

Le genre sur la scène : incontournable signe? (Gender on Stage : Unavoidable Sign?)

Claudia BLOUIN
Université Laval
Québec, Canada

Abstract: A commonplace in performance arts wants that putting a man and woman together on stage inexorably brings spectators to see a couple relationship between them. Most of the time, in theater, and inevitably in dance, body is the central significant material of the show. This leads us to question the area of freedom that creators can find through gender restrictions presumed by the convention enunciated earlier. How are they playing with the body to significate beyond feminin and masculin? Through the examples of Théâtre du Trillium's *Fucking Carl* and Collectif Nous sommes ici's *Changing Room*, we will approach the way of transvestism, strategy as old as theater itself, and with Compagnie Kadidi's *Samedi Détente*, we will examine the exploitation of both genders bodily qualities within the same performer, inside the same show. Gender on stage, prison or liberating constraint?

Keywords: significant body, transvestism, performance arts, dance, theater.

Lorsqu'il est question des arts de la scène, du théâtre, de la danse ou des autres, le corps humain devient matière première et centre de toute l'attention. Corps humain avec ses caractéristiques physiques et ses connotations sociales dont il semble parfois impossible de se détacher. En ce sens, la question du genre, même si à l'apparence parfois anodine, revêt une importance et une complexité indéniable. Questionnés à ce sujet, créateurs et théoriciens reviennent presque inmanquablement sur le lieu commun qui veut que placer un homme et une femme sur une scène amène inévitablement le spectateur à y voir un couple. C'est donc à une contrainte que semble associée cette question du genre, plus ou moins lourde à porter selon les cas. Bien sûr, au théâtre,

elle participe généralement à faire avancer l'action en caractérisant les personnages et en les mettant en situation. Cependant, pour les défenseurs de la danse à caractère davantage conceptuel, la féminité et la masculinité des corps des interprètes peuvent devenir un véritable fardeau dans la tentative d'expression de figures transcendant l'humain et ses catégories. C'est le cas pour le chorégraphe Boris Charmatz qui déplore une certaine surutilisation du genre dans les œuvres spectaculaires au détriment de l'exploitation d'éventuelles possibilités d'abstraction : « Trop de rôles sexués et convenus sont joués, dans la vie comme sur scène, rôles parfois d'homme ou de femme, d'homosexuel ou d'hétérosexuel, qui parfois ne correspondent même pas à une envie de défendre quelque chose de spécifique. On est pris d'une espèce d'écœurement face à ces représentations chorégraphiques du couple qui apparaissent de manière obnubilante sur les scènes. Ces images d'hommes et de femmes, enfermés dans des fonctions irréversibles, s'enlaçant, surjouant et jouant leur drame psychologique – déchirure, étreintes, retrouvailles, nouvelle séparation, entérinent des modèles qui ne s'adressent qu'au sens commun. De ce fait, elles explorent très peu ce que peut un corps¹. »

Si l'on se place du point de vue de Charmatz le genre des corps mis en scène, que ce soit en danse ou au théâtre, serait effectivement une sorte de carcan donnant plus souvent qu'autrement lieu à des relations stéréotypées dont on pourrait douter de la richesse esthétique et significative. On peut alors se demander comment certains créateurs exploitent ces contraintes du genre pour générer des espaces de liberté, comment certains d'entre eux parviennent à aller au-delà des catégories du féminin et du masculin, sans nécessairement les évacuer, mais en

¹Charmatz, B., Launay, I. (2002) : *Entretien. À propos d'une danse contemporaine*, Paris/Dijon, Centre national de la Danse/Les Presses du Réel, p. 101.

travaillant à partir d'elles ? C'est qu'un corps sur scène c'est d'abord, avant tout et toujours un signe. La théoricienne de la danse Michèle Febvre est catégorique à ce sujet : « La théâtralité chorégraphique passe par ces corps dansants échappant à l'ordre esthétique fétichisé ; ils sont "toujours déjà sémiotisants", marqués – à la bordure du social et du psychique – et offrent ainsi au regard désirant du spectateur le "sens" de leur économie corporelle et pulsionnelle, avant même d'être en situation de signifier. Ils font signe avant d'être signes. Ces corps ont une mémoire qui éveille la nôtre et provoque un effet de reconnaissance². » Cette reconnaissance du corps humain des interprètes par celui des spectateurs est le premier canal de communication qui opère lors d'un spectacle et c'est en ce sens que le genre, caractéristique biologique et/ou construction sociale selon les écoles de pensée, demeure une base sur laquelle se construit le message d'une œuvre. Plutôt que d'ignorer cette contrainte, il convient donc d'en user pour la dépasser en faisant appel à différentes stratégies spectaculaires dont nous traiterons dans cet article. Une des plus manifestes serait celle du travestissement, technique qui traverse l'histoire du théâtre depuis l'Antiquité et dont nous verrons que Shakespeare a brillamment usé pour contourner les contraintes théâtrales de l'époque élisabéthaine. Plus près de nous, dans le Canada des années deux mille, deux pièces reprennent ce procédé et en exploitent la richesse d'une manière propre à chacune. Dans le docu-fiction *Changing Room* du Collectif Nous sommes ici, c'est le phénomène des *dragqueen* qui est interrogé, non seulement comme sujet, mais comme forme spectaculaire où le travestissement est synonyme de carnavalesque. Avec *Fucking Carl* du Théâtre du Trillium, ce sont plutôt les préjugés et les normes sociales qu'on questionne de manière indirecte avec cette

²Febvre, Michèle (1987) : « Les paradoxes de la danse-théâtre » dans *La danse au défi*, Montréal, Parachute, p.80.

stratégie des genres interchangeables. Enfin, nous nous pencherons sur une deuxième approche, moins tape-à-l'œil, où les qualités des genres masculins et féminins peuvent être exploitées chez un même interprète, le faisant traverser divers rôles dépassant son identité individuelle de base. C'est donc à travers l'exploration de ces deux types de stratégies que nous pourrions considérer s'il est possible de surpasser la contrainte scénique que représente le genre et les effets d'une telle ligne de conduite.

Arrêtons-nous d'abord sur la définition que le spécialiste des arts de la scène Patrice Pavis donne de ce qu'il nomme le *gender* dans ce contexte artistique particulier, et ce, en s'appuyant sur les propos de la théoricienne du genre Judith Butler : « *Identité du "gender"* ("rapports sociaux de sexe") : elle est conçue et produite comme une "œuvre performative accomplie, rendue obligatoire par une sanction et un tabou sociaux"³. » Deux éléments de cette définition retiennent notre attention. D'une part, l'identité genrée est construite à partir des relations entre les êtres comme une petite œuvre en elle-même, ce qui à mon sens suppose que dans le contexte artistique, en jouant des rapports entre les interprètes et de ceux entre la scène et la salle, cette identité puisse être déconstruite pour être reconstruite autrement, voire transcendée. D'autre part, c'est du contexte social que provient la contrainte de la construction d'une telle identité. Il convient alors d'utiliser ce point de vue pour comprendre comment les créateurs du théâtre et de la danse la transgressent et comment cette transgression intervient elle-même sur le milieu social au sein duquel elle cherche à opérer.

Cette question du contexte social nous amène à faire un petit retour historique au sujet de la présence des femmes sur scène et de l'utilisation du travestissement, particulièrement à l'époque élisabéthaine. Déjà dans le théâtre grec antique, bien

³Pavis, Patrice (2014) : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A. Colin, p.124.

qu'il soit possible que les femmes aient pu faire partie du public malgré qu'elles ne fussent pas considérées comme citoyennes de la cité, leurs rôles sur scène étaient joués par des hommes dont les masques identifiaient la féminité du personnage. C'est tout de même chez Shakespeare que la notion de travestissement, contrainte imposée par le contexte puritain de son époque qui interdisait notamment aux femmes de monter sur scène en associant le métier d'actrice à celui de prostituée, prend une valeur artistique avec le potentiel d'alimenter les ressorts dramatiques. Ce ne sont plus seulement les acteurs qui se travestissent, ce sont les personnages eux-mêmes qui usent de ce déguisement drastique pour passer incognito et arriver à leurs fins, qu'il s'agisse de tromper ou d'observer sans être vu, comme le fait remarquer Éloïse Gelberger dans son article paru dans le dossier *Surveiller : œuvres et dispositifs* dirigé par Georges Banu, théoricien du théâtre pour qui le travestissement est intimement lié à cette question de la surveillance. Gelberger attire l'attention sur le fait que ce sont généralement les personnages féminins qui ont recours à ce stratège : « Le travestissement est une affaire de femme, sauf deux exceptions : dans *La Mégère apprivoisée* un page se déguise en femme afin de tromper Sly, et dans *Les Joyeuses commères de Windsor*, Falstaff se travestit pour fuir un mari jaloux. Ces changements de sexe permettent à Shakespeare de jouer doublement sur la confusion puisqu'à l'époque élisabéthaine les rôles féminins étaient joués par des hommes⁴. » Dans les deux cas, que ce soit un personnage féminin ou masculin qui change l'apparence de son sexe, l'ambiguïté se déploie sur plusieurs strates, comme les couches d'un oignon : un personnage d'homme, joué par un acteur masculin se déguise en femme, un acteur masculin travesti en personnage féminin se déguise en

⁴Gelberger, Éloïse (2006) : « Déguisement et travestissement chez Shakespeare » dans BANU, G. (Ed.) : *Surveiller : œuvres et dispositifs*, Louvain-la-Neuve, Centre d'Études Théâtrales, p.106.

homme. Autant de couches de costumes et de maquillage où se glisse le message véhiculé par l'auteur, bien conscient des jeux rendus possibles par sa manière d'ébranler les contraintes imposées par son époque. C'est par ce procédé qu'il donne notamment à voir la faiblesse que les femmes représentent alors et dont les personnages shakespeariens cherchent à se protéger en revêtant des allures masculines.

De nos jours, alors que l'interdiction pour les femmes de monter sur scène est levée depuis longtemps, la stratégie spectaculaire que représente le travestissement prend une toute nouvelle signification. À l'ère de la remise en question de la notion même de genre que les féministes considèrent comme une construction sociale plus qu'un trait biologique, toutes les subversions se déploient dans une culture *queer* qui accueille homosexuels, transgenres, etc. sans discrimination aucune. Sur scène comme dans la vie, on cherche donc à transgresser les catégories primaires du féminin et du masculin. On rencontre en ce sens des œuvres où les acteurs sont travestis à divers degrés. Comme l'explique Banu dans son ouvrage *La scène surveillée* : « Cela [le travestissement] implique une métamorphose dont les spectateurs observent les manifestations, plus ou moins lisibles, selon les choix des metteurs en scène. Certains se contentent de la désigner par quelques signes épars afin de souligner l'artifice d'un tel exercice, d'autres, en allant plus loin, insistent sur le travestissement comme source d'ambiguïté, de trouble et d'incertitude⁵. » C'est afin d'illustrer une partie de la palette des possibles que voilà que nous nous pencherons sur deux cas théâtraux : *Changing Room* où le code du travestissement est emprunté directement au phénomène des *dragqueen* et *Fucking Carl* où on transmet une critique sociale via l'effet d'étrangeté causé par l'échange des rôles sexués.

⁵Banu, Georges (2006) : *La scène surveillée : essai*, Arles, Actes Sud, p. 68.

Changing Room est un documentaire-fiction produit par le Collectif Nous sommes ici, coécrit et mis en scène par le Québécois Alexandre Fecteau. Il a été présenté une première fois à l'état de laboratoire en 2009, puis repris en 2012. Fecteau a mené une série d'entrevues avec des personnificateurs féminins à partir desquelles il a construit son spectacle où le spectateur assiste à des numéros de *drag* ainsi qu'à la projection de confessions intimes filmées dans les coulisses. Il est également pris à partie et invité à participer de diverses manières. Outre les capsules vidéo, la différence entre *Changing Room* et un authentique spectacle de cabaret *drag*, réside dans la transposition des codes de ce type de variété de manière à permettre une signification qui va au-delà de la fête humoristique et subversive qu'il représente par essence. En effet, le spectacle de *drag* relève du carnavalesque et est en soi une manière de refuser la classification du genre en la détournant par la comédie et l'humour. L'exagération et l'exacerbation des traits typiquement féminins sont utilisées de manière à les tourner en ridicule. La cible de cette dérision n'étant pas la femme en elle-même, mais les stéréotypes imposés par la société qui la contiennent dans une image bien cadrée et à laquelle les hommes ne doivent pas correspondre s'ils veulent conserver leur masculinité et leur virilité. Pour Judith Butler, la féminité n'est dans tous les cas qu'une perpétuelle personnification et c'est ce que la *drag* queendénoncerait: « "Female Trouble" is also the title of the John Waters film that features Divine, the hero/heroine of *Hairspray* as well, whose impersonation of women implicitly suggests that gender is a kind of persistent impersonation that passes as the real. Her/his performance destabilizes the very distinctions between the natural and the artificial, depth and surface, inner and outer through which discourse about genders almost always operates. Is drag the imitation of gender, or does it dramatize the signifying gestures through which gender itself is

established⁶? » Butler pose *ladragqueen* comme déstabilisatrice des codes du genre, puisqu'elle joue sur la mince frontière entre le réel et la fiction. Si un homme, par le travestissement, peut être plus féminin qu'une femme, alors qu'est-ce qui fait le genre ? Certainement pas la biologie, si l'on adopte ce point de vue ! Avec *Changing Room*, Fecteau ajoute à la confusion par la mise en abîme de la théâtralité déjà notable au sein du phénomène *drag*. C'est en ce sens que des actrices vont jouer le rôle d'hommes travestis aux côtés de *dragqueen* conventionnelles. Pour le metteur en scène, il s'agit d'une stratégie de distanciation permettant de donner à voir le personnage du personnificateur derrière *ladrag*. Ainsi, cette métathéâtralité du travestissement, en plus de transgresser les codes sociaux du genre, déstabilise également les codes du spectacle, voire de l'art, en eux-mêmes. Banu explique que : « [le travestissement] est le comble du faux et, par ce détour, il affirme également l'autonomie de l'art comme exercice de l'artifice aussi bien que la libération des individus des consignes comportementales auparavant strictement respectées⁷. » Il est ainsi possible d'affirmer qu'à double travestissement correspond double transgression. En ce sens, il apparaît assez clair que la contrainte du genre devient ici prétexte à une libération affirmée avec virulence des conventions tant sociales que

⁶Butler, Judith (1990) : *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, p.viii. « "Female Trouble" est aussi le titre du film de John Waters qui met en vedette Divine, le héros/héroïne d'Hairspray également, de qui la personnification féminine suggère implicitement que le genre est une sorte de personnification constante qui passe pour la réalité. Sa performance déstabilise les distinctions même entre le naturel et l'artificiel, la profondeur et la surface, l'intériorité et l'extériorité presque toujours opérées par le discours sur le genre. Le *drag* est-il l'imitation du genre, ou dramatise-t-il les gestes signifiants à travers lesquels le genre lui-même est établi? » (Traduction par l'auteur de l'article)

⁷Banu, Georges (2012) : « Le corps travesti : un héritage et une reconquête » dans *Jeu : revue de théâtre*, no.145, p.37.

scéniques. *Changing Room* permet en effet de questionner non seulement le phénomène des *dragqueen* qui demeure marginal, incompris de plusieurs et ridiculisé par certains, mais également la construction même de l'identité genrée comme œuvre performative. Sur scène, l'acteur construit son personnage à partir de lui-même, de son propre corps qu'il module. Il déconstruit donc l'identité qu'il s'est forgée en société et s'en reconstruit une autre qui peut être d'un autre sexe, voire de l'autre sexe qui imite son contraire. Ici, les arts de la scène démontrent, en les éclatant, que les codes du genre ne sont justement que des codes et qu'ils sont à prendre comme tels, c'est-à-dire non rigides, malléables. Et pour faire littéralement vivre cette explosion des catégories du genre au public, les acteurs de *Changing Room* invitent chaque soir un spectateur à se travestir pour faire l'expérience en direct d'une performance de *dragqueen*.

C'est avec un peu plus de subtilité que Louis-Philippe Roy et Caroline Yergeau, auteurs et interprètes de *Fucking Carl*, émettent leur critique sociale des stéréotypes liés au genre. Cette pièce créée en 2014 donne à voir un couple, Jessica et Jayson, tous deux issus de la classe populaire, qui raconte son histoire dans le but d'adopter un enfant. S'ils semblent très typés aux premiers abords (Jessica est une coiffeuse à l'apparence un peu vulgaire, Jayson un chômeur aux allures de camionneur), ces deux personnages possèdent certains traits qui contredisent les clichés (Jessica se débrouille en mécanique et Jayson excelle dans les tâches ménagères). Les spectateurs, quant à eux, sont mis dans la position du comité qui accordera ou non l'adoption du demi-frère de Jessica dont elle prend déjà soin depuis un temps. C'est ainsi au public que le couple s'adresse, ce qui place les spectateurs en situation de surveillance, comme c'est souvent le cas au théâtre si l'on se réfère aux propos de Banu. Surinformés au sujet des deux protagonistes, tant par les informations livrées par leur discours que par celles qui permettent de décoder leur langage, leur

gestuelle et leurs vêtements, ils sont encouragés à tenir un jugement mental. Ils sont conscients de l'« anormalité » du couple qui tient d'abord de son statut et origine sociale, mais qui est également soulignée par le travestissement des acteurs. En effet, c'est Caroline Yergeau qui joue le rôle de Jayson et Louis-Philippe Roy celui de Jessica. Cette distribution non conventionnelle des rôles n'est pas accusée de la même manière que dans *Changing Room* où le travestissement est le sujet du spectacle. Avec *Fucking Carl*, il devient une stratégie de mise en scène qui pourrait presque passer inaperçue tellement elle est intégrée dans une volonté de réalisme. La raison de ce choix esthétique peut ne pas paraître évidente dès le départ. Cependant, celui-ci nous semble essentiel à la profondeur du propos de la pièce. Comme le remarque assez justement Catherine Voyer-Léger dans sa critique du spectacle sur le site web de *Spirale Magazine* : « D'une part, le procédé alimente le démarquage du genre puisque les corps en scène ne correspondent pas aux marques mises de l'avant dans le discours⁸. » Ainsi, il est possible d'affirmer que le travestissement permet le paradoxe d'une profondeur de la superficialité des personnages. Il s'agit encore une fois de l'idée d'alterner des couches d'identités genrées pour enrichir les stéréotypes. La pulpeuse Jessica dans sa mini-jupe et ses bottes à talon nous fait comprendre, dans son discours, qu'elle s'intéresse aux voitures et à leur mécanique. On assiste donc à un premier renversement du cliché. Le fait qu'elle soit jouée par un comédien de sexe masculin constitue un deuxième renversement qui sème une confusion qui n'est pas désagréable, en ce sens qu'elle oblige le spectateur à penser hors des normes qui forment habituellement son jugement, plutôt que de s'y cantonner avec un sentiment de culpabilité. Voyer-Léger continue : « D'autre part, le

⁸Voyer-Léger, Catherine (2015). « *Fucking Carl* : histoire de marques » dans *Spirale Magazine*. Repéré à <http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/fucking-carl-histoire-de-marques>.

travestissement ajoute à la maladresse dont nous avons déjà parlé : les efforts pour correspondre à la norme du genre (posture, démarche, gestuelle, etc.) sont plus visibles et accentuent l'impression que ce comité/public impose une certaine violence à ces personnages, comme si on les forçait à entrer dans un moule⁹. ». Ici, le procédé d'inversement des genres participe à définir la relation entre la scène et la salle. Même si, sans lui, le spectateur aurait également fait office de décideur au sujet de l'adoption, même si sa supériorité culturelle et sociale aurait tout de même été soulignée par le langage châtié et les efforts des protagonistes pour cacher leur origine populaire en s'efforçant de bien paraître, le travestissement participe à creuser le fossé qui sépare les deux groupes. Le fait de voir l'homme et la femme joués par leur contraire crée un certain sentiment d'étrangeté, augmenté par la subtile maladresse avec laquelle les acteurs endossent leur rôle, qui distancie le public de l'histoire qui est racontée et qui l'encourage fortement à construire une réflexion personnelle autour de la critique sociale que les créateurs du spectacle cherchent à émettre par celui-ci. Banu explique ainsi cette distanciation qui rappelle Brecht : « Parce qu'il n'y a pas de coïncidence entre le rôle et l'interprète, l'écart sexuel introduit cette *dé-formation* indispensable qui aiguise la perception et dont Chklovski, que Brecht a pillé, faisait le principe même de l'art¹⁰. » C'est donc en touchant la part sensible de la réception que le jeu scénique sur les genres qui opère dans *Fucking Carl* reconstruit à sa manière la relation entre la scène et la salle et offre une nouvelle perspective sur les identités sexuelles en art comme dans la vie. En bref, on peut dire du travestissement sur scène qu'il a non seulement permis, dans le passé, de transgresser certains interdits politiques, mais qu'il exerce toujours son pouvoir subversif chez les créateurs contemporains en ouvrant les codes

⁹*Idem.*

¹⁰Banu, Georges (2012) : *Op.cit.*, p.137.

du genre, mais surtout, en provoquant un questionnement sur ceux-ci au sein du public.

Si nos deux exemples illustrant l'utilisation du travestissement sur scène proviennent du théâtre, nous ne doutons pas que cette stratégie produit des effets semblables à la danse. C'est d'ailleurs au sein de cette discipline artistique, entre autres, que nous pourrions observer une deuxième stratégie scénique de subversion du genre ou comment un même interprète peut être en mesure de mettre de l'avant des qualités gestuelles qui soient à la fois féminines et masculines, d'alterner entre les unes et les autres ou encore de jouer sur la simultanéité de leur présence. D'abord, il faut comprendre que dans la danse contemporaine, il est très courant de voir les chorégraphes travailler à partir de l'individualité même de leurs interprètes, de ce qui fait l'essence de leur être physique et psychologique, de leur vécu corporel comme émotionnel. Cette manière de procéder s'inscrit en opposition avec la tradition du ballet classique qui cherche plutôt à construire des corps identiques et asexués dans leurs lignes fines et éthérées. Febvre explique l'effet de ce changement de paradigme chez la chorégraphe allemande Pina Bausch : « Chez Pina Bausch, point de sylphides, mais des femmes aux hanches présentes, aux cuisses larges, aux pieds fermement plantés, chacune bien individualisée [...], proposant clairement sa propre histoire corporelle – et sa propre histoire tout court —, base de la théâtralité bauschienne. Des femmes d'où sont exclus tout signe androgyne et toute fragilité morphologique, si ce n'est celle qui s'affirme à travers la maturité de certains corps affichant les indices apparents du vieillissement, donc de la finitude.¹¹ ». Bausch, en plus d'être un des meilleurs exemples d'une manière de créer la danse à partir de la singularité des corps, est d'abord et avant tout une influence importante pour tous les chorégraphes (et metteurs en scène) qui l'ont suivie. Comme Febvre le donne à

¹¹Febvre, Michèle (1987) : *Op.cit.*, p.79.

voir, elle travaille de manière à affirmer le genre de ses interprètes, notamment les femmes dont la féminité est exacerbée par les longues chevelures et robes de soirée, costumes récurrents qui font partie de la signature bauschienne. Chez ses successeurs, ce que Febvre nomme l'« infra-théâtralité » des corps, leur bagage en quelque sorte, dont le genre fait partie, devient un matériau de création privilégié, non plus pour s'inscrire à l'encontre du ballet classique, mais pour ouvrir les possibilités d'évocation. La chorégraphe rwandaise Dorothee Munyaneza, dans sa pièce *Samedi Détente* créée en 2014, donne à voir une danseuse jouant à la fois de sa féminité et de certaines caractéristiques plus masculines pour endosser plusieurs rôles au cours du spectacle. Dans cette œuvre où Munyaneza raconte son expérience du génocide de 1994, alors qu'elle avait douze ans, l'interprète Nadia Beugré vient illustrer différents souvenirs et images rattachés au récit de la chorégraphe. La danseuse d'origine ivoirienne est bien en chair et cette qualité corporelle lui permettra de transiter du féminin vers le masculin sans trop avoir à s'appuyer sur les costumes pour marquer la différence. Son enfance passée à jouer au foot contre les garçons dans un quartier populaire de la Côte-d'Ivoire et son engagement comme militante féministe lui forgent par ailleurs une personnalité combative. Parfois, dans *Samedi Détente*, elle usera des courbes de son corps pour faire apparaître une figure maternelle, toute en grâce et en douceur, renvoyant au souvenir vaporeux qu'avait Munyaneza de sa mère alors que cette dernière était à l'étranger pendant le génocide. À d'autres moments, la carrure et le caractère de Beugré lui serviront à asseoir autorité et violence pour invoquer les personnages d'agresseurs. On voit donc ici comment le genre de l'interprète n'est pas une catégorie à laquelle se cantonnent les créateurs. En modifiant sa gestuelle, son attitude, il est possible de composer à partir de ses caractéristiques physiques et psychologiques pour déconstruire son genre et ainsi naviguer dans l'entre-deux.

Munyanzeza utilise le corps de Beugré pour construire des images poétiques qui se défont, se reconstruisent autrement ailleurs, évoquant ses souvenirs tels qu'elle-même peut se les représenter en pensée.

Dans la danse contemporaine, on se permet donc de voyager d'un genre à l'autre, à partir du bagage corporel et du vécu des interprètes pour aller au-delà des normes et offrir aux sens du spectateur de nouvelles perspectives. Le chorégraphe français Xavier Leroy va encore plus loin en ce sens avec sa pièce *Self Unfinished*. Dans cesolo créé en 1998, il se retrouve à un moment plié en deux avec les mains au sol, ses bras devenant une deuxième paire de jambes. Celles-ci sont habillées d'une jupe qui lui couvre la tête et le torse. Les vraies jambes, quant à elles, portent un pantalon. Le danseur est dédoublé. Il donne à voir la moitié d'un corps d'homme et la moitié d'un corps de femme, face à face. Se déplaçant dans cette drôle de position, il donne au spectateur l'impression, que l'un avance vers l'autre qui le fuit. On peut donc dire que le chorégraphe interprète les deux genres à la fois, créant ainsi une créature hybride qui dépasse l'entendement. Représentation du couple dans un seul et même corps, loin des stéréotypes surdramatisés. Leroy se sert du genre pour justement exploiter l'infinité des possibles d'un corps sur scène, tel que Charmatz en exprimait le souhait dans la citation que nous avons invoquée en début d'article.

En somme, à travers des exemples tirés de spectacles de théâtre et de danse présentés tant en Europe qu'au Canada ces vingt dernières années, nous avons pu examiner différentes facettes de la contrainte que représente le genre pour la création en arts de la scène. Nous nous sommes posé la question de savoir comment cette contrainte peut être dépassée et où cette transgression peut amener le spectateur. C'est à travers la stratégie scénique du travestissement, que nous avons davantage explorée, que nous avons pu comprendre comment plusieurs créateurs s'y

prennent pour fissurer la notion de genre. Le plus souvent, il semble que ce soit en accumulant des couches d'identités qu'ils parviennent à transpercer les clichés et à donner de la profondeur à leurs personnages qui auraient pu sembler, au premier coup d'œil, plutôt stéréotypés. Avec le travestissement, le genre est retourné dans tous les sens et c'est à même le vertige que cela crée que le spectateur se retrouve confronté à ses propres préjugés en matière de normes sociales. Si nous avons choisi d'examiner les deux productions canadiennes que sont *Changing Room* et *Fucking Carl*, c'est qu'y ayant assisté, nous nous trouvons bien positionnés pour les discuter. Cependant, l'histoire contemporaine du théâtre et de la danse regorge d'exemples d'utilisation de ce procédé prouvant l'intérêt qu'il suscite chez les créateurs, son potentiel en matière d'ouverture à de nouvelles perspectives en matière d'identité sexuelle, mais surtout en tant qu'ébranleur des codes de l'art. Parce que, nous l'avons vu, c'est en provoquant la confusion au sein du public que le travestissement parvient le mieux à produire une certaine émotion esthétique. Par ailleurs, nous avons aussi examiné brièvement une seconde stratégie scénique de subversion du genre. Celle-ci, plus subtile, consiste à exploiter les qualités à la fois féminines et masculines d'un même interprète pour invoquer une panoplie de personnages à même la singularité de son corps et de sa personnalité. Que ce soit en passant d'un genre à l'autre au sein d'une représentation ou en interprétant simultanément les deux sexes, cette manière de procéder produit en quelque sorte une implosion du genre, en opposition avec l'explosion suscitée par le travestissement. Plutôt que d'empiler les couches identitaires comme on enfile des costumes, il s'agit ici de creuser à l'intérieur d'une individualité pour y trouver les traces d'une diversité qui font qu'un interprète, homme ou femme, ne correspond pas uniquement à une catégorie. À partir de là, en soulignant ces digressions, en les utilisant pour modifier la gestuelle de l'interprète, il devient possible de créer

des figures nouvelles qui surpassent toutes les catégories et amène le spectateur dans un ailleurs. Être transporté hors du cadre, des normes qui marquent notre quotidien, n'est-ce pas là tout le but d'assister à un spectacle ?

Bibliographie

- BANU, Georges (2006) : *La scène surveillée : essai*, Arles, Actes Sud, p.68
- BANU, Georges (2012) : « Le corps travesti : un héritage et une reconquête »
Dans *Jeu : revue de théâtre*, n°.145, 172 p.
- BUTLER, Judith (1990) : *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 172 p.
- CHARMATZ, Boris et LAUNAY, Isabelle (2002) : *Entretenir. À propos d'une danse contemporaine*, Paris/Dijon, Centre national de la Danse/Les Presses du Réel, 196 p.
- FEBVRE, Michèle (1987) : « Les paradoxes de la danse-théâtre » dans *La danse au défi*, Montréal, Parachute, pp.73-83.
- GELBERGER, Éloïse (2006) : « Déguisement et travestissement chez Shakespeare » dans BANU, G. (Ed.) : *Surveiller : œuvres et dispositifs*, Louvain-la-Neuve, Centre d'Études Théâtrales, pp.105-111.
- PAVIS, Patrice (2014) : *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, A.Colin, 293 p.
- VOYER-LÉGER, Catherine (2015) : « Fucking Carl : histoire de marques »
Dans *Spirale Magazine*. Repéré à
<http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/fucking-carl-histoire-de-marques>.