prends avec grâce, philosophie ou pragmatisme. Puisque ça m'est imposé, je fais avec. Je le fais avec colère. Sans humour. Même si je baisse la tête et entends tout ce que je ne veux pas entendre et me tais parce que je n'ai pas d'alternative¹⁴⁷.

Despentes témoigne ainsi de l'aliénation vécue dès lors qu'elle a entamé son élévation sociale : en devenant écrivaine, femme publique, elle s'est retrouvée prise dans une série de codes sociaux qu'elle dénonce, dans une sorte de lutte incessante avec la société mais aussi avec elle-même. C'est au travers de cette lutte qu'elle a pu composer sa théorie autour de King Kong. En effet, Despentes voit dans la créature King Kong, telle qu'elle est dessinée dans le film de Peter Jackson sorti en 2005, la part animale de chacun d'entre nous, notre nature profonde et libre, détachée de tout carcan social : « King Kong est au-delà de la femme et au-delà du mâle. [...] Hybride, avant l'obligation du binaire¹⁴⁸. » L'héroïne du film doit finalement renoncer à l'animal King Kong mais aussi à l'animal *en elle* – « ce qui en elle est hirsute, puissant, ce qui en elle rit en se frappant la poitrine¹⁴⁹ » – pour renouer avec une hétérosexualité obligatoire et sa place de femme féminine coupée de sa puissance. Ainsi, à l'instar de la philosophe Manon Garcia¹⁵⁰, Despentes définit la féminité comme la soumission à la loi des hommes.

Après plusieurs années de bonne, loyale et sincère investigation, j'en ai quand même déduit que : la féminité, c'est la putasserie. L'art de la servilité. On peut appeler ça séduction et en faire un machin glamour. Ça n'est un sport de haut niveau que dans très peu de cas. Massivement, c'est juste prendre l'habitude de se comporter en inférieure¹⁵¹.

Despentes a eu beau refuser cette soumission, la réalité l'a rattrapée. Ainsi, la parution de *Baise-moi* l'a sortie de sa vie de punkette qui brouillait les pistes des genres en toute impunité dans son milieu *underground*. Devenue écrivaine, elle a immédiatement fait face à un retour de flamme de réassignation : « Je réalise qu'on me tombe dessus de tous côtés en ne s'occupant que de ça : c'est une fille, une fille, une fille. J'ai une chatte

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 138.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 112.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 113.

¹⁵⁰ GARCIA, Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, op. cit., p. 125.

¹⁵¹ DESPENTES, Virginie, op. cit., p. 126.

en travers de la gueule¹⁵². » Ainsi, elle a dû elle aussi se soumettre et rentrer dans les rangs.

Ce n'est pas seulement ma nature profonde, dans ce qu'elle avait de différent, de brutal, d'agressif, de puissant, que j'ai commencé à mater. C'est aussi ma classe sociale, que j'ai appris à renier. Ça n'a pas été une décision consciente. Plutôt un calcul de survie sociale¹⁵³.

Dans *King Kong Théorie*, elle revient sur son adaptation de la punkette à la bourgeoise : soin de l'apparence, gestes doux, arrêt de l'alcool, volonté de faire un enfant avec l'homme plus âgé et plus riche avec qui elle forme un couple stable. Elle a chaussé le masque de la féminité : « J'ai réintégré ma catégorie, telle que pensée dans mon nouveau milieu. [...] J'ai vraiment fait de mon mieux, pour passer plus inaperçue... Ça n'a pas été neutre. C'était un affaiblissement consenti¹⁵⁴. »

Mais Despentès n'a pas coupé ses racines punks pour autant et, au travers de l'écriture de *King Kong Théorie*, elle a finalement retrouvé cette part « King Kong » d'elle-même et elle s'y est reconnectée : « Le monstre en moi ne lâche pas l'affaire¹⁵⁵. » Despentès n'est pas revenue à son état antérieur ; la preuve en est qu'elle a conservé son nom de plume. En revanche, son « être Virginie Despentès » s'est formé dans un inconfort permanent, dès qu'elle est devenue écrivaine ; l'écriture ou la condition d'autrice aura été le moteur par lequel sa double métamorphose s'est opérée.

Cette double métamorphose fonde le cœur de *King Kong Théorie*, qui ne se limite donc ni à un discours autobiographique jouant du pathos, ni à un plaidoyer féministe pro-sexe anticapitaliste, mais qui noue intime et politique dans un mouvement dialectique autoréflexif.

B. Une transposition scénique : théâtre politique, théâtre militant ?

1. Regard sur la mise en scène

« D'où on parle » : la pièce démarre avec la diffusion sonore d'un enregistrement de l'hymne du Mouvement de Libération des Femmes (MLF), de quoi ancrer le discours dans le politique et déjà se revendiquer d'un héritage situé historiquement et

¹⁵² *Ibid.*, p. 117.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 130.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 130-131.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 131.

socialement. On pourrait voir dans cet écho au MLF, très largement universitaire et bourgeois, un premier paradoxe avec la posture d'énonciation de « prolote de la féminité » assumée par Despentes. Mais l'autrice elle-même reconnaît cet héritage féministe, elle qui est née en 1969 et a pu bénéficier des retombées positives pour la condition féminine des luttes de ces mouvements : « C'est que la révolution féministe a bien eu lieu. Il faudrait arrêter de nous raconter qu'on était plus comblées, avant. Des horizons se sont déployés, territoires brutalement ouverts, comme s'ils l'avaient toujours été¹⁵⁶. »

Les trois comédiennes prennent ensuite la parole en saluant le public, sur un ton complice pour les femmes, taquin voire défiant pour les hommes. Elles lancent une série de questions ouvertes sur la féminité, la virilité, les rapports de genres, puis la couverture de *King Kong Théorie* apparaît sur l'écran en arrière-plan, comme l'annonce qu'on entre dans un livre qui devrait apporter quelques éléments de réponses à ce prologue. Les comédiennes ouvrent chacune un exemplaire de l'essai, prennent place sur les tabourets qui constituent le seul mobilier présent sur scène, et lisent le premier chapitre. Elles se détachent progressivement de l'objet livre pour s'approprier le propos et elles s'adresseront aux spectateurs tout au long du spectacle, sans pratiquement aucune adresse interne.

Entre tranches de vie de Despentes et réflexion théorique, l'exposé progresse de tableau en tableau, dans l'ordre des chapitres du livre, annoncés par un titre sur l'écran, vers l'appel final à la révolution féministe. Les comédiennes, toutes trois vêtues d'une tenue sobre blanche et noire (t-shirt ou chemise, pantalon ou jupe), s'approprient le « je » de Despentes en tant que figures, instances d'énonciation, et leurs corps fonctionnent comme des outils d'illustration : l'une souligne les contours de sa poitrine au marqueur indélébile, l'autre retire sa chemise pour permettre une projection d'images d'archives historiques du XX^e siècle sur son dos, la troisième, perchée sur une chaise, croque une carotte en parlant de viol ; entre caricature, humour, provocation, pédagogie et émotion, le corps est mis au service du propos. Outre les trois tabourets, la scène est occupée par un écran. Des extraits vidéos y sont projetés pour appuyer le texte ou en souligner les points saillants : images d'archives, documents statistiques, affiches de films pornographiques, séquences de courts-métrages, extraits des différents films *King Kong*, corps féminins objectifiés et corps masculins glorifiés dans la publicité, la pop culture et

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 19.

la fiction, éléments de décor fixes ou mobiles ; autant d'illustrations du discours pour toucher par les sensations plutôt que par le verbe, le tout accompagné d'extraits musicaux punk-rocks.

Pour passer à la scène, le texte a fait l'objet d'une adaptation et d'une sélection. L'esprit punk et révolté est assez bien rendu, par la sélection musicale et par le rythme mais aussi par le respect de la langue de Despentès. La majeure partie du récit de vie et de la réflexion théorique est conservée également, contrairement à l'adaptation d'Emmanuelle Jacquemard qui n'a conservé que ce qui relève du seul privé, évacuant le développement théorique – pour le regretter ensuite¹⁵⁷. En termes de forme et de fond, conformément au souhait de l'équipe de création, *King Kong Théorie* à la scène propose bien un manuel de résistance à l'usage du citoyen, ou du moins un appel à l'indignation, à la réflexion et à l'action, à l'instar de l'essai. En revanche, l'équipe a coupé tout ce qui concerne la polémique et les remises en question autour de l'affaire *Baise-moi* ainsi que le fondement de la théorie King Kong, autour de la double métamorphose de Despentès. On peut voir une volonté d'universalisme dans le fait de conserver ce à quoi chaque spectatrice (et chaque spectateur) pourrait s'identifier, en abandonnant l'ultra-singulier de l'histoire de Despentès. Par ailleurs, et c'est la ligne que nous suivrons, on pourrait aussi voir dans cette sélection un choix militant : se débarrasser de la nuance pour avancer sans obstacle. En effet, au terme du spectacle, on peut avoir l'impression d'avoir traversé les questions du prologue à bord d'une machine de guerre.

2. Théâtre politique, théâtre « épicié »

Cette adaptation de *King Kong Théorie* se situe clairement dans le spectre du théâtre politique, particulièrement en tant que « forme épiciée¹⁵⁸ ». Cette expression fait inévitablement écho au théâtre épique pensé par Brecht au cœur du XX^e siècle, contrepied de « l'ensemble de la dramaturgie occidentale, qu'il juge dans sa globalité d'obédience aristotélicienne¹⁵⁹ ». Le théâtre épique privilégiera la narration à l'action, pour présenter *devant* le spectateur un objet de réflexion qui l'amènera à se questionner et à sortir du théâtre transformé et prêt à l'action. Cette forme de théâtre refuse l'identification cathartique et l'illusion mimétique, pour faire du spectateur un

¹⁵⁷ JACQUEMARD, Emmanuelle, *loc. cit.*

¹⁵⁸ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, coll. « Poche », p. 73.

¹⁵⁹ NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 272.

observateur. Enfin, en contrepoint au théâtre dramatique – antérieur et contemporain de Brecht – qui fait se dénouer un conflit à travers un déroulement linéaire, la forme épique privilégiera le montage l’une après l’autre de scènes indépendantes, pour compiler une somme d’arguments¹⁶⁰. Si l’équipe de création de *King Kong Théorie* ne se revendique pas clairement de cet héritage brechtien, nous pouvons sans doute reconnaître des traits épiques, une forme épiciée du théâtre dans ce spectacle. Pour tracer ces traits épiques, nous nous centrerons sur la narration, le montage et la question du conflit. Nous verrons alors l’impact des choix dramaturgiques faits dans le geste d’adaptation, avant de situer cette pièce sur le spectre du théâtre politique, entre théâtre militant et théâtre contestataire.

a. La narration

Nous l’avons vu, le texte de Desportes fonctionne comme un récit de vie tissé à un propos politique. Il se structure autour de « détails carrefours¹⁶¹ » de la vie de l’autrice – pour autant qu’un viol ou que la prostitution puissent être appelés « détails » – sélectionnés pour leur exemplarité et qui deviennent des objets d’analyse permettant de déployer un discours féministe et plus largement politique. Le spectateur n’assiste donc pas à une fiction, mais il est invité à la réflexion au départ d’un récit.

On peut poser la question de la pertinence du récit autobiographique au théâtre, dès lors que l’autobiographie, dans sa définition la plus stricte, doit faire œuvre de vérité¹⁶² tandis que le plateau de théâtre ouvre l’espace de la fiction. L’esthétique épique permet de déjouer ce paradoxe grâce à la narration assumée par l’acteur distancié. En effet, on peut considérer les trois comédiennes non comme incarnations de personnages, mais comme des figures, trois narratrices épiques qui portent le propos du sujet épique¹⁶³ qu’est Virginie Desportes : aucune des trois comédiennes ne prétend incarner l’autrice, mais chacune se fait son porte-voix. Ainsi, le style de jeu épique crée l’espace nécessaire pour que l’autobiographie puisse passer sur la scène par d’autres corps¹⁶⁴. Le

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 275.

¹⁶¹ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 177.

¹⁶² LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, coll. « Poétique ».

¹⁶³ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁴ METAIS-CHASTANIER, Barbara, « Écrire hors de soi : de la figuration à la délégation », dans FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *L’autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011, coll. « Écritures », p. 105-114.

simple fait d'ouvrir le livre de Desportes au début du spectacle fait fonction de marqueur très clair de ce choix esthétique.

Par ailleurs, dans le théâtre épique, le sujet épique est censé fonctionner comme « un opérateur, une conscience [...] un sujet *politique*¹⁶⁵ » qui va exprimer son point de vue sur la société en filigrane du récit qui se déploie sur scène, au moyen de différents points de jonction, dont l'espace de narration que nous venons de décrire, et par la construction ou le montage. Ici, le sujet épique est omniprésent dans le verbe, et ce dès la fin du prologue lorsqu'il (elle) est annoncé(e) et jusqu'au salut final.

b. Le montage : la séparation des éléments

Un autre motif d'épïcisation du spectacle est à trouver du côté du montage, qui n'est pas sans rappeler le théâtre documentaire de Piscator. Tout d'abord, l'appareil scénique composé des trois tabourets et de l'écran est particulièrement simple – et donc facile à transporter tant dans des théâtres officiels que dans des locaux d'associations ou des prisons. Outre cet aspect pratico-didactique, ce choix rejoint le principe épique de « la séparation des éléments¹⁶⁶ » qui permet, par sa fragmentation, de montrer le monde tout en refusant l'illusion mimétique. C'est donc dans sa combinaison avec le jeu des comédiennes que le lieu prendra sens. Prenons par exemple la séquence de la prostitution narrée par une comédienne à l'avant-scène, appuyée par des jeux d'ombres chinoises derrière l'écran, qui devient alors vitrine stylisée de maison close.

¹⁶⁵ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 82.

¹⁶⁶ NAUGRETTE, Catherine, *op. cit.*, p. 284.



Illustration 9 – Scène de prostitution. *King Kong Théorie*, MES Julie Nayer, Théâtre de la Toison d'Or. Crédit photo : Sébastien Schmit.
En ligne : <http://www.ttotheatre.com/spectacle/king-kong-theorie/>

De la même manière, le passage d'un tableau à l'autre marqué par le titre sur l'écran ou les différentes projections que nous avons mentionnées constituent le « principe pédagogique¹⁶⁷ » du spectacle et servent aussi d'éléments de discontinuité. On touche ici à « une dramaturgie du bond, de la rupture, du choc¹⁶⁸ ». Outre une certaine poétisation du propos et un accès aux sensations du spectateur, ces techniques permettent un effet épique, tel que considéré par Peter Szondi :

L'action scénique cesse de fonder à elle seule la totalité de l'œuvre. La totalité n'est plus engendrée dialectiquement par l'événement interhumain, mais résulte du montage de scènes dramatiques, de reportages cinématographiques, de chœurs, de projections de calendriers, de références, etc. [...] derrière tous ces éléments de revue se dresse [...] le moi épique qui les relie tous et les expose à la vue du public avec le *gestus* de l'orateur politique¹⁶⁹.

Szondi fait ici référence au décor de la mise en scène de *Hoppla, wir leben !* par Piscator en 1927 : le profil monumental de Piscator en tant que sujet épique apparaissait sur un écran géant et prenait l'espace du mur de fond de scène sur la hauteur des trois étages du décor.

¹⁶⁷ PISCATOR, Erwin, *Le Théâtre politique*, traduit de l'allemand par Arthur ADAMOV avec la collaboration de Claude SEBISH, Paris, L'Arche, 1972, p. 58.

¹⁶⁸ NAUGRETTE, Catherine, *op. cit.*, p. 296.

¹⁶⁹ SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne. 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983, p. 96-97.



Illustration 10 – *Hoppla, wir leben !*, MES Erwin Piscator, 1927. Crédit photo : Sasha Stone. En ligne : <https://loeildelaphotographie.com/fr/arles-2019-varietes-actes-sud/>

La mise en scène de *King Kong Théorie* propose, selon nous, le même procédé, à deux reprises : dans les premiers temps de l'exposé, les trois comédiennes parlent devant la projection d'une photo de Despentès puis, lors de la scène finale d'appel à la révolution féministe, c'est le regard de King Kong qui surplombe la parole énoncée sur scène : la part animale de l'oratrice politique, justement.



Illustration 11 – Sujet épique et narratrices. *King Kong Théorie*, MES Julie Nayer, Théâtre Jardin Passion. Photo non créditée. En ligne : <https://theatrejardinpassion.be/king-kong-theorie/>



Illustration 12 – Sujet épique King Kong et narratrices. *King Kong Théorie*, MES Julie Nayer, Théâtre Jardin Passion. Photo non créditée. En ligne : <https://theatrejardinpassion.be/king-kong-theorie/>

Par cet appel à l'indignation et à l'action au moyen du montage de différents modes de représentation et sous le regard du moi épique, il s'agit d'élever « le scénique à la dimension historique¹⁷⁰ », pour reprendre la formule-clé du théâtre de Piscator. L'adaptation de l'essai à la scène n'est donc pas une simple lecture indignée et inspirée au travers d'un mégaphone, mais répond à une esthétique précise avec un objectif sociétal.

Si donc je considère que l'idée fondamentale de toute action théâtrale réside dans l'élévation des scènes de la vie privée à la dimension historique, il ne peut s'agir que d'une élévation au plan politique, économique et social. C'est grâce à elle, que nous lions le théâtre à notre vie¹⁷¹.

c. La question du conflit

L'effet « machine de guerre » laissé par la mise en scène de *King Kong Théorie* est lié, comme nous l'avons dit plus haut, à la suppression de toute la part auto-dialectique de la réflexion de Desportes pour lui préférer la part militante du discours, choix qui peut s'expliquer par la forme même. En effet, dans le cadre du théâtre politique « du

¹⁷⁰ SZONDI, Peter, *op. cit.*, p. 95.

¹⁷¹ Erwin Piscator cité par SZONDI, Peter, *loc. cit.*

document et du discours¹⁷² », le conflit dramatique situé dans le rapport interhumain peut glisser vers une autre structure dialectique : celle de la démonstration politique¹⁷³. D'une part, le sujet épique dont la parole est assumée sur la scène est une entité sociale et politique, engagée dans une lutte, un conflit, avec cette société.

Pour nous [Erwin Piscator], l'homme a sur scène la signification d'une fonction sociale. Ce n'est pas le rapport de l'homme avec lui-même, ni son rapport avec Dieu qui est au centre mais ses rapports avec la société. Partout où il entre en scène, entrent aussi sa classe et sa couche sociale. Lorsqu'il entre en conflit (moral, psychique ou affectif), c'est avec la société¹⁷⁴.

Comme nous l'avons dégagé dans l'analyse du texte de Desportes, c'est la société capitaliste qui est mise à mal par son discours, au-delà du patriarcat. Mais à travers son discours en « je », elle entre aussi en conflit – à tout le moins en friction - avec tous ces groupes qui composent la société et dont elle est *a priori* exclue en tant que femme « qui n'y arrive pas très bien¹⁷⁵ ». Les narratrices épiques portent ce conflit à la scène et l'équipe de création espère que chaque spectateur pourra se l'approprier pour en faire son propre objet d'indignation et d'action. Dès lors que le spectacle entend porter avant tout le discours politique de Desportes, ses questionnements quant à son devenir écrivain, trop singuliers, ont pu passer à la trappe.

D'autre part, dans cette forme épique de théâtre, le conflit qui a glissé de l'interhumain au conflit entre groupes – les travailleuses du X, les prostituées, les femmes, les hommes, le peuple, les universitaires, les bourgeois, l'État... – « devient l'objet véritable de la pièce et demande à être considéré en soi¹⁷⁶ ». Dans cet esprit, à nouveau, les paradoxes auto-dialectiques de Virginie Desportes n'auraient que peu de pertinence ; pourquoi s'encombrer de nuance quand on peut monter dans un char d'assaut ? Pourtant, ce n'est pas parce que le théâtre est politique qu'il doit faire l'impasse sur la nuance.

d. Un théâtre militant ?

Au cœur du spectre du théâtre politique, Mathilde Arrigoni différencie le théâtre contestataire du théâtre militant par leur traitement esthétique. Dans sa définition, les deux formes défendent une cause politique, mais le théâtre contestataire le fait en

¹⁷² SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 83.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 218.

¹⁷⁴ Erwin Piscator cité par SZONDI, Peter, *op. cit.*, p. 94.

¹⁷⁵ DESPORTES, Virginie, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷⁶ SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *op. cit.*, p. 54.

filigrane et fait passer l'esthétique avant l'idéologie : c'est le « signe théâtral [...] qui est chargé d'une connotation politique¹⁷⁷ ». Arrigoni prend pour exemple de théâtre contestataire l'œuvre de Sarah Kane. Le théâtre militant, quant à lui, défend une idéologie de manière ouverte et frontale : « l'idéologie prime [alors] sur l'esthétique, qui a relativement peu d'importance¹⁷⁸. »

La chercheuse différencie aussi les deux formes de théâtre par leurs sujets : des revendications culturelles et identitaires pour la première, mettant en scène des acteurs de la société tels que les immigrés, les femmes et les homosexuels, par exemple, dans la défense de leur identité ; des revendications principalement politiques et économiques pour la seconde, en faisant une forme datée et irrémédiablement liée au militantisme traditionnel, obsolète lui aussi. Arrigoni semble bien déprécier le théâtre militant, réhabilité à l'inverse par Olivier Neveux :

La valeur du militantisme est tributaire de ce qu'il sert ; la valeur artistique n'est déterminée ni par le militantisme ni par la cause qu'il soutient. Dès lors, on voit mal en quoi la valeur ou l'intérêt artistique d'une œuvre militante pourraient lui être *par principe* refusés¹⁷⁹.

Selon la définition d'Arrigoni, il est difficile de faire rentrer complètement *King Kong Théorie* dans une case. Par son idéologie politiquement exposée, on serait tenté de lui apposer l'étiquette « militant », en tout cas de lui refuser le label « contestataire ». Ajoutons à ce versant frontal la suppression de toute dialectique interne au sujet épique, et nous nous trouvons bien du côté du théâtre militant. Mais puisque le sujet traité coude ensemble les questions identitaires, culturelles et politiques dans un spectacle qui peut être qualifié de *féministe*¹⁸⁰, difficile d'y voir un simple relent nostalgique d'une forme de théâtre des années 1960 : la définition d'Arrigoni ne tient pas complètement pour ce spectacle. Par ailleurs, nous l'avons vu, l'esthétique et le propos politique sont indissociables l'un de l'autre dans cette mise en scène ; on se trouverait donc plutôt du côté d'un militantisme esthétisé, dans lequel thématiques identitaires et revendications politiques cohabitent.

¹⁷⁷ ARRIGONI, Mathilde, *Le Théâtre contestataire*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2017, coll. « Contester », p. 42.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, op. cit., p. 7.

¹⁸⁰ PLANA, Muriel, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, coll. « Ecritures ».

Une autre caractéristique militante de ce spectacle est de placer le spectateur face à face avec la réalité, voulue transparente. Le spectateur se retrouve « les yeux droits face à la Gorgone¹⁸¹ », mais dans un montage qui incise la réalité. « Il s'agit bien d'une lecture du présent, commandée par un regard sur celui-ci, un regard d'*acteur*. Regard qui contrevient aux postures dominantes¹⁸². »

Cette adaptation de *King Kong Théorie* rend bien compte du regard dissident de Desportes, mais l'allège de sa complexité auto-dialectique : elle fait l'impasse sur l'inconfort permanent de Desportes, prise dans de nouveaux codes aliénants dont elle tente de se départir, sur l'importance de l'écriture comme moteur de métamorphose et de tentative incessante de sécession, sur le fait qu'au final l'aliénation n'est pas résolue, malgré la reconnexion à sa part King Kong. Ainsi, *King Kong Théorie* devient une forme militante, un slogan ou une lutte presque unidimensionnelle et frontale pour faire triompher une idée, l'appel à la révolution féministe, tout en passant à côté de la complexité et de la nuance du discours de Virginie Desportes.

3. La place du spectateur

Le spectateur occupe la première place dans le théâtre épique brechtien : le spectacle doit en faire un être prêt à l'action politique au sortir du théâtre. Et pourtant, quel réel impact un spectacle tel que *King Kong Théorie* peut-il avoir sur son public, dès lors qu'il impose une vision du monde élaguée de sa densité dialectique ? On revient ici à cette limite du théâtre militant : en imposant à la salle un point de vue unique, une thèse, cette forme de théâtre risque de retirer sa liberté d'interprétation au spectateur et de réduire ainsi sa propre portée politique.

Écrire pour le théâtre, c'est exposer devant un public une (ou des) *questions à débattre*, et non (*a priori*) s'exposer soi-même, ou proposer une thèse. C'est bien sûr suggérer une vision du monde (au risque sinon de ne rien dire !), mais de façon assez ouverte, dialectique et complexe pour que le spectateur se trouve amené à juger *par lui-même*, en interrogeant/déplaçant son propre point de vue plutôt qu'en se convertissant à celui d'un autre¹⁸³.

Le spectateur n'aurait pas le temps de s'interroger, de s'étonner ou d'imaginer puisque l'espace de questionnement qui devrait être aménagé entre la salle et la scène est

¹⁸¹ NEVEUX, Olivier, *op. cit.*, p. 242.

¹⁸² *Ibid.*, p. 243.

¹⁸³ DUPUIS, Sylviane, « Un témoignage inédit : Sylviane Dupuis », dans FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *op. cit.*, p. 207.

supplanté par une sorte de « posture didactique¹⁸⁴ ». On peut ainsi se demander si ce spectacle parviendrait réellement à déplacer les points de vue de spectateurs qui ne seraient pas déjà convaincus par le propos avant d'entrer dans la salle, au-delà de galvaniser les énergies militantes de celles et ceux qui sont déjà acquis à la cause politique défendue.

II. Nanette

Si elle n'est pas particulièrement connue dans nos pays francophones, Hannah Gadsby, âgée de 41 ans, est une artiste importante de la scène comique australienne, depuis une dizaine d'années. Elle est actuellement en tournée avec son dernier spectacle, *Douglas*, preuve qu'elle n'a pas arrêté le comique après *Nanette*, son dixième spectacle comique en solo, écrit en 2017 puis joué en Australie, au Royaume-Uni et aux États-Unis lors d'une tournée de 18 mois¹⁸⁵. En 2017, *Nanette* a remporté le *Barry Award for the most outstanding comedy act* au *Melbourne international comedy festival* et le prix du meilleur spectacle comique aux *Edinburgh Comedy Awards*, ex-æquo avec John Robins¹⁸⁶. Nous nous sommes appuyée sur la version filmée à l'Opéra de Sydney et mise en ligne par Netflix, dont la diffusion lui a assuré un succès international.

Dans *Nanette*, Hannah Gadsby parle, en vrac, d'homosexualité et d'homophobie, du genre et des violences et privilèges liés au genre, d'art et d'histoire de l'art, de santé mentale et de créativité et, parsemés à travers tout le spectacle, des mécanismes du comique et du récit, en lien avec sa propre expérience de comédienne et de personne « hors norme ». Dans un spectacle qui commence par faire rire, Hannah Gadsby mène son public vers d'autres émotions : bien vite, on ne rit plus, on s'émeut, on s'indigne et on réfléchit – et on rit tout de même encore. Pendant un peu plus d'une heure, elle déconstruit le comique avec une précision mathématique pour en démontrer les insuffisances et annoncer qu'elle arrête sa carrière comique.

Le titre *Nanette* vient du nom d'une femme qu'Hannah Gadsby a rencontrée dans un bar et dont elle s'est dit qu'elle pourrait tirer un spectacle d'une heure, avant de se raviser. Le titre est resté, le propos a changé. Hannah Gadsby a ancré l'écriture de son spectacle

¹⁸⁴ MERLO, Coline, « Le spectateur comme figure publique », dans *Cassandra/Horschamp. Communauté (& autres chimères)*, n°95, automne 2013, p. 18.

¹⁸⁵ Site d'Hannah Gadsby. En ligne : <http://hannahgadsby.com.au/#about> (consulté le 24/05/2019).

¹⁸⁶ Page du site Internet Movie Data Base (IMDB) consacrée à *Nanette*. En ligne : https://www.imdb.com/title/tt8465676/awards?ref_=tt_awd (consulté le 07/06/2019).

sur deux événements simultanés : la mort de sa grand-mère et l'élection de Donald Trump aux États-Unis. La combinaison de ces deux événements a fonctionné comme une « étincelle émotionnelle¹⁸⁷ » pour commencer l'écriture de ce qui aura d'abord été « une forte explosion de colère¹⁸⁸ ».

Nous nous pencherons avant tout sur le texte pour en dégager les lignes de tension dramaturgique, puis nous entrerons dans le vif de la dissidence de *Nanette*, au cœur de cette forme particulière qu'est le stand-up. C'est un exercice assez périlleux de tenter de dissocier le texte de la performance, puisque le stand-up est un genre intrinsèquement scénique : « *To state the obvious, stand-up comedy is a form of talk. It implies a context that allows for reaction, participation, and engagement on the part of those to whom the stand-up comedian is speaking*¹⁸⁹. » Le texte, certes écrit préalablement, vit dans son actualisation scénique par sa forme dialogique, qui différencie le stand-up du monologue théâtral¹⁹⁰. C'est la raison pour laquelle nous préférons, à « mise en scène » ou « spectacle », le terme « performance » à lire dans le sens anglo-saxon d'« interprétation » ou d'« exécution », sans connotation d'une quelconque recherche de résultats mesurables. Malgré cette difficulté de nous départir de la réalisation scénique pour analyser le texte, nous tenterons de nous centrer sur le propos dans la première partie pour ensuite entrer dans le vif de l'analyse de la performance. Précisons encore que, dans ce chapitre consacré au stand-up, il faudra lire le terme *comédien* dans le sens du terme anglo-saxon *comedian* : « acteur comique ».

A. Présentation de *Nanette*

1. Parcours du texte

Dans la première partie de son spectacle, Hannah Gadsby aborde avec humour des sujets sur lesquels on l'attend, en tant que comédienne lesbienne. Elle parle de la criminalisation de l'homosexualité dans son île natale, la Tasmanie, criminalisation qui

¹⁸⁷ « *Emotional flashpoint* », interview d'Hannah Gadsby dans SCHERER, Jenna, « “Nanette”: Hannah Gadsby on Her Gamechanging Stand-up Special », dans *Rolling Stone*, mise en ligne le 09/07/2018. En ligne : <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/nanette-hannah-gadsby-on-her-gamechanging-stand-up-special-696354/> (consulté le 04/06/2019).

¹⁸⁸ « *A really, really angry little blast* », *Ibid.*

¹⁸⁹ « C'est l'évidence même, le *stand-up comedy* est une forme de discours. Cela implique un contexte qui permette les réactions, la participation et l'engagement des personnes auxquelles l'artiste s'adresse. », BRODIE, Ian, « Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy », dans *Ethnologies*, 30/2, 2008, p. 153. En ligne : <http://id.erudit.org/iderudit/019950ar> (consulté le 17/06/2019).

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 160.

n'a pris fin qu'en 1997 ; elle évoque aussi la prise de conscience de son homosexualité dans ce contexte, sa découverte de la communauté gay via les parades du *Sydney Gays and Lesbians' Mardi Gras* vues à la télévision et son constat de l'invisibilité des lesbiennes : « *For a long time, I knew more facts about unicorns than I did about lesbians*¹⁹¹. » Puis elle retourne la situation et critique avec humour le fait qu'on attende d'elle plus de « contenu lesbien¹⁹² » : « *I cook dinner way more than I lesbian [sic]. But nobody ever introduces me as "that chef comedian", do they*¹⁹³? »

Elle précise encore que sa carrière en tant qu'humoriste est bâtie depuis dix ans sur ses histoires de femme homosexuelle. Le récit de son *coming out* est au cœur d'un de ses spectacles, ainsi qu'une autre histoire qu'elle raconte alors : pendant qu'elle attendait à l'arrêt de bus en discutant avec une inconnue, un homme, apparemment le compagnon de l'inconnue, a commencé à l'agresser, l'accusant d'être « *a fucking faggot trying to crack on to [his] girlfriend*¹⁹⁴ ». Se rendant compte qu'il avait affaire à une femme et non à un homme, il s'est excusé et est reparti car, lui, il ne frappe pas les femmes. Le comique de cette histoire se situe surtout dans la dénonciation de l'ignorance absurde de l'agresseur qui voulait s'en prendre à un homme homosexuel en train de draguer sa compagne. Puis elle repart sur le leitmotiv qui rythme cette première partie : « *not enough lesbian content* », et sur d'autres blagues qui démontent quelques réflexions sexistes et homophobes.

Lorsqu'elle aborde les différences entre les hommes et les femmes, elle dénonce une sorte d'hystérie collective autour de la question du genre et prône la reconnaissance de ce qui existe en commun entre les hommes et les femmes plutôt que de se concentrer sur ce qui les différencie. Elle propose alors de se débarrasser des attributs de couleur rose pour les filles et bleue pour les garçons, en distribuant du bleu à tout le monde. Pour Hannah Gadsby, le bleu est la couleur qui permet de porter toutes les contradictions :

Blue, if anything, is a feminine color. It really is full of contradictions. You know, blue is a cold color. It's on the cold end of the spectrum. But the hottest part of the flame? Blue. [...]

¹⁹¹ « Pendant longtemps, j'ai su plus de faits sur les licornes que sur les lesbiennes. », *Nanette*, de et avec Hannah GADSBY, création en mars 2017, captation réalisée le 20/01/2018 à l'Opéra de Sydney, Australie, par Madeleine PARRY et Jon OLB (réal.), produite par Guesswork Television, diffusée par Netflix, ca. 5'.

¹⁹² « *Lesbian content* », *Ibid.*, ca. 8'.

¹⁹³ « Je cuisine bien plus que je ne (fais la) lesbienne. Mais personne ne me présente jamais comme "cette humoriste chef-coq", n'est-ce pas ? », *Ibid.*, ca. 15'.

¹⁹⁴ « Une putain de tapette en train de draguer [sa] copine. », *Ibid.*, ca. 10'.

*Blue is a wonderful color to start life with. There's room for every kind of human in blue*¹⁹⁵.

Hannah Gadsby pose ensuite un premier jalon dans la déconstruction du *comedy show*, questionnement qui sera parsemé tout au long du spectacle. Elle commence par dénoncer l'autodérision sur laquelle elle a construit sa carrière :

*Do you understand what self-deprecation means when it comes from somebody who already exists in the margins? It's not humility. It's humiliation. I put myself down in order to speak, in order to seek permission to speak. And I simply will not do that anymore*¹⁹⁶.

Le chapitre qui s'ouvre alors va prendre pour objet les hommes blancs hétérosexuels et les privilèges dont ils jouissent dans les rapports de genre et dans la société en général. Elle raconte ce qu'il se passe quand on la prend pour un homme « *I love being mistaken for a man, 'cause just for a few moments, life gets a hell of a lot easier. I'm top-shelf normal, king of the humans. I'm a straight white man*¹⁹⁷. » Puis elle retourne la situation et se met dans la position de la personne marginalisée qui voit le trouble dans lequel sont les « mâles alpha » depuis quelques années :

*I don't think it's an easy time for you fellas, I do feel for you. Very difficult, very confusing time. Because – and you're not coping – because for the first time ever, you're suddenly a sub-category of human. Right? "No, we invented the categories, we're not supposed to play. We're human-neutral!" Not anymore*¹⁹⁸.

Dans la suite, elle use des justifications des blagues sexistes et homophobes pour les faire siennes : « *It's just locker room talk*¹⁹⁹ » est une claire référence aux propos de Donald Trump en 2016. En s'en prenant aux dominants, elle retourne l'humour traditionnel comme un gant et travaille par l'absurde.

Elle donne ensuite un cours sur la manufacture d'une blague, composée d'une amorce et d'une *punch line*. Elle dénonce, toujours avec humour, l'inévitable relation abusive du

¹⁹⁵ « Le bleu est en réalité une couleur féminine. Elle est pleine de contradictions. Vous voyez, le bleu est une couleur froide. Elle est située sur le côté le plus froid du spectre. Mais la partie la plus chaude d'une flamme ? Bleue. [...] Le bleu est une formidable couleur pour démarrer dans la vie. Il y a de la place pour toute sorte d'humain dans le bleu. », *Ibid.*, ca. 22'.

¹⁹⁶ « Comprenez-vous ce qu'est l'autodérision lorsqu'elle vient de quelqu'un qui existe déjà dans la marge ? Ce n'est pas de l'humilité. C'est de l'humiliation. Je me suis rabaissée pour parler, pour demander la permission de parler. Et je ne le ferai tout simplement plus. », *Ibid.*, ca. 18'.

¹⁹⁷ « J'adore être prise pour un homme, parce que pour quelques instants, la vie est sacrément plus facile. Je suis le roi des humains, en haut de l'échelle des normaux. Je suis un homme blanc hétérosexuel. », *Ibid.*, ca. 24'.

¹⁹⁸ « Je pense que ce n'est pas un bon moment pour vous, les gars ; j'ai de la peine pour vous. Un moment très compliqué, très confus. Parce que – et vous ne vous y faites pas – parce que pour la première fois, vous vous retrouvez soudainement dans une sous-catégorie d'humains. Non ? "Non, on a inventé les catégories, on n'est pas censés jouer : on est l'humain-neutre !" Plus maintenant. », *Ibid.*, ca. 25'.

¹⁹⁹ « C'est juste de l'humour de vestiaire. », *Ibid.*, ca. 26'.

comédien envers le public, puisque le comédien met la salle en tension, à travers l'amorce, avant de relâcher cette tension par le rire créé par la *punch line*. Après un chapitre consacré à la santé mentale, au parcours de santé mentale de van Gogh et au fait que les artistes ne doivent pas forcément souffrir pour être créatifs, elle fait à nouveau un détour par son histoire personnelle. Sa mère, qui était au cœur de son histoire comique de *coming out* dans ses spectacles précédents, a évolué par rapport à son acceptation de l'homosexualité de sa fille. Hannah Gadsby confesse alors qu'elle-même n'a pas évolué par rapport à cette question. Elle nous amène ensuite au cœur de son spectacle en explicitant la raison pour laquelle elle doit arrêter le comique : elle est fatiguée de la tension, mais surtout, elle doit raconter son histoire correctement.

See... part of my problem is that comedy has suspended me in a perpetual state of adolescence. The way I've been telling that story is through jokes. And stories, unlike jokes, need three parts. A beginning, a middle and an end. Jokes, only two parts: a beginning and a middle. And what I had done with that comedy show about coming out was I froze an incredibly formative experience at its trauma point and I sealed it off into jokes. And that story became a routine, and through repetition that joke version fused with my actual memory of what happened. But unfortunately that joke version was not nearly sophisticated enough to help me undo the damage done to me in reality. [...] You learn from the part of the story you focus on. I need to tell my story properly²⁰⁰.

Elle raconte alors l'homophobie ambiante qu'elle a intégrée sans même s'en rendre compte et, en conséquence, la honte qu'elle a ressentie lorsqu'elle s'est identifiée comme lesbienne et qu'il lui a fallu dix ans à apprivoiser. Puis les dix années de plus qu'il lui a fallu pour comprendre qu'elle avait une place dans le monde.

By the time I identified as being gay, it was too late: I was already homophobic, and you do not get just to flick a switch on that. No, what you do is that you internalize that homophobia and you learn to hate yourself. Hate yourself to the core. I sat, soaking in shame, in the closet for ten years. [...] When I came out of the closet I didn't have any jokes. The only thing I knew how to do was to be invisible and to hate myself. It took me another ten years to understand I was allowed to take up space in the world. But by then, I'd sealed it off into jokes like it was no big deal. I need to tell my story properly. Because I paid dearly for a lesson that nobody seems to have wanted to learn²⁰¹.

²⁰⁰ « Vous voyez, une partie du problème est que le comique m'a laissée suspendue dans un état adolescent perpétuel. J'ai raconté cette histoire à travers des blagues. Et les histoires, contrairement aux blagues, doivent être composées de trois parties : un début, un milieu et une fin. Les blagues, seulement deux parties : un début et un milieu. Et ce que j'ai fait avec ce spectacle comique sur le *coming out* est que j'ai cristallisé une expérience fondamentalement formatrice à son point de traumatisme et que je l'ai enfermée dans des blagues. Et cette histoire est devenue une routine, et dans la répétition, cette version de l'histoire en blague a fusionné avec mon souvenir de l'expérience réellement vécue. Mais malheureusement, cette version en blague n'était pas assez complexe pour m'aider à réparer les dégâts faits sur moi dans la réalité. [...] On apprend de la partie de l'histoire sur laquelle on se concentre. Je dois raconter mon histoire correctement. », *Ibid.*, ca. 39'.

²⁰¹ « Le temps que je m'identifie comme gay, il était trop tard : j'étais déjà homophobe, et ce n'est pas quelque chose qui s'éteint avec un interrupteur. Non, ce qu'il se passe est qu'on intériorise cette homophobie et qu'on apprend à se haïr soi-même. Se haïr soi-même jusqu'à la racine. J'ai baigné dans ma honte dans mon placard pendant dix ans. [...] Quand je suis sortie du placard, je ne faisais

Cette mise en cause du comique lorsqu'il s'agit de traiter du traumatisme ne se limite pas à la question de l'homosexualité et du *coming out* : elle l'étend à tout sujet sensible²⁰². « *This is bigger than homosexuality, this is about how we conduct debate in public about sensitive things*²⁰³. » Pour Hannah Gadsby, notre manière de raconter nos histoires est fondamentale pour nous comprendre et appeler à l'humanité dans chacun d'entre nous. Elle prend pour exemple l'histoire que l'on a construite autour de van Gogh, par laquelle on en a fait un génie incompris alors qu'il était surtout un malade mental, incapable de se créer un réseau d'alliés dans le monde de l'art.

Elle affirme ensuite l'utilité de l'histoire de l'art pour comprendre qu'en tant que femme hors norme, elle n'a pas sa place dans le monde puisque l'histoire de l'art démontre qu'il y a deux types de femmes : les vierges et les traînées (« *virgins and whores*²⁰⁴ »). Hannah Gadsby ne parvient pas à s'identifier aux femmes telles qu'elles sont représentées par les beaux-arts. « *High art. I'm going to call it, guys: bullshit. [...] The history of western art is just the history of men painting women like they're flesh vases for their dick flowers*²⁰⁵. » Elle s'attaque ensuite à Picasso, dénonçant la misogynie de l'homme, misogynie souvent ignorée car elle ne cadre pas avec l'histoire que l'on se raconte sur cet artiste. Elle évoque la relation de Picasso, alors âgé de 42 ans et au sommet de sa carrière, avec une jeune femme de 17 ans, Marie-Thérèse Walter. Ce qui lui pose problème, encore plus que cette relation abusive, c'est le point de vue du peintre sur cette relation pour l'avaliser, affirmant que sa maîtresse était dans la fleur de l'âge. Pour Hannah Gadsby, Picasso mesurait la maturité de la jeune femme à son degré d'attirance pour lui, faisant de sa propre perspective la seule valable. Elle dénonce ainsi l'hypocrisie de la démarche artistique de Picasso, prônant la multiplication des points de vue à travers ses explorations cubistes mais ne donnant aucun crédit à un point de vue féminin.

pas de blagues. La seule chose que je savais faire était d'être invisible et de me haïr. Il m'a fallu dix années de plus pour comprendre que j'avais le droit de prendre ma place dans le monde. Mais à ce moment-là, je l'avais enfermée dans des blagues comme si ce n'était rien de grave. Je dois raconter mon histoire correctement. Parce que j'ai payé chèrement une leçon que personne n'a semblé vouloir apprendre. », *Ibid.*, ca. 41'.

²⁰² Sans vouloir réduire son propos à ce seul sujet, remarquons ici que la tournée de *Nanette* en Australie est contemporaine du grand débat national australien à propos de la légalisation du mariage pour les personnes du même sexe, en 2017.

²⁰³ « Ça dépasse l'homosexualité, il s'agit de la façon dont on débat, en public, de sujets sensibles. », *Ibid.*, ca. 43'.

²⁰⁴ *Ibid.*, ca. 50'.

²⁰⁵ « Les beaux-arts. Je me lance, les gars : connerie. [...] L'histoire de l'art occidental n'est que l'histoire d'hommes qui peignent des femmes comme si elles étaient des vases de chair pour leurs bites-fleurs. », *Ibid.*, ca. 46'.

Elle étend ensuite sa critique : si on avait permis à certains points de vue féminins de s'exprimer, on n'en serait pas là. Elle prend appui sur la figure de Monica Lewinsky, cible incontournable de *punch lines* dans le comique classique dans le monde anglo-saxon.

*Maybe, if comedians had done their job properly and made fun of the man who abused his power, then perhaps we might have had a middle-aged woman with an appropriate amount of experience in the White House instead of, as we do, a man who openly admitted to sexually assaulting vulnerable young women because he could*²⁰⁶.

Hannah Gadsby démontre l'importance de la façon dont on raconte nos histoires, trop souvent confisquées par des hommes – elle cite Donald Trump, Pablo Picasso, Harvey Weinstein, Bill Cosby, Woody Allen et Roman Polanski – dont on veut à tout prix préserver la réputation au nom d'un prétendu génie. Gadsby souligne sa colère et en fait à nouveau un objet d'humour : elle s'excuse d'avoir été en colère mais c'est pour mieux envoyer une nouvelle salve sur les privilèges liés au genre.

*It's not my place to be angry on a comedy stage. I'm supposed to be doing self-deprecating humor. People feel safer when men do the angry comedy. They're the kings of the genre. When I do it, I'm a miserable lesbian ruining all the fun and the banter. When men do it: heroes of free speech*²⁰⁷.

Hannah Gadsby ouvre ensuite un premier moment de conclusion en utilisant la technique du *callback*, qui consiste à revenir sur une histoire déjà abordée précédemment. Elle revient sur l'épisode de l'homme qui avait failli l'agresser en la prenant pour un homme et explique que, pour faire rire, elle ne pouvait pas raconter l'histoire telle qu'elle s'est vraiment déroulée. En réalité, l'agresseur, une fois qu'il a compris qu'il s'agissait d'une lesbienne, est retourné la molester, sans que personne n'intervienne, clamant son droit à tabasser les « *faggots [et les] lady faggots*²⁰⁸ ». Voilà la fin de l'histoire, en trois parties. Sous ce passage à tabac et le fait qu'elle n'ait pas porté plainte parce qu'elle pensait mériter cette agression, c'est tout le système qui est mis en cause par la comédienne : « *This is what happens when you soak one child in*

²⁰⁶ « Peut-être que si les comiques avaient fait leur boulot correctement en se moquant de l'homme qui a abusé de son pouvoir, alors on aurait peut-être une femme d'âge mûr avec une expérience raisonnable à la Maison Blanche au lieu de cet homme qui admet ouvertement avoir agressé sexuellement des jeunes femmes vulnérables parce qu'il en avait l'occasion. », *Ibid.*, ca. 56'.

²⁰⁷ « Ce n'est pas à moi d'être en colère sur une scène comique. Je suis censée faire de l'autodérision. Les gens se sentent plus en sécurité quand ce sont les hommes qui font de la comédie en colère ; ils sont les rois du genre. Quand c'est moi qui en fais, je ne suis qu'une mauvaise lesbienne qui ruine tout l'amusement et la badinerie. Quand les hommes le font, ils sont des héros de la liberté d'expression. », *Ibid.*, ca. 58'.

²⁰⁸ « Les tapettes et les femmes-tapettes », *Ibid.*, ca. 59'.

*shame and give permission to another to hate*²⁰⁹. » Elle renvoie alors le spectateur à ses responsabilités :

*This tension, it's yours. I'm not helping you anymore. You need to learn what this feels like because this tension is what not-normals carry inside of them all of the time, because it is dangerous to be different. To the men in the room, I speak to you now, particularly the white men, especially the straight white men. Pull your fucking socks up! How humiliating! Fashion advice from a lesbian. That is your last joke*²¹⁰.

Hanna Gadsby s'apprête à conclure. Elle met les femmes et les hommes sur un pied d'égalité en ce qui concerne la nature corrompible des uns et des autres, mais dénonce le fait que ce sont les hommes qui détiennent le pouvoir sur l'histoire telle qu'elle est racontée, sur nos histoires à toutes et à tous. Elle pose la question des violences faites aux femmes parce qu'elles sont des femmes, en prenant appui sur son histoire personnelle et sur les multiples agressions physiques et sur les viols dont elle a été victime, non seulement parce qu'elle est une femme, mais aussi parce qu'elle est différente. On se retrouve presque face à une confession, mais Hannah Gadsby recentre : ce n'est pas un récit-confession de victime ; si elle raconte son histoire, c'est parce qu'elle a de la valeur. À travers son histoire, elle a compris que la force se trouvait du côté de sa résilience et la faiblesse dans le chef des agresseurs. Elle répond à une phrase misogyne de Picasso, qu'elle avait citée plus tôt : « *You destroy a woman, you destroy the past she represents*²¹¹ », en affirmant qu'elle ne laissera pas son histoire être détruite.

L'importance de son histoire, Hannah Gadsby la place dans le lien qu'elle crée avec d'autres : entendre les histoires des autres nous permet de nous sentir moins seuls, en connexion. Elle remet ainsi en cause la pertinence d'un point de vue stable et unique, étant elle-même ostracisée par les assignations sociales. C'est en racontant nos histoires correctement que nous nous donnons la possibilité de multiplier nos perspectives sur le monde. Picasso avait raison sur un point : il faut pouvoir voir le monde depuis toutes les

²⁰⁹ « C'est ce qui arrive quand on laisse un enfant baigner dans la honte tout en donnant la permission à un autre de haïr. », *Ibid.*

²¹⁰ « Cette tension, elle est à vous. Je ne vous aide plus. Vous devez apprendre ce que ça fait parce que cette tension, c'est ce que les hors normes portent en eux tout le temps, parce que c'est dangereux d'être différent. Aux hommes dans la salle, je vous parle maintenant, particulièrement les hommes blancs, tout spécialement les hommes blancs hétérosexuels. Retrouvez vos foutues manches ! Quelle humiliation ! Conseil-mode d'une lesbienne. C'est votre dernière blague. », *Ibid.*, ca. 60'.

²¹¹ « Détruire une femme, c'est détruire le passé qu'elle représente. », *Ibid.*, ca. 63'.

perspectives. « *Diversity is strength. Difference is a teacher. Fear difference, you learn nothing*²¹². »

Mais elle n'en a pas fini avec Picasso : elle condamne l'arrogance qu'il a eue de prétendre à lui tout seul représenter toutes les perspectives, nous permettant de nier celle de cette jeune femme de 17 ans, qui n'était en fait pas mature, comme aucune jeune femme de 17 ans. Hannah Gadsby met alors Picasso – ou n'importe quel autre homme – au défi de tester sa force sur elle, qui est mature et forte, comme toutes les femmes brisées qui se sont reconstruites.

Hannah Gadsby conclut avec le constat qu'elle doit arrêter le comique, car la seule expression qu'elle a pour raconter son histoire est la colère – une colère justifiée, mais qu'elle ne se sent pas en droit de propager. Le remède ne se trouve pas dans le rire uniquement, qui fonctionne comme un édulcorant, mais surtout dans l'histoire racontée. Et c'est en prenant soin ensemble des histoires les uns des autres que nous écrirons notre histoire commune.

2. Un propos dissident

Comme nous l'avons vu dans l'introduction à ce spectacle, Hannah Gadsby a écrit une explosion de colère. Elle dénonce la difficulté d'exister hors de la norme, que ce soit en tant que personne homosexuelle ou en tant que femme qui ne correspond pas aux canons en vigueur. Elle revendique le droit d'être différente. Elle dénonce la façon dont nos sociétés gèrent l'existence de la différence, enfonçant les uns dans la honte d'eux-mêmes et permettant aux autres de les haïr. Ainsi, elle lève le voile sur la façon dont les personnes hors normes grandissent et vivent leur différence, mais aussi sur la force qu'il leur faut pour exister, potentielles victimes quotidiennes de la violence.

Elle dénonce aussi les différences que l'on souligne entre les hommes et les femmes, et ce dès le plus jeune âge, permettant à nouveau aux premiers de prendre le pouvoir et de jouir de privilèges arbitraires, socialement constitués et culturellement soutenus. En effet, l'art ne constitue pas un levier de changement de la domination masculine dès lors que les femmes sont toujours représentées selon deux modalités : une prostituée ou une sainte. Pour Hannah Gadsby, l'art reproduit les schémas en place.

²¹² « La diversité est une force. La différence, un professeur. Si on craint la différence, on n'apprend rien. », *Ibid.*, ca. 64'.

En lien avec cette question de l'art, Hannah Gadsby aborde aussi la question de la santé mentale et déconstruit les mythologies autour de la créativité et des artistes dont on a fait des génies. Elle les ramène à leur état réel : des hommes qui fonctionnent en réseau et qui sont attachés au pouvoir d'une part, à leur réputation d'autre part. Elle déplore le fait que l'on accorde plus d'importance à la réputation d'un artiste qu'aux conséquences des actions de cet homme sur des femmes.

Enfin, le propos le plus dissident, qui progresse en filigrane de l'ensemble du texte, est la critique de l'humour. Hannah Gadsby arrête le comique car elle n'y trouve plus son compte. Tout d'abord, elle s'en prend subtilement aux blagues sexistes et homophobes. Ensuite, elle dénonce l'autodérision, qui fait office d'humiliation pour les personnes marginalisées. Mais surtout, c'est le principe même de la blague qu'elle met en cause : une blague nécessite d'arrêter l'histoire avant sa résolution et fige donc les traumatismes. Raconter son histoire vraiment, avec un début, un milieu et une fin, permettrait de résoudre le conflit de départ. La prise de risque d'Hannah Gadsby est qu'elle démolit le comique au cœur même d'un spectacle comique.

3. Structure et progression

Ce texte est extrêmement structuré. Au niveau *micro*, Hannah Gadsby maîtrise l'art de la construction de blague : elle crée une attente dans l'amorce et relâche la tension créée par la *punch line*. Chaque pièce de son matériel (*material*) est tissée aux autres pour finalement former le numéro (*routine*) d'une heure²¹³.

Au niveau *macro*, ce numéro est donc composé d'éléments autobiographiques mêlés à une réflexion plus générale, à l'instar du *King Kong Théorie* de Virginie Despentes. Le tissage entre les éléments de matériel (comique ou non) et les lignes de tension que nous avons dégagées précédemment est le propre du stand-up en tant que genre « conversationnel » : tout est écrit pour donner l'illusion d'une conversation spontanée. Par ailleurs, à mesure qu'Hannah Gadsby passe d'un sujet à l'autre sans effet de transition, elle ajoute une couche de sens à la précédente, épaississant ainsi son propos à chaque nouveau chapitre, dans un tissage de plus en plus condensé. Si le début du spectacle est assez léger, composé de blagues effectivement amusantes, le texte gagne en gravité au fur et à mesure qu'il avance : les blagues de la dernière partie fonctionnent

²¹³ BRODIE, Ian, « Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy », *op. cit.*, p. 160.

comme des coups de massue tandis que les premières servaient à briser la glace. Hannah Gadsby a rythmé son texte de sorte qu'on ne puisse pas sortir du tourbillon qu'elle trace autour de ses spectateurs, et la performance appuie le rythme du texte.

Hannah Gadsby évolue entre ces lignes de tension dans un mouvement dialectique incessant. Elle fait de l'humour pour questionner l'humour, elle joue d'autodérision pour ensuite la rejeter, elle se met en colère tout en refusant à cette émotion la première place, elle accepte sa honte pour trouver sa fierté. Entre la norme et la personne hors norme, entre l'autodérision et l'estime de soi, entre le récit et l'humour, entre la honte et la colère, ces axes permettent au propos de se développer et de gagner en puissance jusqu'à la conclusion.

La technique du *callback* sert de tremplin vers le climax de la performance. C'est dans la reprise du récit de l'agression homophobe et dans son développement hors de l'exigence comique que le propos d'Hannah Gadsby sur l'humour, le récit de soi et le traumatisme prend toute sa force, en plus d'asséner un coup particulièrement brutal à une société qui permet de trier les personnes, dès l'enfance, entre ceux qui auront honte et ceux qui les brutaliseront impunément. Ce moment de climax est atteint pour la comédienne et pour le spectateur, qui n'a plus accès à une *punch line* pour relâcher la tension et n'a plus qu'à faire avec. Nous verrons, dans l'analyse de la performance, la façon dont le public réagit à ce qu'Hannah Gadsby tente de lui faire vivre.

B. Le spectacle comique qui démonte le spectacle comique

1. Le stand-up : un genre particulier

Le stand-up est une forme de performance verbale dans laquelle « le *performer* tente d'établir une forme d'intimité et de solidarité [avec le public], finalement validées par le rire²¹⁴ ». Ce genre a son style et son esthétique²¹⁵, dont les aspects les plus notables sont le caractère informel et un dispositif scénique spartiate. En effet, la scène du stand-up est dénuée d'effets scénographiques et d'accessoires à l'exception du micro – réel symbole du stand-up – et éventuellement d'un tabouret ou d'une table où poser un verre

²¹⁴ « Audience with whom the performer attempts to establish a form of intimacy and solidarity that is ultimately validated through laughter. » BRODIE, Ian, « Stand-Up Comedy », dans ATTARDO, Salvatore, Encyclopedia of humor studies, Los Angeles, Sage, 2014, p. 736.

²¹⁵ BRODIE, Ian, *op. cit.*, p. 733-737.

d'eau. Le costume du *performer* est un « non-costume²¹⁶ » ; l'artiste est censé porter ce qu'il porterait dans la vraie vie ou s'il était un membre du public. Par ailleurs, le parler du *performer* relève également de l'informel, du prosaïque. Loin de toute incarnation, les personnages joués le sont par imitation, changement de voix, « mimiques, gestuelle et expression faciale et non par changement de costume ou de maquillage²¹⁷ ». Dès lors, c'est une impression de spontanéité qui doit gagner le public, même s'il est conscient de participer à une performance écrite et non improvisée.

En termes de style et d'esthétique, Hannah Gadsby, dans *Nanette*, propose effectivement un stand-up, avec l'une ou l'autre variation. Le plateau de l'Opéra de Sydney est pratiquement vide, à l'exception d'un pied de micro, presque au nez de scène, accompagné d'un tabouret sur lequel sont posés un verre et une bouteille d'eau. En fond de scène, une succession de panneaux placés en léger demi-cercle ferme l'espace. Ces panneaux lumineux représentent un paysage fragmenté de forêt, dans les tons bleus. On peut y voir la volonté de réduire l'espace disponible sur le plateau de l'opéra, mais surtout un élément scénographique : la couleur bleue²¹⁸, dominante, renvoie aux propos d'Hannah Gadsby sur le genre et l'inclusivité, dont nous avons parlé précédemment. Par ailleurs, les arbres peuvent donner un sentiment de stabilité, échos à la posture prise par Hannah Gadsby dans la dernière partie de son spectacle, lorsqu'elle met au défi n'importe quel homme de tester sa force sur elle, qui a plié mais ne s'est pas rompue : « *To yield and not break, that is real strength*²¹⁹. »

²¹⁶ *Ibid.*, p. 734.

²¹⁷ « *mimicry, gesture, and facial expression, and not through costume or makeup* ». *Ibid.*

²¹⁸ Pour l'anecdote, notons que le projet initial d'écriture d'Hannah Gadsby, avant l'étincelle dont nous avons parlé précédemment, était de composer un spectacle autour de la couleur bleue. Voir SALES, Leigh, « Comedian Hannah Gadsby talks to 7.30 about SSM, abuse and quitting comedy », ABC News, Australie, mise en ligne le 15/09/2017.

En ligne: https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=tbjbTb3s6Xo (consulté le 10/06/2019).

²¹⁹ « Plier et ne pas se briser, voilà la véritable force. », *Nanette*, *op. cit.*, ca. 63'.



Illustration 13 – Plan face à la scène de l’Opéra de Sydney. *Nanette*, Netflix. Capture d’écran. En ligne : www.netflix.com

Outre cette légère variation esthétique, Hannah Gadsby respecte les codes du genre en termes de costume et de discours. Elle est effectivement vêtue d’un pantalon et d’un t-shirt noirs, en plus d’une veste bleue. Sa tenue et sa coupe de cheveux courte lui confèrent un aspect androgyne, dont elle fera un des points de son propos, mais composent surtout un « non-costume ».



Illustration 14 – Hannah Gadsby, en pied. *Nanette*, Netflix.
Crédit photo : Ben King. En ligne : <https://mashable.com/article/nanette-netflix-producer/?europe=true>

Son parler est prosaïque, quotidien et conversationnel ; parfois confidentiel en termes de volume sonore, du moins dans le début de son spectacle. Hannah Gadsby utilise encore d'autres techniques non-verbales typiques du stand-up : elle sourit, elle joue de mimiques telles que lever les sourcils, remonter ses lunettes, rouler les yeux ; autant d'indices qui placent les spectateurs dans l'horizon d'attente du show comique.



Illustration 15 – Indices non verbaux. *Nanette*, Netflix. Capture d'écran. En ligne : www.netflix.com

Là où Hannah Gadsby se démarque du stand-up, c'est justement dans l'obligation de faire rire, ou plutôt dans la validation par le rire de la solidarité créée. Hannah Gadsby veut faire communauté autrement que par le rire : elle veut connecter son public par le récit de son histoire. Nous allons voir dans quelle mesure cette dissidence est effective en nous penchant sur la possibilité de faire communauté d'une part, de faire récit de soi d'autre part.

2. Faire communauté ?

a. La nécessaire intimité

Le stand-up est un genre qui relève du dialogue, ou du moins qui s'approche davantage de la forme dialogique sur un *continuum* qui irait jusqu'au monologue pur²²⁰. Bien que l'espace scénique et la salle soient clairement séparés, les réactions collectives ou

²²⁰ BRODIE, Ian, « Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy », *op. cit.*, p. 60.

individuelles que le public apportera au *performer*, que ce soit par des rires, des applaudissements, des sons de réprobation, des réponses à des questions directes, voire même du chahut, font partie intégrante de la performance²²¹. Le numéro, tel qu'il est écrit par l'artiste, vit dans sa relation « à la salle de spectacle, à la composition du public, à la relation perçue entre le *performer* et le public, aux moyens techniques disponibles pour la transmission du texte (au-delà de l'amplification) et à la personnalité du comédien²²² ».

Ce rapport entre scène et salle, au fondement du genre, relève de la responsabilité du *performer* avant tout : c'est la raison pour laquelle c'est lui qui a le micro²²³. En effet, le micro permet au comédien de garder le contrôle sur la salle et de recentrer le focus sur la scène quand il le souhaite, sans devoir élever la voix et en permettant au public de réagir. Grâce à l'utilisation du micro, « dans la relation entre le *performer* et le public, le pouvoir est au *performer*²²⁴ ». Par ailleurs, l'amplification du stand-up permet de créer une forme d'intimité en diffusant la voix de l'artiste dans son registre médium et en lui permettant d'adoucir, de diminuer le volume sonore, voire même de chuchoter tout en restant entendu ; ainsi l'artiste dispose d'une palette plus étendue d'outils de communication verbale²²⁵.

Pour entrer plus précisément dans cette notion de communauté, l'un des ressorts du stand-up est l'intimité, ou du moins l'illusion de l'intimité²²⁶. Cette intimité partagée est nécessaire pour que le *performer* puisse être considéré comme un pair digne de se détacher du groupe pour prendre la parole – et le pouvoir – et non comme un bouffon (*jester*) irrémédiablement ostracisé²²⁷. Par ailleurs, l'intimité est liée avec l'existence d'un cadre de référence commun avec le public, pour permettre les effets d'humour. « *If one of the requirements for intimate talk among peers is a common reference frame [...]*

²²¹ BRODIE, Ian, « Stand-Up Comedy », *op. cit.*, p. 733-734.

²²² « *The performance venue, composition of the audience, the perceived relationship between the teller and the audience, the technological medium (beyond amplification) in which it is being transmitted, and the personality of the comedian herself.* », BRODIE, Ian, « Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy », *op. cit.*, p. 163.

²²³ *Ibid.*, p. 160.

²²⁴ « *In the relationship between performer and audience, power resides with the performer* », *Ibid.*, p. 163.

²²⁵ *Ibid.*, p. 159.

²²⁶ *Ibid.*, p. 156.

²²⁷ BRODIE, Ian, « Stand-Up Comedy », *op. cit.*, p. 734.

*then for a comedian to move outside of the peer group and engage with strangers requires strategies of quick intimacy creation*²²⁸. »

Quelles stratégies Hannah Gadsby met-elle en place pour créer l'intimité dans la première séquence de *Nanette* ? Pour bien prendre en compte la réalité de la coopération scène-salle, nous transcrivons la performance d'Hannah Gadsby en notant les réactions de la salle et les indices verbaux et non verbaux de l'artiste, lorsqu'ils seront pertinents. Pour ce faire, nous suivrons le système de notation d'Ian Brodie²²⁹, que nous adapterons à la langue française et aux réactions effectivement présentes dans *Nanette*. Toutes nos annotations seront encadrées de crochets. Une lettre encadrée de chevrons précisera la réaction du public : <A> pour les applaudissements ; <F> pour des félicitations, des vivats (*cheers*) ; <Sf> pour des sifflements ; <R> pour le rire ; <Sl> pour le silence. Si plusieurs de ces réactions devaient arriver en même temps, elles seront séparées par deux points : [<A : R>], par exemple. Une flèche marquera le passage d'une réaction à l'autre : [<A → R>]. Enfin, si un mot spécifique est entendu, il sera entouré de guillemets simples : [<'mot'>]. S'il est prononcé par une seule personne du public, il sera encadré de points d'exclamation et suivi de la lettre *f* ou *m* en minuscule, selon le genre (présumé) de la personne en question : [<!mot!f>]. Nous utiliserons aussi ces lettres pour signifier une réaction massive du public qui serait majoritairement féminine ou masculine. En revanche, si l'une des réactions émotionnelles est le fait d'une seule personne, elle sera encadrée de points d'exclamation : [<!A!>]. Pour les indices non verbaux jugés notables chez la *performer*, nous utiliserons des accolades pour encadrer des syntagmes ou les mêmes abréviations que pour le public, en plus du {S} pour le sourire. Le texte souligné marque que l'artiste continue son texte sur la réaction précédente du public, le texte en gras marque une insistance.

Avant tout, notons le générique d'entrée créé pour Netflix. Un montage fait alterner des plans de la salle en liesse, un gros plan sur le micro sur pied à l'avant-scène et des images d'Hannah Gadsby qui rentre chez elle, dépose ses clés, lunettes de soleil et téléphone portable dans le hall d'entrée, un regard décidé sur un visage satisfait, puis passe dans la cuisine en slalomant entre ses chiens et se prépare une tasse de thé. La bande son mêle les vivats de la salle et la chanson pop-country de Lucette, « Bobby

²²⁸ « Si l'une des conditions de possibilité d'une conversation intime entre pairs est un cadre de référence commun, alors pour qu'un comédien sorte du groupe de pairs et entame un lien avec des étrangers, il lui faut des stratégies de création d'intimité rapide. », *Ibid.*, p. 735.

²²⁹ BRODIE, Ian, « Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy », *op. cit.*, p. 164.

Reed ». Le ton est donné pour les spectateurs qui regardent *Nanette* via Netflix : l'artiste nous accueille chez elle pour prendre le thé. Gadsby entre alors en scène sous des applaudissements fournis.

[<A : Sf> : {S}] *Thank you, thank you very much. Thank you, thank you.* [<F>] *Might've peaked, might've peaked a bit early, but...* [<R>] *Welcome to my show.* [{mains dans les poches}] *My show is called Nanette. And the reason my show is called Nanette, is because I named it before I wrote it.* [{fait les gros yeux, S} : <R>] *I named it at around the time I'd met a woman called Nanette...* [{R} → <R>] *who I thought was very interesting. So interesting. "Nanette," I thought, "I reckon I can squeeze a good hour of laughs out of you, Nanette, I reckon."* [<R>] *But... turns out... no.* [<R>] *I met her in a small-town café. Now, I feel... I don't feel comfortable in a small town. I get a bit tense. Mainly because I am this situation.* [{passe les mains le long de son corps, S, lève un sourcil}] *And in a small town, that's all right from a distance.* [<R>] *People are like, "Oh, good bloke!" And then...* [<R>] *get a bit closer and it's like, "Oh no, no! Trickster woman, what are you doing?"* [{gesticule, S} : <R>] *I get a lot of side-eye.* [{lève les sourcils deux fois, S}] *So I feel quite tense in a small town*²³⁰.

La décontraction avec laquelle Hannah Gadsby commence son spectacle, mains dans les poches et souriante, peut donner l'impression d'un début de conversation entre pairs ; elle démarre immédiatement avec un trait d'humour à propos de la qualité de la relation scène-salle qu'elle espère obtenir : « *Might've peaked a bit early, but...* » Dans « *Welcome to my show* », c'est presque « bienvenue chez moi » qui s'entend.

D'après Ian Brodie, le premier regard que le public pose sur le *performer* place l'artiste dans une catégorie sociale *a priori*, étant donné que sa tenue doit être un « non-costume ». Le comédien fera alors en sorte d'être facilement identifiable dans un cadre de référence donné, pour augmenter ses chances de créer de l'intimité²³¹. Hannah Gadsby met l'accent sur son apparence dès le début du spectacle et met en avant son physique androgyne pour faire lien avec le public, pour créer de l'intimité : « *The comedian locates himself or herself in relation to the audience, and difference is addressed to create points of similarity*²³². » L'idée est de créer un point de vue sur le *performer*, un point de vue *a priori*, et de le relier au public. La création de l'intimité est

²³⁰ « Merci, merci beaucoup. Merci beaucoup. J'ai peut-être atteint le climax un peu tôt, mais bon... Bienvenue dans mon spectacle. Mon spectacle s'intitule Nanette. Et la raison pour laquelle il s'appelle Nanette est que je lui ai donné son titre avant de l'écrire. Je lui ai donné son titre au moment où j'ai rencontré une femme appelée Nanette, que j'ai trouvée très intéressante. Tellement intéressante. "Nanette", je me suis dit, "Je sens que je vais pouvoir tirer une bonne heure de rires avec toi, Nanette, je le sens." Mais au final... non. Je l'ai rencontrée dans un café de petite ville. Bon, je me sens... je ne me sens pas à l'aise dans les petites villes. Je suis un peu tendue. Surtout parce que je suis dans cette situation. Et dans une petite ville, ça passe, à une certaine distance. Les gens se disent "Oh, bon gars !" Et puis... ils se rapprochent et c'est "Oh, non, non ! Filoute, qu'est-ce que vous faites ?" Je reçois beaucoup de regards en coin. Donc, je me sens assez tendue dans une petite ville. », *Nanette, op. cit., ca. 1'*.

²³¹ BRODIE, Ian, « Stand-Up Comedy », *op. cit.*, p. 735.

²³² « Le comédien se situe par rapport au public, et la différence est utilisée pour créer des points de similarité. », *Ibid.*

accentuée par le propos : le *performer* de stand-up peut se rapprocher de son public en parlant de culture populaire ou de lieux communs. Hannah Gadsby utilise la troisième méthode décrite par Ian Brodie²³³ : la création, par auto-marginalisation, d'un sentiment d'empathie. En effet, la présentation au public d'un personnage marginal qui les prend à témoin de son oppression, qu'elle soit plus ou moins proche de l'oppression réellement vécue par le *performer*, permet de créer un sentiment d'empathie dans le chef du public, même s'il est conscient de la probable exagération du comédien. Le premier sujet d'Hannah Gadsby, une anecdote autour du choix du titre du spectacle, l'emmène directement à une première marginalisation : elle a un corps androgyne et on la prend pour un homme. L'effet escompté arrive : le public rit et valide ainsi la solidarité et l'intimité par le rire. Hannah Gadsby encourage le public à prendre part au moment vécu par ses mimiques et ses nombreux sourires.

Immédiatement après, elle use d'une autre technique de création de l'intimité : la référence à un savoir tacite particulier au lieu où elle se trouve²³⁴.

Now, I'm from a small town, a very small town in... I'm from Tasmania. Now, of course, Tasmania is that little island floating off the... arse end [{accompagne le mot d'un geste de la main vers l'arrière} : <R>] of mainland Australia there, just... Lovely place. Famous for a lot of things. Potatoes. Very... [{R} : <R>] And our frighteningly small gene pool. [{dit d'un air très sérieux} : <R>] That's... Ha ha, I wish I was joking. [<R>] But I am very partial to the potato. [{S} : <R>] Very versatile... vegetable. [{S} : <R>] And not all the branches go directly away from the trunk in our family tree, I will admit. [{S} : <R>] It's a bit... topiary. But... [{S} : <R>] I love Tasmania²³⁵.

Ses références à la Tasmanie, voisine de l'Australie, ne peuvent que créer un sentiment de connivence avec un public australien. Pendant cette séquence, Hannah Gadsby balaie véritablement les spectateurs les plus proches du regard, passe d'une partie du public à l'autre, aménage des pauses pour laisser le temps de rire. Au départ de ces références, elle en appelle à nouveau à un sentiment d'empathie, en tant que lesbienne ayant grandi dans cette Tasmanie qu'elle vient de présenter avec autodérision.

*I loved growing up there. I felt right at home, I did. But I **had** to leave as soon as I found out I was a little bit lesbian. [<R> → {S}] And you do find out, don't you? [<R> : {S}] Yeah. I got a letter. [<R> : A] "Dear Sir/Madam." [{mime la lecture d'une lettre} : <R>] Wasn't a great letter to receive in mid-90's Tasmania. [{S}] Because the wisdom of the day*

²³³ *Ibid.*, p. 736.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ « Bon. Je viens d'une petite ville, une très petite ville en... Je viens de Tasmanie. Bien sûr, la Tasmanie est cette petite île qui flotte au cul de la métropole Australie, là... Bel endroit. Célèbre pour un tas de choses. Les patates. Très... Et notre patrimoine génétique abominablement restreint. C'est... Ha ha, si seulement c'était une blague. Mais j'ai un faible pour la patate. Un légume aux talents variés. Et c'est vrai que toutes les branches ne partent pas du tronc, dans notre arbre généalogique, je l'admets. C'est une question de culture. Mais... J'adore la Tasmanie. », *Nanette, op. cit.*, ca. 2'.

*was if you chose to be gay... [{rire nerveux}] I say “wisdom”, even though homosexuality is clearly not a choice... [{rire nerveux}] Wisdom is always relative, you know. And in a place like Tasmania, everything’s very relative. [<R>] But the wisdom of the day was that, if you **chose** to be gay, then you should just get yourself a one-way ticket to the mainland, and don’t come back. [<R>] Gays, why don’t you just pack your AIDS up into a suitcase there and fuck off to Mardi Gras²³⁶? [<R>]*

L’intimité sera probablement de l’ordre de l’empathie voire de la connivence, pour une partie du public. N’oublions pas qu’au moment de filmer ce spectacle, Hannah Gadsby est déjà connue du public australien et identifiée comme personnalité lesbienne ; on peut raisonnablement penser qu’une partie du public appartient également à la communauté LGBT et peut donc ajouter un niveau de connivence dans l’intimité créée avec la *performer*.

b. Solidarité, authenticité, altérité

En trois minutes, Hannah Gadsby a créé un lien entre la scène et la salle, malgré la démarcation très claire entre les deux espaces. Mais à quel point la *performer* et le public sont-ils des pairs ? Quelle authenticité le public peut-il attendre de la part de l’artiste ? Quel est le degré d’altérité de la *performer* par rapport au public et comment cela influe-t-il sur la communauté formée ? Cette communauté est-elle réellement possible ?

À ses débuts, le stand-up se jouait dans les cafés des centres urbains et campus universitaires, « où chaque performance était marquée par l’intimité et une certaine “authenticité”. On en garde un souvenir dans l’image du comique jouant devant un mur de brique nue, qui cadre le comédien comme un intime potentiel²³⁷ ». Hannah Gadsby hérite de toute cette tradition du mur de brique nue, même si sa performance se joue sur une scène d’opéra : la personne qui prend la parole sur scène est *a priori* authentique, ou plutôt le *persona* propose une version authentique du *performer*, version augmentée ou

²³⁶ « J’ai adoré grandir là. Je me sentais vraiment à la maison. Vraiment. Mais j’ai dû partir sitôt que j’ai découvert que j’étais un petit peu lesbienne. Et on le découvre, n’est-ce pas ? Ouais. J’ai reçu une lettre. “Chère Madame/Monsieur.” Ce n’était pas une super lettre à recevoir dans la Tasmanie du milieu des années nonante. Parce que la sagesse de l’époque était que si l’on choisissait d’être gay... Je dis “sagesse”, même si l’homosexualité n’est clairement pas un choix... La sagesse est toujours relative, vous savez. Et dans un endroit tel que la Tasmanie, tout est très relatif [jeu de mots avec l’anglais *relative* qui signifie aussi “apparenté”]. Mais la sagesse de l’époque était que si vous choisissiez d’être gay, alors il fallait prendre un aller-simple pour la métropole et ne pas revenir. Les homos, pourquoi ne pas mettre votre SIDA dans une valise et foutre le camp au *Mardi Gras* ? », *Ibid.*, ca. 3’.

²³⁷ « Each invested in performances marked by intimacy and, howsoever defined, “authenticity”. The trope of the comedian performing in front of a bare brick wall relates in part to these stripped-down performances [...] [and] served to frame the comedian as a potential intimate. », BRODIE, Ian, « Stand-Up Comedy », op. cit., p. 735.

aménagée²³⁸ mais authentique. À certains égards, on peut rapprocher le stand-up de la tradition de l'autobiographie scénique des années 1970, qui, dans la sphère anglo-saxonne, « apparaît comme l'exclusivité des minorités [et] dans laquelle les positions sociales minoritaires s'exposaient et se racontaient pour mieux dénoncer les effets de l'oppression politique, économique ou normative, [dans une sorte de] politisation de l'intime²³⁹ ». Nous l'avons vu, par l'intimité et le cadre de référence commun, Hannah Gadsby se présente comme pair en même temps qu'elle affirme déjà une marginalisation. Son texte « oscille entre prétention à l'exemplarité et insistance sur la singularité de l'expérience²⁴⁰ » : Hannah Gadsby fait communauté et s'en démarque dans le même mouvement. Si l'on suit la pensée de Stéphane Hervé, on voit que le dispositif scénique tire le mouvement vers plus d'altérité en la redoublant : « être exposé (ou plutôt s'exposer) sur scène, c'est déjà ne pas être comme tout le monde²⁴¹. »

Par ailleurs, la structure même du dispositif théâtral polarise des oppositions, entre scène et salle, visible et invisible, acteur et spectateur, mouvement et immobilité. D'après Stéphane Hervé, cette polarisation est accentuée par « l'exposition autobiographique²⁴² » et particulièrement par la présence en scène du corps du *performer*, dans lequel le propos « s'origine littéralement (authentiquement)²⁴³ ». En effet, le corps du *performer* est inévitable, sur la scène du stand-up, et s'il est le garant de l'authenticité du *persona*, il est aussi ce qui redouble son altérité et « entrave l'instauration d'un espace partagé²⁴⁴ ». Précisons cette altérité en apposant sur le stand-up les modèles sacrificiel et judiciaire à travers lesquels Stéphane Hervé analyse l'autobiographie scénique. Selon le modèle sacrificiel, l'autobiographie scénique a pour objectif de démontrer l'oppression subie ; le corps du *performer* fonctionne alors comme archive de cette oppression.

Le corps du *performer* autobiographique, en tant qu'il est supposé authentique, est vu, lu (parce qu'on le déchiffre alors) comme la preuve de l'aliénation. Dans l'agencement qu'il forme avec le récit oral, il devient marqué, singulier, autre. L'excès du corps dépend donc de la présupposition de son authenticité. C'est cette authenticité qui le projette dans une

²³⁸ BOLENS, Guillemette, « Les comédiens de stand-up et la preuve par le rire : le récit comme acte cognitif dans *Star Wars Canteen 1&2 d'Eddie Izzard* », dans *Cahiers de Narratologie*, n°28/2015, mise en ligne le 09/07/2015. En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/7187> (consulté le 19/04/2019).

²³⁹ HERVE, Stéphane, « La singularité partagée », dans FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *op. cit.*, p. 117.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 116.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 118.

²⁴² *Ibid.*, p. 119.

²⁴³ *Ibid.*, p. 120.

²⁴⁴ *Ibid.*

altérité irréductible : le corps présent sur scène a vécu ou subi des expériences singulières, qui ne sont pas les mêmes que celles du spectateur²⁴⁵.

Ainsi, dès la reconnaissance du corps à l'entrée en scène et plus encore dès lors qu'Hannah Gadsby met le focus sur ses particularités physiques qui l'éloignent de la norme d'une part, mais aussi des canons des corps d'acteurs occidentaux²⁴⁶, on peut y voir un trait séparant la scène et la salle dans le même mouvement qui est pourtant censé créer l'intimité. La création d'une communauté est alors possible dans la salle, à la condition que la *performer* reste en dehors, sur la scène.

Le modèle judiciaire, quant à lui, retourne la situation et fait se jouer l'autobiographie scénique en réponse à une interpellation du pouvoir, telle une confession qui justifierait des choix de vie.

L'assignation des espaces et des actes de parole peut concourir à transformer l'espace théâtral en un genre de tribunal, structuré autour de l'opposition du jury (le public) et du prévenu (le *performer*), amené à se justifier, à légitimer sa conduite. [...] La performance peut être l'occasion d'une demande d'assentiment raisonné (grâce à l'exposition de données présentées comme objectives) ou compassionnel (grâce au récit émouvant et pathétique des souffrances)²⁴⁷.

Dans ce cadre-ci aussi, l'altérité est redoublée. Si l'on peut détecter ce modèle en filigrane dans le stand-up – et plus largement dans toute forme de tentative de faire récit de soi, selon la pensée de Judith Butler²⁴⁸ – la question ici n'est pas de déterminer de quel modèle *Nanette* relèverait le plus, mais bien de constater l'altérité irrémédiable de la *performer* : par l'ancrage de son propos à son corps authentique, d'une part, par certains aspects confessionnels de son texte d'autre part. Impossible pour Hannah Gadsby de créer un véritable espace commun entre elle et la salle, puisque « ces modèles aident à la formation d'une communauté par exclusion (du sacrifié, de l'inculpé), et non à la possibilité d'un partage, de la formation d'un commun entre le *performer* et les spectateurs²⁴⁹ ». Le stand-up s'ancre donc effectivement dans l'*illusion* de l'intimité.

Pourtant, il nous semble qu'Hannah Gadsby parvient à garder la maîtrise sur les effets d'exclusion qui résultent de la combinaison entre les différents facteurs scéniques que nous venons de détailler. Tout d'abord, son corps présent en scène n'est pas une pièce

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 121.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 123.

²⁴⁸ BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Bruno AMBROISE et Valérie AUCOUTURIER, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

²⁴⁹ HERVE, Stéphane, *op. cit.*, p. 123.

de musée ; c'est le corps d'une *performer* professionnelle dont la présence en scène « ne se justifie pas exclusivement par [son] appartenance minoritaire²⁵⁰ ». D'ailleurs, en tant que professionnelle du stand-up, elle est consciente de l'illusion d'intimité. La solidarité qu'elle a construite dans les trois premières minutes du spectacle ancre le lien entre la scène et la salle, malgré l'altérité qui définit la *performer*, ce qui lui permettra d'ailleurs de passer de la validation par le rire à d'autres émotions. Hannah Gadsby reste au pouvoir dans la relation entre la scène et la salle : elle est dans une position extérieure, certes, mais « supérieure » en un sens, dans la maîtrise du *lien*. Elle met d'ailleurs cet aspect de la relation scène-salle en avant lorsqu'elle explique la manufacture d'une blague.

Let me explain to you what a joke is. And when you strip it back to its bare essential... components, like, its bare minimum [mouvements des mains explicatifs], a joke is simply two things, it needs two things to work. A setup and a punch line. And it is essentially a question with a surprise answer. [S] Right? But in this context, what a joke is, is a question that I have artificially inseminated. [mime une injection] With tension. [S] I do that, that's my job. [S] : <R> I make you all feel tense, and then I make you laugh, and you're like "Thanks for that. I was feelin' a bit tense." [joue le soulagement] : <R> I made you tense. [R] This is an abusive relationship [mouvements des mains entre la salle et elle] : <R>²⁵¹.

Revenons au climax du spectacle, lors du *callback* de l'agression homophobe, que nous reproduisons ici dans sa version complète, car il s'agit d'une séquence qui s'envisage comme un tout, tant dans la progression du propos et de l'émotion de la *performer* que dans les réactions du public.

[R] *Do you remember that story about that young man who almost beat me up? It was a very funny story. It was very funny, I made a lot of people laugh about his ignorance, and the reason I could do that is because I'm very good at this job. I actually am pretty good at controlling the tension. And I know how to balance that to get the laugh at the right place. [Mouvements des mains explicatifs] But in order to balance the tension in the room with that story, I couldn't tell that story as it actually happened. [Pause → S] Because I couldn't tell the part of the story where that man realized his mistake. And he came back. [Sourire nerveux] And he said, "Oh, no, I get it. You're a lady faggot. I'm allowed to beat the shit out of you," and he did! [Scansion marquée → yeux écarquillés, visage sérieux] He beat the shit out of me and nobody stopped him. [Crié, mouvements de la main droite vers le côté, main gauche au pied de micro] : <S> And I didn't... [frappe sa poitrine avec sa main droite, soupire] report that to the police, and I did **not** take myself to hospital, and I should have. And you know why I didn't? It's because I thought that was all I was worth. And that is what happens when you soak one child in shame and give permission to another to hate. [Mouvements des mains vers la droite et vers la gauche,*

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 124.

²⁵¹ « Laissez-moi vous expliquer ce qu'est une blague, quand on la réduit à ses composants essentiels. Dans son strict minimum, une blague est simplement deux choses, elle a besoin de deux choses pour fonctionner. Une amorce et une *punch line*. Et c'est principalement une question avec une réponse surprise. D'accord ? Mais dans ce contexte, une blague est une question que j'ai inséminée artificiellement avec de la tension. C'est ce que je fais. C'est mon travail. Je vous fais tous vous sentir tendus et puis je vous fais rire, et vous faites "Merci pour ça. Je me sentais un peu tendu." Je vous ai mis en tension. C'est une relation abusive. », *Nanette, op. cit.*, ca. 30'.

geste de tri}] *And that was not homophobia, pure and simple, people. That was **gendered**. If I'd been **feminine**, that would not have happened. I am **incorrectly** female. I am **incorrect**, and that is a punishable offense. This tension, it's yours. [Montre le public}] *I'm not helping you anymore. You need to **learn** what this feels like because this, this tension is what not-normals [se montre}] carry inside of them all of the time, because it is dangerous to be different. [{Pause} : <Sl>] To the men [inflexion vocale de tristesse} → <!A!>] in the room, I speak to you now, particularly the white men, especially the straight white men. [{Pause}] Pull your fucking socks up! [{Pause}] How humiliating! Fashion advice from a lesbian. That is your last joke [{S} → <R → A : F : Sf>]*²⁵².*

On pourrait presque dire qu'Hannah Gadsby brutalise son public à partir de ce moment car la relation abusive qu'elle décrivait avec humour dans la première partie est portée à son comble : Hannah Gadsby mène la salle à un climax de tension qu'elle ne relâche pas. Son émotion de colère est très vive, lors de cette séquence, et elle accompagne ses propos de gestes accusateurs, à droite et à gauche et non pas directement sur son public. Les vivats et les applaudissements fournis qui accueillent la dernière phrase de la séquence valident la continuité du lien scène-salle. On peut se permettre de douter de la réussite de ce moment précis sans la reconnaissance préalable, par le public, de la solidarité entre scène et salle tissée jusque là et sans la reconnaissance par le public de la position de pouvoir prise par la *performer*, personne hors norme toujours rangée dans la marge.

Ensuite, et peut-être dans le même ordre d'idée, elle refuse la position de victime, neutralisant ainsi la réduction à cette posture et faisant passer le texte de la confession ou de la plainte au récit.

*I **don't** tell you this so you think of me as a victim. I am not a victim. I tell you this because my story has value. My story has value.*²⁵³.

²⁵² « Vous vous rappelez cette histoire du jeune homme qui m'a presque tabassée ? C'était une histoire très drôle. C'était très drôle. J'ai fait rire beaucoup de gens sur son ignorance et la raison pour laquelle j'y suis arrivée est que je suis très douée dans ce métier. Je suis vraiment très douée pour contrôler la tension. Et je sais comment l'équilibrer pour faire rire au bon endroit. Mais pour équilibrer la tension dans la salle avec cette histoire, je ne pouvais pas la raconter telle qu'elle s'est vraiment produite. Parce que je ne pouvais pas raconter la partie de l'histoire où cet homme s'est rendu compte de son erreur. Et qu'il est revenu. Et qu'il a dit "Oh non, je comprends. Tu es une femme-tapette. J'ai le droit de te régler ton compte" et qu'il l'a fait. Il m'a tabassée et personne ne l'a arrêté. Et je n'ai pas porté plainte à la police, et je ne suis pas allée à l'hôpital, et j'aurais dû. Et vous savez pourquoi je ne l'ai pas fait ? C'est parce que je pensais que c'était tout ce que je méritais. C'est ce qui arrive quand on laisse un enfant baigner dans la honte et qu'on autorise un autre à le haïr. Et ce n'était pas de la simple homophobie, les gars, c'était généré. Si j'avais été féminine, ça ne serait pas arrivé. Je suis incorrectement femelle. Je suis incorrecte, et c'est une offense punissable. Cette tension, elle est à vous. Je ne vous aide plus. Vous devez apprendre ce que ça fait parce que cette tension, c'est ce que les hors normes portent en eux tout le temps, parce que c'est dangereux d'être différent. Aux hommes dans la salle, je vous parle maintenant, particulièrement les hommes blancs, tout spécialement les hommes blancs hétérosexuels. Retrouvez vos foutues manches ! Quelle humiliation ! Conseil-mode d'une lesbienne. C'est votre dernière blague. », *Ibid.*, ca. 59'.

²⁵³ « Je ne vous raconte pas ça pour que vous me preniez pour une victime. Je ne suis pas une victime. Je vous raconte ça parce que mon histoire a de la valeur. Mon histoire a de la valeur. », *Ibid.*, ca. 62'.

Au final, Hannah Gadsby reprécise son intention. « *I don't want to unite you with laughter or anger. I just needed my story heard, my story felt and understood by individuals with minds of their own*²⁵⁴. » Ainsi, la solidarité qu'elle a créée dans la salle et le lien qu'elle a noué entre la scène et la salle auront servi à déposer un récit sur une communauté temporaire, mais aussi dans la mémoire de chaque spectateur. Dans sa volonté d'exemplarité, elle rend sa posture légitime : il ne s'agit pas pour elle d'être le stigmate de l'oppression mais bien de permettre la connexion entre les humains, par son récit.

*Because like it or not, your story is my story [{S}], and my story is your story. I just don't have the strength to take care of my story anymore. I don't want my story defined by anger. All I can ask [{S}] is just please help me take care of my story. Do you know why we have the Sunflowers? It's not because Vincent van Gogh suffered. It's because Vincent van Gogh had a brother who loved him. Through all the pain, he had a tether, a connection to the world. And that is the focus of the story we need: connection. Thank you. [{S'éloigne du micro} : <A : F>]*²⁵⁵

Nous pouvons reprendre les termes de Stéphane Hervé et les appliquer à *Nanette* en voyant dans cette performance l'exposition d'une « altérité partagée, d'une altérité qui dispose à l'imagination d'autres possibilités de vie²⁵⁶ ». Ainsi, cette altérité proposée au public, cet ensemble de personnes qui forment une « communauté aléatoire et momentanée », pour reprendre l'expression de Peter Brook²⁵⁷, pourrait créer « une communauté qui permet d'être en accord sur l'essentiel pour pouvoir débattre sur tout le reste²⁵⁸ ». L'objectif d'Hannah Gadsby rejoint ici un des moteurs du théâtre : « art qui n'a pas pour objet d'être contemplé de loin, mais de nous aider à vivre ensemble. Et nous permettre d'offrir aux autres quelque chose de nous-mêmes²⁵⁹. » Acte politique, donc.

²⁵⁴ « Je ne veux pas vous unir dans le rire ou la colère. Je veux juste que mon histoire soit entendue, ressentie et comprise par des individus autonomes. », *Ibid.*, ca. 67'.

²⁵⁵ « Parce que votre histoire est mon histoire et mon histoire est votre histoire. Je n'ai simplement plus la force de prendre soin de mon histoire. Je ne veux pas que mon histoire soit définie par la colère. Tout ce que je peux faire est de vous demander de m'aider à prendre soin de mon histoire. Vous savez pourquoi nous avons les Tournesols ? Ce n'est pas parce que Vincent van Gogh souffrait, c'est parce qu'il avait un frère qui l'aimait. Dans toute sa souffrance, il avait une longue, une connexion au monde. C'est le cœur des histoires dont nous avons besoin : la connexion. Merci. », *Ibid.*

²⁵⁶ HERVE, Stéphane, *op. cit.*, p. 127.

²⁵⁷ Cité par ROMÉAS, Nicolas, *op. cit.*, p. 4.

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

c. Se raconter : le refus des catégories

Nous avons vu que le stand-up peut être appréhendé par un modèle judiciaire, dans lequel un individu (le *performer*) répond à l'injonction d'un autre ou d'un ensemble d'autres (la salle) de se définir, par l'intermédiaire de son *persona*. Ainsi, par ses caractéristiques stylistiques, le stand-up peut être considéré comme un genre intrinsèquement lié aux scènes d'interpellations qui président le « récit de soi », selon Judith Butler²⁶⁰. S'appuyant sur la théorie de la reconnaissance d'Hegel, elle définit la scène d'interpellation comme le lieu où le « je » se voit sommé de répondre à la question « qui es-tu ? ». Le cadre social dans lequel cette scène est ancrée est toujours déjà là et précède tant le « je » que le « tu ». Ce cadre social est un système normé et normatif dans lequel le sujet doit se définir ; la syntaxe et le lexique grâce auxquels le sujet peut se définir sont aussi toujours déjà là, dans le système. La difficulté de se définir réside donc entre autres dans l'impossibilité pour l'individu d'appréhender ce système comme un tout. Par ailleurs, si l'individu se trouve en conflit avec les normes imposées par le système, il devra mener une délibération intérieure avec ces normes pour savoir qu'en faire dans la création de sa propre identité.

Nanette peut être envisagé comme une forme de récit de soi dans un cadre judiciaire. Au sein de l'Opéra de Sydney, une scène d'interpellation se joue entre un public, une communauté aléatoire formée ce soir-là, et un individu. En tant que personne hors norme (femme homosexuelle à l'allure androgyne), Hannah Gadsby est sommée de se définir en fonction des catégories existantes dans l'ici et maintenant du spectacle, normes qui lui préexistent. Nous l'avons vu, elle va commencer par jouer le jeu en s'identifiant comme lesbienne et comme femme androgyne dès les premières minutes de la performance, lors de ce que l'on pourrait appeler la scène d'exposition. Mais très rapidement, elle se distancie des catégories ou elle en relativise l'unité. Ainsi, lorsqu'elle relate la vision qu'elle avait de l'homosexualité durant son adolescence, vision proposée par les images télévisuelles de la parade du *Mardi Gras*, elle dénonce l'image unique et univoque de l'homosexuel (homme) féru de fêtes et à la sexualité débridée.

The Mardi Gras was my first introduction to my people. I watched it on... my TV in my little living room in my small town. That was my first introduction to my people. The Mardi Gras. My people... flaunting their lifestyle in a parade! I used to watch it, going, "There they are, my people. They're busy, aren't they? Gosh. Don't they love to dance and party?"

²⁶⁰ BUTLER, Judith, *loc. cit.*

I used to sit there and watch it and go, "Where... where do the quiet gays... go? Where are the quiet gays supposed to go?" I still do. I'm just like... the pressure on my people to express our identity and pride through the metaphor of party is very intense²⁶¹.

Son usage répété de l'expression « *my people* » finit par en démontrer l'absurdité. Autre exemple encore : lorsqu'elle reçoit une lettre d'un de ses spectateurs la sommant de s'identifier comme transgenre, elle refuse tout simplement la sommation et en profite pour dénoncer l'hystérie collective autour du genre qu'elle perçoit chez les personnes cisgenres. Finalement, elle sabote l'idée même de l'identification par la catégorie « identité de genre - orientation sexuelle ».

And it said, "You owe it to your community to come out as transgender." All jokes aside, I really do want to do my best by my community. I really do. But that was new information to me. I'm not... I don't identify as transgender. I don't. I mean, I'm clearly "gender not normal," but... I don't think even lesbian is the right identity fit for me, I really don't. I may as well come out now. I identify... as tired. I'm just tired. There is too much hysteria around gender from you gender-normals. You're the weirdos²⁶².

Ces deux extraits montrent la volonté d'Hannah Gadsby de se départir des catégories normalement en place pour permettre à l'individu de se présenter aux autres. On voit cependant les limites auxquelles elle touche. Premièrement, puisque les catégories précèdent l'individu, charriant tout le langage possible pour se définir, les refuser (par le discours) revient à en reconnaître l'existence. D'ailleurs, Hannah Gadsby ne nie pas complètement les catégories puisqu'elle en use : les lesbiennes, les « *gender-normals* », les hommes blancs hétérosexuels, etc. En réalité, ce n'est pas tant les catégories elles-mêmes qu'Hannah Gadsby vise, mais plutôt leur imperméabilité.

Parce qu'elle cible essentiellement les hommes blancs hétérosexuels à travers son texte, on pourrait se dire qu'elle rend simplement œil pour œil, dent pour dent. Toutefois, le fait que la catégorie en question soit justement dominante hors du théâtre met en

²⁶¹ « Le *Mardi Gras* a été ma première présentation à ma communauté. Je l'ai regardé à la télévision, dans mon petit salon dans ma petite ville. C'était ma première présentation à ma communauté. Le *Mardi Gras*. Ma communauté... faisant étalage de son style de vie dans une parade ! Je regardais ça en me disant : "voilà ma communauté. Ils sont occupés, non ? Mon Dieu ! Qu'est-ce qu'ils aiment danser et faire la fête !" J'étais assise là à regarder et je me disais : "où... où vont les homos calmes ? Où les homos calmes sont-ils censés aller ?" Je me demande toujours, je... La pression mise sur ma communauté pour exprimer notre identité et notre fierté à travers la métaphore de la fête est vraiment intense. », *Nanette, op. cit.*, ca. 5'.

²⁶² « Et ça disait "tu dois à ta communauté de faire ton *coming out* en tant que transgenre." Sans blague, je veux vraiment faire de mon mieux pour ma communauté, vraiment. Mais cette information était neuve pour moi. Je ne suis pas... Je ne m'identifie pas en tant que transgenre. Non. Je veux dire, je suis clairement "genre non-normal," mais... Je crois même que "lesbienne" n'est pas la bonne identité pour moi. Vraiment pas. Je ferais tout aussi bien de faire mon *coming out* maintenant. Je m'identifie... comme fatiguée. Je suis juste fatiguée. Il y a trop d'hystérie autour du genre de votre part, les "genres-normaux". Vous êtes les bizarres. », *Ibid.*, ca. 18'.

exergue le fait que pour une heure, sur scène et grâce aux codes du stand-up, c'est la personne hors norme qui est au pouvoir.

*To the men in the room... who feel I may have been persecuting you this evening... well spotted. That's pretty much what I've done there. But this is theater, fellas. I've given you an hour, a taste. I have lived a life. The damage done to me is real and debilitating. I will never flourish*²⁶³.

3. Les limites de l'humour

Hannah Gadsby annonce arrêter sa carrière comique au terme de *Nanette*, puisque ce genre ne lui convient plus : si l'humour peut aider à dénouer la tension, et entre autres la tension entre la marge et le centre²⁶⁴, toutes les formes d'humour ne sont pas à manipuler de la même manière. Ainsi, à travers toute sa performance, elle met en exergue les limites de l'humour par rapport à la gestion du trauma mais aussi par rapport à l'autodérision et à l'usage des stéréotypes. S'il s'agissait d'une conférence sur les limites de l'humour, *Nanette* ne serait pas classé dans le genre du stand-up. Non : Hannah Gadsby dénonce les limites de l'humour en utilisant l'humour. C'est ce geste de résistance paradoxal que nous proposons d'analyser à présent.

a. Refus de l'autodérision

Dès la première partie de *Nanette*, Gadsby prend ses distances avec l'autodérision en tant que forme d'humour humiliante pour les personnes marginalisées²⁶⁵. Elle prend ainsi le contrepied de l'idée que l'on se fait communément de l'autodérision : un geste d'humilité, qui permet à une personne de rire d'elle-même en utilisant des traits d'humour qui seraient perçus comme blessants s'ils venaient de quelqu'un d'autre.

*Freud psychoanalysis offers one theoretical explanation [for self-deprecating humor]. He interpreted self-deprecating humor as the super-ego [...] looking down on the ego [...] and laughing at the narcissism of self-importance felt by the individual. This idea allowed Freud to separate self-deprecating humor from externally directed jokes and to see this humor in a more favorable light because there is no expression of superiority towards others*²⁶⁶.

²⁶³ « Pour les hommes dans la salle... qui pensent que je les ai peut-être persécutés, ce soir... bien vu. C'est à peu près ce que j'ai fait ici. Mais on est au théâtre, les gars. Je vous en ai donné une heure, un avant-goût. J'ai vécu une vie. Le dommage qui m'a été fait est réel et débilitant. Je ne m'épanouirai jamais complètement. », *Ibid.*, ca. 65'.

²⁶⁴ NILSEN, Alleen Pace et NILSEN, Don Lee Fred, « History of Humor: U.S. Modern and Contemporary », dans ATTARDO, Salvatore, *op. cit.*, p. 332-336.

²⁶⁵ Voir le point 1. Parcours du texte.

²⁶⁶ « Avec la psychanalyse, Freud propose une explication théorique [à l'autodérision]. Il interprète l'autodérision comme le fait du surmoi qui regarde le moi et rit du narcissisme de l'individu. Cette idée a permis à Freud de séparer l'autodérision des blagues venant de l'extérieur et d'accorder

Pour autant, Hannah Gadsby ne se départit pas de l'autodérision *en soi*, mais bien lorsqu'il s'agit de rendre compte de soi alors qu'on est déjà marginalisé : alors le surmoi ne fait pas que remettre un ego surdimensionné à sa place mais l'enfonce plus profondément dans la honte déjà introjetée. Or, tout l'enjeu de l'histoire de vie d'Hannah Gadsby a été de s'extirper de la honte qui la maintenait à l'extérieur de la relation aux autres. L'autodérision revient alors à ancrer la position marginale honteuse en tant que lieu d'énonciation de soi.

b. Un autre usage des stéréotypes

Les stéréotypes, en tant qu'ils rassemblent des groupes de personnes sous des traits immuables et homogènes, permettent de renforcer les barrières entre groupes sociaux. Comme le fait remarquer Michael Pickering, il y a une réelle distance entre l'usage qu'on pourrait idéalement faire des stéréotypes dans l'humour et ce qu'il se passe réellement. En effet, on attend généralement de l'humour qu'il « subvertisse nos points de vue habituels, rendant le familier étrange ou nous permettant de voir l'absurde dans ce que nous prenons pour sérieux²⁶⁷ ». On pourrait alors s'attendre à ce que la conjonction entre humour et stéréotypes souligne le caractère absurde des traits amenés comme vrais par les stéréotypes, mais force est de constater que cela n'est pas le cas. Selon Pickering, l'humour combiné aux stéréotypes a plutôt pour effet de déprécier un groupe social particulier²⁶⁸.

Humor is then used to reinforce and perpetuate existing stereotypes, not only because the stereotype is seen as the source of the humor, but also because the comic dimension is unevenly weighted in favor of the stereotype²⁶⁹.

Pire encore, le stéréotype utilisé dans l'humour empêche la cible de s'offusquer, puisque le stéréotype est « déguisé » en blague, censée être prise comme telle. Ainsi, sous la formule bien connue « c'est juste une blague », le contexte comique peut faire office de dédouanement pour l'offense causée tout en renforçant les traits stéréotypés et

davantage de faveurs à l'autodérision puisqu'elle est dépourvue de toute expression de supériorité par rapport à d'autres personnes. », WEAVER, Simon, « Ethnicity and Humor », dans ATTARDO, Salvatore, *op. cit.*, p. 217.

²⁶⁷ « That they subvert our habitual ways of seeing, make the familiar seem strange, or allow us to accept the absurd in what we take seriously. » dans PICKERING, Michael, « Stereotypes », dans ATTARDO, Salvatore, *op. cit.*, p. 737.

²⁶⁸ « As a way of ridiculing, demeaning, and belittling people outside of the social group that enjoys the humor. », *Ibid.*

²⁶⁹ « L'humour est alors utilisé pour renforcer et perpétuer les stéréotypes existants, non seulement parce que le stéréotype est perçu comme la source de l'humour, mais aussi parce que la dimension comique est répartie de manière déséquilibrée en faveur du stéréotype. » *Ibid.*, p. 737-738.

en retournant la culpabilité de l'offense sur la cible plutôt que sur l'agresseur, puisqu'une cible qui s'offusquerait montrerait effectivement qu'elle n'a pas d'humour. « De la sorte, les stéréotypes dans les blagues soutiennent et contiennent les relations de pouvoir et de domination²⁷⁰. »

Il existe toutefois une manière de miner cet usage du stéréotype : la technique de l'humour inversé. Cette stratégie consiste à manipuler le stéréotype de sorte à le rendre inopérant, soit en l'exagérant à un point tel que son absurdité ne fait plus de doute, soit en attribuant les traits stéréotypés au groupe dominant pour en montrer la vacuité. Toutefois, parce que l'humour est intrinsèquement ambigu, l'humour inversé ne porte pas toujours ses fruits²⁷¹.

C'est pourtant cette technique qu'utilise Hannah Gadsby dans *Nanette*. Dans un premier exemple, elle décortique un stéréotype qui veut que les lesbiennes n'ont pas d'humour.

I should quit. I'm a disgrace. [R] What sort of comedian [elle se montre] can't even make the lesbians laugh? [Glousse] : <R!h → R> Every comedian ever [d'un air entendu] : <R : A> → [S]. That's a good joke, isn't it? [<R>] Classic. It's bulletproof, too. Very clever, because it's funny [S] : <R> because it's true [d'un air entendu]. The only people who don't think it's funny, are us lezzers [se montre du doigt]... But we've got to laugh, because if we don't... [moue embarrassée] proves the point. [<R>] Checkmate, huh! [S] : <R> Very clever joke²⁷².

Dans cet exemple, Hannah Gadsby dénonce le piège à l'œuvre dans l'humour stéréotypé. Son ton léger détonne avec la portée de ses propos, dupliquant ainsi l'incongruité entre un propos offensant et le ton badin d'un humoriste du stéréotype. Les rires ne sont pas réellement francs lorsqu'elle débute sa blague sur les lesbiennes : le premier rire est d'ailleurs celui d'un homme. On pourrait y voir que c'est justement son ton léger qui permet au public de l'accompagner dans une blague stéréotypée sur les lesbiennes, blague qui va finalement servir de moyen de déconstruction.

I love being mistaken for a man, 'cause just for a few moments, life gets a hell of a lot easier. [<R → A>] I'm top-shelf normal, king of the humans. I'm a straight white man. [sourit, yeux écarquillés] : <A : F> I'm about... [R] : <A : F> I'm about to get good service for no fucking effort! Do not apologize. I was going to take my assigned seat and both the armrests. [Mime l'action] : <R> Your knee space? No." [Mime l'action, S] : <R>

²⁷⁰ « It is in such ways that comic stereotyping both supports and conceals relations of power and domination », *Ibid.*, p. 739.

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² « Je devrais démissionner. Je suis une disgrâce. Quelle sorte de comédien ne parvient même pas à faire rire les lesbiennes ? Tous les comédiens ! C'est une bonne blague, non ? Classique. Elle est inattaquable, aussi. Très intelligente. Parce qu'elle est drôle. Parce qu'elle est vraie. Les seules personnes qui ne trouvent pas ça drôle, ce sont nous, les lesbiches. Mais on doit rire, parce que si on ne rit pas, voilà la preuve. Echec et mat. Une blague très intelligente. », *Nanette, op. cit., ca. 15'*.

Just jokes, though. Clearly... just jokes [{d'un air entendu} : <R!f> → {S}]. *Just jokes. I wouldn't want to be a straight white man. Not... not right now.* [{S} : <R>] *This is... Not at this moment in history. It is not a good time to be a straight white man. I wouldn't want to be a straight white man. Not if you paid me. Although the pay would be substantially better.* [{D'un air entendu} : <R : A : F>]

*But, no... I don't think it's an easy time for you fellas, I do feel for you. Very difficult, very confusing time. Because – [{glousse}] and you're not coping – because, for the first time ever, you're suddenly a **sub**-category of human.* [{D'un air entendu} : <R.f>] *Right? "No, we invented the categories. We're not supposed to play! [<R.f>] We're human-neutral!" Not anymore.* [{Glousse} : <R>] *I've always been judged by what I am. Always been a fat, ugly dyke. I'm dead inside. I can cope.* [{S} : <R!f>] *But you fellas... Bit soft in the belly?* [{d'une voix aiguë} : <R!f>] *You hear "straight white man," you're like, "No. No, that's reverse sexism." No, it's not. You wrote the rules. Read them.* [{S} : <R : A : F.f>] *Just jokes. Banter. Don't feel intimidated.* [{D'un air abruti, tape sur son micro} : <R.f>] *It's just locker room talk.* [{Sourit d'un air entendu} : <R : A : V.f>]²⁷³

Dans ce second exemple, Hannah Gadsby use la formule de dédouanement « c'est juste une blague » jusqu'à en démontrer l'artificialité. Lorsqu'on la confond avec un homme et qu'elle affirme apprécier la confusion parce que pour quelques instants elle se retrouve dans la position du dominant, elle cible spécifiquement les hommes et souligne les privilèges de genre dont ils jouissent en les dépeignant comme des profiteurs éhontés. Elle ponctue cette sortie par une formule de dédouanement, « *Just jokes, though. Clearly... just jokes* », pour repartir à l'attaque immédiatement après, démontant l'accusation de « sexisme inversé » et dépeignant cette fois les hommes comme de mauvais perdants déboussolés – ce qui ne manque pas de faire écho à quelques *punch lines* de Virginie Despentes. À nouveau, elle ponctue ces accusations d'une formule de dédouanement : « *Just jokes. Banter. Don't feel intimidated. It's just locker room talk.* » L'effet d'évidement de l'humour est clair: ce qu'elle affirme est à prendre au sérieux, et la formule souligne le caractère sérieux du propos tout en empêchant la cible de s'offusquer. Le renversement a lieu ici dans le fait que c'est le groupe dominant (à tout le moins en dehors du théâtre) qui est visé par l'humour, qui

²⁷³ « J'adore être prise pour un homme, parce que pour quelques instants, la vie est sacrément plus facile. Je suis le roi des humains, en haut de l'échelle des normaux. Je suis un homme blanc hétérosexuel. Je suis sur le point de recevoir un bon service pour aucun effort ! Ne vous excusez pas. J'étais sur le point de prendre mon siège assigné et les deux accoudoirs. L'espace pour votre genou ? Non. C'est juste une blague. Je ne voudrais pas être un homme blanc hétérosexuel. Pas maintenant. Pas à ce moment de l'Histoire. Ce n'est pas un bon moment pour être un homme blanc hétérosexuel. Je ne voudrais pas être un homme blanc hétérosexuel. Même si vous me payiez. Quoique la paie serait substantiellement meilleure. Je pense que ce n'est pas un bon moment pour vous, les gars ; j'ai de la peine pour vous. Un moment très compliqué, très confus. Parce que – et vous ne vous y faites pas – parce que pour la première fois, vous vous retrouvez soudainement dans une sous-catégorie d'humains. Non ? "Non, on a inventé les catégories, on n'est pas censés jouer : on est l'humain-neutre !" Plus maintenant. J'ai toujours été jugée pour ce que je suis. J'ai toujours été une grosse gouine moche, je suis morte à l'intérieur, je sais faire avec. Mais vous, les gars, vous n'avez pas grand chose dans le ventre ? Vous entendez "homme blanc hétérosexuel" et vous criez au sexisme inversé. Ce n'est pas du sexisme inversé. Vous avez écrit les règles, lisez-les. Mais c'est juste des blagues, du badinage, ne soyez pas intimidés. C'est juste de l'humour de vestiaire. », *Ibid.*, ca. 24'.

devient « *such good sports*²⁷⁴ ». Simultanément, toutes les attaques sexistes ou homophobes qui font le quotidien du public – dans les médias et/ou dans la vraie vie – et qui ont été ponctuées de formules de dédouanement apparaissent en palimpseste, démasquées comme étant des attaques réelles et non pas « juste des blagues ». Ici, la majorité des voix entendues dans le public, tant dans les rires que dans les vivats, sont des voix (*a priori*) féminines : le public montre sa reconnaissance du procédé mais les hommes, cibles du propos, semblent bien ne pas rire.

C. La gestion du paradoxe

Finalement, Hannah Gadsby n'a pas arrêté la comédie. *Nanette* l'a rendue célèbre, alors qu'elle s'attendait à être rejetée dans la marge²⁷⁵, pour avoir subverti le cœur du stand-up – en se dégageant de l'obligation de faire rire – tout en conservant le corps, c'est-à-dire les codes du genres. Néanmoins, l'artiste se dégage du rire une fois que l'intimité a été créée : en effet, pour pouvoir transformer le lien, il fallait que ce lien existe au départ. Or, le public était venu assister à un stand-up, avec l'horizon d'attente correspondant. Un spectacle comique qui démonte le comique en restant comique, c'est finalement du comique de génie²⁷⁶. Une marque de l'acceptation et de l'intégration par l'artiste de tous ces paradoxes se retrouve dans la scénographie de *Nanette* et dans le non-costume de la *performer* : le bleu.

²⁷⁴ « De si beaux joueurs », *Ibid.*, ca. 15'.

²⁷⁵ SCHERER, Jenna, *loc. cit.*.

²⁷⁶ Pourtant, le pari était réel, particulièrement pour un public américain qui révère véritablement le comique : « *To an American audience, it verges on obscene to repudiate comedy like this* », dans KAHN, Andrew, « Stand-up tragedy », dans *Slate.com*, mise en ligne le 11/07/2018. En ligne : <https://slate.com/culture/2018/07hannah-gadsby-netflix-special-nanette-is-powerful-anti-comedy.html> (consulté le 04/06/2019).

Conclusion

Au terme de ce parcours, nous avons dessiné trois figures féminines dissidentes, agissant au cœur de trois genres distincts. Comment la scène est-elle parvenue à faire acte politique, autour de ces figures ? Comment les différents choix esthétiques et moyens scéniques ont-ils porté ou au contraire réduit les potentialités de subversion des normes ? Au final, quel propos est réellement tenu sur la condition féminine et l'acte dissident, et quelles visions du monde ces spectacles nous proposent-ils ? Le temps est venu de rassembler les éléments qui ont été dégagés au cours de l'analyse pour apporter une réponse claire à ces questions.

Il faut revenir, d'abord, sur le rapport scène-salle entretenu par les trois spectacles. Dans *Mamma Medea*, Sermet utilise l'humour pour créer un lien entre la salle et la scène, mais aussi des techniques de déréalisation et de distanciation pour faire appel à l'imaginaire du spectateur. Toutefois, si ces effets jouent de l'humour et de la narration épique dans la première partie, ils ont pour effet que le drame *s'agit* de plus en plus *devant* la salle, au fur et à mesure du déroulement. Finalement, le rôle que la salle joue dans la triangulation du conflit entre Médée et Jason est théorique, spatialement construit par le jeu des corps d'acteurs en scène. L'histoire qui se joue devant les spectateurs est de plus en plus fermée sur elle-même, à mesure que le propos progresse de l'épopée tragique de la première partie au drame contemporain de la deuxième partie. Ainsi se crée entre la scène et la salle un espace de respiration, de transformation et de réflexion pour le public qui a assisté au destin de ce couple, d'abord partie prenante de l'aventure puis de plus en plus spectateur du drame.

Dans *King Kong Théorie*, nous retrouvons une esthétique propre à toucher l'imaginaire du spectateur par la présentation d'un monde fragmenté, hors de l'illusion mimétique, mais la facture militante du spectacle et l'objectif poursuivi éloignent très clairement cette pièce de *Mamma Medea*. Il s'agit ici de toucher le spectateur plus frontalement, par une adresse directe et des outils pédagogiques tels que la narration et le montage ; les corps en scène servent la narration en tant que médiateurs du sujet politique épique, dans le but de démontrer une thèse. Si *King Kong Théorie* entend bien élever l'intime à la dimension historique et donc politique, sa mise en scène n'évite pas l'écueil du militantisme et se heurte aux limites d'une posture didactique unidimensionnelle dans

son rapport au public, excitant les uns, déjà conquis, et laissant probablement les autres sur le carreau, toujours du même côté de l'écran dressé entre la scène et la salle.

Avec ces deux formes, suivant la pensée d'Olivier Neveux, on peut déjà distinguer « le théâtre qui, parlant politique, quitte difficilement une posture didactique, du théâtre qui fait politique en produisant un espace de questionnement politique. Cette forme implique une vraie relation à l'imaginaire du spectateur²⁷⁷ ». Ainsi, malgré un objectif clairement affiché de faire bouger les mentalités, *King Kong Théorie* ne se donne pas les moyens d'atteindre le spectateur en usant de cette forme militante.

Dans notre analyse de *Nanette*, nous avons vu que le rapport scène-salle est un ingrédient de la performance du stand-up. L'intimité, nécessaire pour permettre à la performance de démarrer, est finalement illusoire puisque la polarisation de l'espace souligne l'altérité du corps en scène, corps pourtant censé être authentique. La communauté créée l'est alors par exclusion de la *performer*. Consciente des limites de la forme, Hannah Gadsby parvient à en déjouer les effets en maîtrisant le lien, laissant l'illusion d'intimité se déplacer vers une forme de solidarité entre la salle et la scène, et en gardant le pouvoir pour proposer au public une « altérité partagée », pour reprendre la formule de Stéphane Hervé, que nous avons déjà citée.

King Kong Théorie et *Nanette* politisent l'intime : l'expérience du sexisme, de l'homophobie, de la violence genrée, dont le récit relevait jusque-là surtout de la sphère privée, est élevé au rang politique, pour aller vers autre chose ou proposer en tout cas de changer de paradigme²⁷⁸. Despentes a choisi l'écriture puis est portée à la scène, tandis que Gadsby travaille avec un genre fait pour « conjurer l'invisibilité des groupes minoritaires dans la sphère publique²⁷⁹ » en prenant la parole.

Le paradoxe du récit autobiographique en scène est déjoué par chaque genre : par la narration épique dans *King Kong Théorie* d'une part ; par le récit de vie et la présence en scène du *persona* comme fondements du stand-up d'autre part. Cependant, on peut encore considérer ces deux spectacles comme des récits de soi ancrés dans des scènes d'interpellation²⁸⁰, où un « je » répond à la question « qui es-tu ? », dans un échange censé transformer tant le « je » qui s'exprime que son auditeur. Contrairement à

²⁷⁷ MERLO, Coline, « Le spectateur comme figure publique », *loc. cit.*

²⁷⁸ NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, *op. cit.*.

²⁷⁹ HERVE, Stéphane, « La singularité partagée », *op. cit.*, p. 117.

²⁸⁰ BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, *op. cit.*

Nanette, où la scène d'interpellation fait partie inhérente du stand-up en tant que genre, *King Kong Théorie* n'assume pas cet ancrage. En effet, la scène d'interpellation qui initie le propos de Despentes est antérieure, historiquement située dans l'affaire *Baise-moi* mais déniée, oubliée par la mise en scène. Par ailleurs, le fait que la prise de parole soit assumée par les narratrices, malgré l'identité clairement établie du sujet épique, redouble l'inintelligibilité de la scène d'interpellation. Il en résulte, selon nous, que le récit de soi de Despentes n'a plus d'ancrage que dans la volonté militante de l'équipe de création. Du côté de *Nanette*, la donne change.

Ainsi, les trois formes trouvent le moyen de faire acte politique, avec des efficacités variables, par leurs approches du rapport scène-salle et par leurs esthétiques propres. Cela étant dit, nous avons vu que les trois spectacles traitent distinctement la question féminine et les possibilités de dissidence. La dissidence de Médée est volontairement annulée, rendue inopérante par le dramaturge et le metteur en scène, qui *montrent* l'évolution d'une femme menée à une inexorable défaite, une femme qui lutte vainement pour sa dignité pour finalement consentir à son propre anéantissement. On est loin de la puissance du personnage mythologique, alors que Médée est ramenée au point zéro, telle une flamme qu'on aurait mise sous cloche. Sa puissance est abolie. Le mouvement dissident est rendu impossible, inopérant : Médée et Jason sont tous deux réduits à leur humanité ancrée dans l'horreur en puissance. Lanoye et Sermet nous proposent le spectacle de la guerre civile qui existe en germe dans chaque couple. Ainsi, il n'est plus seulement question de Médée ; il est question de chacun et chacune d'entre nous, aux prises avec nos aspirations et nos limites humaines dans le grand système dont nous faisons partie.

En revanche, la puissance de Virginie Despentes en tant que sujet épique est revendiquée, démontrée même par la mise en scène de *King Kong Théorie*, dans l'effet bulldozer d'appel à la révolution féministe, effet que nous avons décrit. Toutefois, le mouvement de sécession – l'action dissidente dans ce qu'elle a de mobile – est invisibilisé par la mise en scène dans la simplification du propos auto-dialectique et autocritique. La dissidence est alors présentée comme un état de fait sans plus d'aspérité, et non comme un processus complexe. Pourtant, si le texte de Despentes tend vers l'émancipation et s'il est subversif dans sa volonté de faire sécession des codes aliénants dans lesquels nous sommes pris, l'autrice est consciente de la complexité de ce mouvement. Elle écrit cette conscience de l'inconfort, du combat, des obstacles tant

extérieurs qu'intériorisés, sans que cela l'empêche pour autant d'essayer de sortir des normes. Par ailleurs, elle écrit aussi sa conscience du paradoxe inhérent à la volonté de s'extraire d'une posture sociale qui lui permet justement d'être entendue.

Hannah Gadsby revendique elle aussi sa puissance, à travers son récit de vie. Elle rejoint Despentes dans le mouvement dissident qui a pour objet de subvertir les codes ou plutôt les limites imposées par les codes de l'identité et du genre. Hannah Gadsby ajoute par ailleurs une couche de révolte en s'en prenant au genre scénique même qui constitue son métier : le comique. Elle se départit de l'obligation de faire rire, tout en proposant l'alternative du récit. Pour elle, il est temps d'« en finir avec les fictions qui ordonnent l'existence et justifient, produisent l'asservissement²⁸¹ ». Sa dissidence ne se construit pas non plus hors des paradoxes, dont le plus évident sera probablement le spectacle comique qui détruit le comique tout en restant comique. Mais Gadsby est aussi une femme androgyne qui porte des marqueurs de genre tirant vers le masculin tout en prônant l'abolition des marqueurs de genre. Si elle déjoue ce paradoxe, qu'elle reconnait, c'est par l'humour – même si, d'une certaine façon, elle ne fait que noyer le poisson. Ainsi, lorsqu'elle imite l'intervention d'un quidam qui lui dirait « *If you hate men so much, why do you try so fucking hard to look like one ?* », elle répond, sourire aux lèvres « *'Cause you need a good role model right now, fellas*²⁸². » Enfin, on peut encore voir une contradiction dans sa volonté de faire de la place pour tout le monde dans la norme tout en revendiquant par ailleurs une position marginale. Tous ces paradoxes sont finalement intégrés comme faisant partie de la complexité du propos qu'elle tient, qui entend avant tout souligner la violence et l'oppression structurelles dont sont victimes les personnes hors normes dans nos sociétés. Finalement, en cassant le comique, Hannah Gadsby a trouvé un autre moyen de dire. Le hasard (vraiment ?) a voulu que cela se passe un an avant #MeToo, de quoi accompagner le mouvement dans le courant de sa longue tournée.

Finalement, dans sa clôture finale, *Mamma Medea* semble bien nous dire qu'il est vain de vouloir échapper au réel ; nous sommes tous et toutes, quels que soient notre prétendue puissance et nos désirs d'ailleurs, ramenés au sol, à la crise toujours déjà là, à l'horreur en germe. Du côté de *King Kong Théorie* et *Nanette*, la donne de départ n'est pas la même : ces deux spectacles tiennent le propos inverse, d'une puissance de

²⁸¹ NEVEUX, Olivier, *op. cit.*, p. 146.

²⁸² « “Si tu hais tant les hommes, pourquoi te donnes-tu tant de mal à ressembler à un homme ?” C’est qu’il vous faut un bon modèle pour le moment, les gars. » *Nanette*, *op. cit.*, ca. 27’.

changement bien présente qui doit être entretenue pour pouvoir aller vers une émancipation, un changement ; pour pouvoir transformer l'ordre du discours.

Que la puissance dissidente soit annulée ou augmentée, on peut se demander que faire du paradoxe, clairement assumé par Despentes et Gadsby, qui veut que l'existence de la norme seule permette une quelconque dissidence. D'après Didier Éribon, le geste dissident pourrait bien constituer la « perpétuation du système qui se reproduit en reproduisant avec lui les gestes d'écart²⁸³ ». Autrement dit, le système normé anticiperait toujours le geste dissident et l'intégrerait dans la norme. Ce point de vue pour le moins pessimiste rend bien illusoire une quelconque volonté subversive. Néanmoins, Éribon tempère : on peut trouver de l'encouragement dans le fait que le chahut qui bouscule les codes en place fera finalement toujours partie du monde puisqu'il est nécessaire à la survie du système.

Ainsi *Mamma Medea* semble relever du point de vue d'un système irrémédiablement vainqueur et aliénant, tandis que *King Kong Théorie* et *Nanette* misent plutôt sur l'acte de révolte quotidien, ininterrompu, pour subvertir le système. Cependant, contrairement à la mise en scène de *King Kong Théorie* qui souffre des écueils du militantisme, *Nanette* donne davantage l'impression de saisir les contradictions dans lesquelles nous devons évoluer, pour espérer aller vers autre chose. En effet, par son tour de force sur les codes du stand-up, Hannah Gadsby propose une énergie intéressante sur la scène contemporaine : un élan positif. En définitive, ces visions du monde, traduites dans des choix esthétiques, démontrent qu'avec la question de la condition féminine telle qu'elle se déploie sur le plateau, ce sont bien nos conditions humaines qui se jouent sur les scènes.

²⁸³ ÉRIBON, Didier, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, op. cit., p. 64.

Bibliographie

Spectacles

King Kong Théorie, d'après Virginie DESPENTES, adaptation et mise en scène de Julie NAYER, production du Théâtre Jardin Passion, ASBL Revolver et Panach'Club, 2016.

Mamma Medea, d'après Tom LANOYE, mise en scène de Christophe SERMET, production du Rideau de Bruxelles, 2011.

Nanette, de et avec Hannah GADSBY, création en mars 2017, captation réalisée le 20/01/2018 à l'Opéra de Sydney, Australie, par Madeleine PARRY et Jon OLB (réal.), produite par Guesswork Television, diffusée par Netflix.

Œuvres littéraires

DESPENTES, Virginie, *Baise-moi*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1999.

DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2006.

EURIPIDE, *Médée*, traduit par Pierre MISCEVIC, Paris, Payot et Rivages, 1997, coll. « Rivages poche / Petite Bibliothèque ».

LANOYE, Tom, *Mamma Medea*, traduit du néerlandais par Alain VAN CRUGTEN, Arles, Actes Sud, 2011, coll. « Papiers ».

LEMOINE, Jean-René, *Médée, poème enragé*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013.

WOOLF, Virginia, *Un lieu à soi*, traduit de l'anglais par Marie DARRIEUSSECQ, Paris, Denoël, 2016.

Ouvrages généraux, dictionnaires et encyclopédies

ATTARDO, Salvatore, *Encyclopedia of humor studies*, Los Angeles, Sage, 2014.

BRUNEL, Pierre (dir.) et MANCIER, Frédéric, *Dictionnaire des mythes féminins*, Monaco, Éditions du Rocher, 2002.

LAFFONT-BOMPIANI (dir.), *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Robert Laffont et V. Bompiani, 1960.

REY-DEBOVE, Josette et REY, Alain (dir.), *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

Robert-Collins Dictionnaire français-anglais et anglais-français, Paris, Dictionnaires Le Robert et Londres, Collins, 1987.

Ressources en ligne :

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL).

En ligne : <https://www.cnrtl.fr/>

Glosbe, dictionnaire multilingue en ligne. En ligne : <https://fr.glosbe.com>

Ouvrages collectifs

DAUPHIN, Cécile et FARGE, Arlette (dir.), *De la violence et des femmes*, Paris, Albin Michel, 1997.

FIX, Florence et TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (dir.), *L'autofiguration dans le théâtre contemporain. Se dire sur la scène*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2011, coll. « Écritures ».

GUBIN, Eliane (dir.), *Le siècle des féminismes*, Paris, Éditions de l'Atelier/Éditions ouvrières, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2010, coll. « Poche ».

Monographies

ARRIGONI, Mathilde, *Le Théâtre contestataire*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques, 2017, coll. « Contester ».

BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, tomes 1 et 2, Paris, Gallimard, 1949, coll. « Folio essais ».

BUTLER, Judith, *Défaire le genre*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Maxime CERVULLE, Paris, Éditions Amsterdam, 2016.

BUTLER, Judith, *Le récit de soi*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Bruno AMBROISE et Valérie AUCOUTURIER, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

ÉRIBON, Didier, *Théories de la littérature. Système du genre et verdicts sexuels*, Paris, Presses universitaires de France, 2015, coll. « Des mots ».

FIX, Florence, *Médée l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2010, coll. « Mythographies et sociétés ».

FOUCAULT, Michel, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

GARCIA, Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, 2018, coll. « Climats ».

GILMORE, Leigh, *The Limits of Autobiography*, Ithaca & London, Cornell University Press, 2001.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, coll. « Poétique ».

MIMOSO-RUIZ, Duarte, *Médée antique et moderne. Aspects rituels et socio-politiques d'un mythe*, Paris, Ophrys, 1982.

NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, 2016.

NEVEUX, Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

NEVEUX, Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, coll. « Cahiers libres ».

PLANA, Muriel, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2012, coll. « Ecritures ».

PISCATOR, Erwin, *Le Théâtre politique* suivi de *Supplément au Théâtre politique*, traduit de l'allemand par Arthur ADAMOV avec la collaboration de Claude SEBISH, Paris, L'Arche, 1972.

RICH, Adrienne, *La contrainte à l'hétérosexualité et autres essais*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise ARMENGAUD, Christine DELPHY et Lisette GIROUARD (e.a.), Genève, Mamamélis, Lausanne, Nouvelles Questions Féministes, 2010.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne. 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

Mémoire

MORAY, Anaïs, *Extension de la queer theory à l'activité théâtrale : vers un théâtre d'émancipation et d'expérimentation des possibles identitaires ?* Faculté de Philosophie, Arts et Lettre, Université Catholique de Louvain, promoteur : CHATEL, Jonathan, 2017.

Articles

- *Articles généraux*

GHALI, Soraya, « #MeToo, acte II », dans *Le Vif/L'Express*, n°51, 20/12/2018, p. 40.

MERLO, Coline, « Le spectateur comme figure publique », dans *Cassandra/Horschamp. Communauté (& autres chimères)*, n°95, automne 2013, p. 18.

ROMÉAS, Nicolas, « Mots impossibles - Édito », dans *Cassandra/Horschamp. Communauté (& autres chimères)*, n°95, automne 2013, p. 4-5.

- *Mamma Medea*

MARCOTTE, Hélène, « *New Medea* de Monique Bosco ou la banalisation d'un mythe », dans *Tangence*, n°101, 2013, p. 23-33.

En ligne : <https://doi.org/10.7202/1018873ar> (consulté le 04/04/2019).

SERMET, Christophe, « Note d'intention », dans *Mamma Medea, dossier pédagogique*, édité par Le Rideau de Bruxelles, 2011-2012, p. 5.

En ligne :

http://archives.rideaudebruxelles.be/images/stories/content/DPEDA_Mamma_Medea.pdf (consulté le 21/05/2019).

DODET, Cyrielle, « La médiation du soi par la performance poétique de l'Autre : *Médée*, poème enragé de et par Jean-René Lemoine », dans Collectif DAEM, *Le souci du monde/Le souci de soi. Approches croisées entre Arts et Médias*, Paris, L'Harmattan, 2016.

- *King Kong Théorie*

ARBIZU, Suzana et BELIN, Henri, « *King Kong Théorie* : entretien avec Virginie Despentes », dans *Mauvaise Herbe Wordpress*, mise en ligne le 11/09/2008.

En ligne : <https://mauvaiseherbe.wordpress.com/2008/09/11/king-kong-theorie-entretien-avec-virginie-despentes/> (consulté le 16/11/2018).

BROCAS, Alexis, « Despentes abrupte », dans *Le Magazine Littéraire*, n°500, 09/2010, p. 82-83.

KAPRIELIAN, Nelly, « Sans mentir », dans *Le Magazine Littéraire*, n°500, 09/2010, p. 88-90.

MOYSON, Anne-Françoise, « L'avant et l'après King Kong Théorie de Delphine Ysaye alias Delphine Pointbarre », dans *Le Vif/Weekend*, mise en ligne le 16/02/2017.

En ligne : <https://weekend.levif.be/lifestyle/news/l-avant-et-l-apres-king-kong-theorie-de-delphine-ysaye-alias-delphine-pointbarre/article-normal-614585.html> (consulté le 02/07/2019).

NAUDIER, Delphine, « Mouvement de libération de la forme », dans *Le Magazine Littéraire*, n°500, 09/2010, p. 80-83.

WELTMAN-ARON, Brigitte, « L'écrire femme selon Virginie Despentes », dans *Mémoires du livre*, vol 9, n°2, 2018.

En ligne : <https://doi.org/10.7202/1046985ar> (consulté le 04/01/2019).

« L'art menacé par le droit ? Retour sur "l'affaire Baise-moi" », dans *Mouvements*, n°29, 04/2003, p. 60-65.

En ligne : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2003-4-page-60.htm> (consulté le

20/11/2018).

- *Nanette*

BOLENS, Guillemette, « Les comédiens de stand-up et la preuve par le rire : le récit comme acte cognitif dans *Star Wars Canteen 1&2 d'Eddie Izzard* », dans *Cahiers de Narratologie*, n°28/2015, mise en ligne le 09/07/2015.

En ligne : <http://journals.openedition.org/narratologie/7187> (consulté le 19/04/2019).

BRODIE, Ian, « Stand-up Comedy as a Genre of Intimacy », dans *Ethnologies*, 30/2, 2008, p. 153-180.

En ligne: <http://id.erudit.org/iderudit/019950ar> (consulté le 17/06/2019).

EVANS, Bradford, « Stand-up Comedians and Their Alternate On-Stage Personas », dans *Vulture*, mise en ligne le 07/08/2012.

En ligne: <https://www.vulture.com/2012/08/stand-up-comedians-and-their-alternate-on-stage-personas.html> (consulté le 24/05/2019)

KAHN, Andrew, « Stand-up tragedy », dans *Slate.com*, mise en ligne le 11/07/2018.

En ligne : <https://slate.com/culture/2018/07hannah-gadsby-netflix-special-nanette-is-powerful-anti-comedy.html> (consulté le 04/06/2019).

MONAGLE, Matthew, « Netflix's "Nanette" and the Importance of Uncomfortable Conversations », dans *Films School Rejects*, mise en ligne le 10/07/2018.

En ligne: <https://filmschoolrejects.com/nanette-netflix/> (consulté le 05/06/2019).

NEDD, Alexis, « How "Nanette" made it to Netflix », dans *Mashable*, mise en ligne le 30/07/2018.

En ligne: <https://mashable.com/article/nanette-netflix-producer/?europa=true> (consulté le 24/07/2019).

SCHERER, Jenna, « "Nanette": Hannah Gadsby on Her Gamechanging Stand-up Special », dans *Rolling Stone*, mise en ligne le 09/07/2018.

En ligne : <https://www.rollingstone.com/tv/tv-features/nanette-hannah-gadsby-on-her-gamechanging-stand-up-special-696354/> (consulté le 04/06/2019).

Videos et podcasts

Bande-annonce de *King Kong Théorie* sur Youtube.

En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=iSnFvaHbJMY> (consulté le 04/01/2019).

Captation-témoin de *Mamma Medea* sur e-performance tv. En ligne :

<http://www.e-performance.tv/2014/03/mamma-medea.html?fbclid=IwAR1Sc3YGgWIwlXGq18VhzUwXIaFfT2MxX7MRpDLy50javHNazkvcU9VjiC8>

Captation de *Nanette* sur Netflix. En ligne : www.netflix.com

Extraits du colloque *Mutantes/vampires, autour des œuvres de Virginie Despentes et Paul Beatriz Preciado*, Université Paris 8, 14/12/2016, dans *Bibliothèque numérique Paris 8*.

En ligne : https://octaviana.fr/document/COLN19_4 (consulté le 02/07/2019).

- COGNIAUX, Lisa, LEFEBVRE, Maud et YSAYE, Delphine, « King Kong Théorie : extrait de spectacle, d'après Virginie Despentes, sous le regard dramaturgique de Julie Nayer assistée par Lisa Cogniaux ».
- JACQUEMARD, Emmanuelle, « Virginie Despentes, du texte à la scène : adapter, créer et jouer *King Kong Théorie* au théâtre : La Compagnie 411 Pierres, avec Emmanuelle Jacquemard ».

SALES, Leigh, « Comedian Hannah Gadsby talks to 7.30 about SSM, abuse and quitting comedy », ABC News, Australie, mise en ligne le 15/09/2017.

En ligne: https://www.youtube.com/watch?time_continue=4&v=tbjbTb3s6Xo (consulté le 10/06/2019).

Sitographie

Page de France culture dédiée à Virginie Despentes.

En ligne : <https://www.franceculture.fr/personne-virginie-despentes.html> (consulté le 20/11/2018).

Site du Théâtre Jardin Passion.

En ligne : <https://theatrejardinpassion.be/king-kong-theorie/> (consulté le 02/07/2019).

Site du Service public francophone bruxellois.

En ligne : <http://spfb.be/labelup/laureats-2019/> (consulté le 02/07/2019).

Site d'Hannah Gadsby.

En ligne : <http://hannahgadsby.com.au/#about> (consulté le 24/05/2019).

Page du site Internet Movie Data Base (IMDB) consacrée à *Nanette*.

En ligne : https://www.imdb.com/title/tt8465676/awards?ref_=tt_awd (consulté le 07/06/2019).

Sources des illustrations

Illustrations 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8 - *Mamma Medea*, MES Christophe Sermet, Rome, 05/03/2014. Captures d'écran. En ligne : www.e-performance.tv

Illustration 3 - *Mamma Medea*, MES Christophe Sermet, Palais des Beaux-Arts de Charleroi, 2014. Photo non créditée. En ligne : <http://www.pba.be/fr/saison/44/mamma-medea>

Illustration 9 - *King Kong Théorie*, MES Julie Nayer, Théâtre de la Toison d'Or. Crédit photo : Sébastien Schmit. En ligne : <http://www.ttotheatre.com/spectacle/king-kong-theorie/>

Illustration 10 - *Hoppla, wir leben !*, MES Erwin Piscator, 1927. Crédit photo : Sasha Stone. En ligne : <https://oeildelaphotographie.com/fr/arles-2019-varietes-actes-sud/>

Illustration 11 - *King Kong Théorie*, MES Julie Nayer, Théâtre Jardin Passion. Photo non créditée. En ligne : <https://theatrejardinpassion.be/king-kong-theorie/>

Illustration 12 - *King Kong Théorie*, MES Julie Nayer, Théâtre Jardin Passion. Photo non créditée. En ligne : <https://theatrejardinpassion.be/king-kong-theorie/>

Illustrations 13 et 15 - *Nanette*, prod. Netflix. Captures d'écran. En ligne : www.netflix.com

Illustration 14 - *Nanette*, prod. Netflix. Crédit photo : Ben King. En ligne : <https://mashable.com/article/nanette-netflix-producer/?europa=true>

Table des matières

Avant-propos.....	3
Introduction	5
Première partie : Mamma Medea, de la tragédie au drame.....	11
I. La figure de Médée	12
A. Le mythe / la fable.....	12
B. De la déesse à la sorcière.....	13
C. Médée au xx ^e siècle	14
D. Médée : figure dissidente, figure féministe ?	16
II. Mamma Medea : la Medée de Lanoye et Sermet	20
A. La fable.....	20
1. Parcours du texte	20
2. Commentaire	25
B. Les espaces	27
C. Le couple Médée-Jason	32
D. Le traitement de l'infanticide : Médée mère	36
E. La silhouette de Médée : la dissidence étouffée	39
Deuxième partie : la politisation de l'intime dans <i>King Kong Théorie</i> et <i>Nanette</i>	45
I. King Kong Théorie	45
A. Un essai au TNT.....	47
1. Structure du texte	47
2. Un propos dissident.....	48
a. Un « féminisme empreint de poudre à canon».....	48
b. Une posture d'énonciation	50
c. La théorie King Kong.....	51

B.	Une transposition scénique : théâtre politique, théâtre militant ?.....	53
1.	Regard sur la mise en scène	53
2.	Théâtre politique, théâtre « épicisé »	55
a.	La narration	56
b.	Le montage : la séparation des éléments	57
c.	La question du conflit.....	60
d.	Un théâtre militant ?	61
3.	La place du spectateur	63
II.	Nanette.....	64
A.	Présentation de Nanette	65
1.	Parcours du texte	65
2.	Un propos dissident.....	72
3.	Structure et progression.....	73
B.	Le spectacle comique qui démonte le spectacle comique	74
1.	Le stand-up : un genre particulier	74
2.	Faire communauté ?	77
a.	La nécessaire intimité	77
b.	Solidarité, authenticité, altérité.....	82
c.	Se raconter : le refus des catégories	88
3.	Les limites de l'humour	90
a.	Refus de l'autodérision.....	90
b.	Un autre usage des stéréotypes.....	91
C.	La gestion du paradoxe.....	94
	Conclusion.....	95
	Bibliographie.....	101
	Table des matières.....	109

