

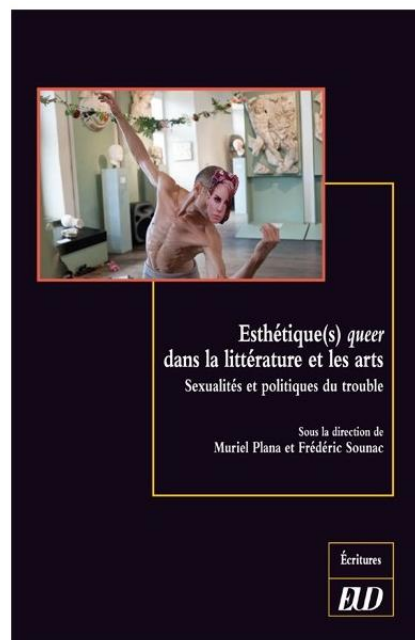
LE « PERFORMATIF » DE JUDITH BUTLER À L'ÉPREUVE DE LA SCÈNE.

Flore Garcin-Marrou

F. Sounac, M. Plana dir., *Esthétiques queer dans la littérature et les arts*, EUD, Dijon, coll. « Écritures ».

Pour citer cet article :

Flore Garcin-Marrou, « Le 'performatif' de Judith Butler à l'épreuve de la scène », F. Sounac, M. Plana dir., *Esthétiques queer dans la littérature et les arts*, EUD, Dijon, coll. « Écritures », 2015.



Le lien des théories de Judith Butler avec le théâtre (et les scènes de théâtre) ne s'impose pas de lui-même et demande à être approché avec précaution. Il n'est jamais évident pour elle que la performance et le performatif soient transposables sur les scènes de théâtre. Il s'agit d'une extrapolation possible mais qui n'a rien de nécessaire. Sa théorie critique se situe surtout au niveau du discours (*Le Pouvoir des mots*, 1997) et des corps (*Ces corps qui comptent*, 1993). Cependant, nous estimons la performativité *queer*, que cet ouvrage collectif consacré aux esthétiques queer invite à explorer, peut se révéler féconde pour penser le dépassement de la norme postdramatique¹ contemporaine.

Distinguer la performance de la performativité

La performance est un acte théâtral. La pensée du performatif est élaborée aux États-Unis au milieu des années 1950 par J. L. Austin (*Quand dire c'est faire*). L'idée défendue par cet auteur est que la parole est en elle-même une forme d'action qui s'exprime à travers des actes de langage. L'énoncé cesse d'être constatatif, descriptif : il fait quelque chose lui-même. L'exemple retenu par Austin est la phrase : « je vous déclare mari et femme ». Cette phrase fait changer de statut les fiancés. L'énoncé a accompli l'acte de les marier. Cette parole-action est analysée au sein des discours du quotidien. Nous voudrions souligner qu'Austin n'applique pas cette pensée du performatif aux pratiques fictionnelles. Il jette même un voile de suspicion sur le théâtre car il prend en compte, au sein du performatif, un paramètre de « sincérité » dans la parole qui exclut d'emblée la fiction et fait en sorte que l'usage performatif du langage soit réservé aux discours non fictionnels. Austin l'énonce clairement : une déclaration performative sera creuse ou vide si elle est dite par un acteur sur une scène... Nous insistons sur le fait que, chez Austin, le théâtre est exclu de ce qui est défini comme « performatif ».

De nombreux critiques d'Austin n'ont pas manqué de contester cette conception étroite de la performativité et de la réévaluer (Freddie Rokem dans *Philosophers and*

¹ Hans Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

*Thespians*²). Austin a un point de vue strictement linguistique sur le performatif. Judith Butler propose que le performatif puisse avoir d'autres dimensions, notamment celle d'être incarné (c'est l'idée d'*embodiment* qu'elle développe dans *Antigone's claim*³). En anglais, ce qui relève des actes de parole est de l'*acting* ; or, l'*acting* est aussi ce qui désigne l'art de l'acteur. On se situe de cette manière dans une synonymie féconde pour les études théâtrales.

Distinguer la performativité de la performativité *queer*

Nous rappelons que le terme *queer* a longtemps été utilisé pour désigner de façon péjorative les homosexuels mais, selon George Chauncey, beaucoup d'homosexuels ont commencé dans les années 1940 à l'utiliser pour se désigner eux-mêmes⁴. Au début des années 1990, il est repris pour symboliser le mouvement *queer* qui entend dépasser les identités gay et lesbienne, jugées trop statiques, tout en les englobant. Le *queer* ne s'oppose pas seulement à l'hétérosexualité mais à l'idée de « normalité ». Le *queer* vise à troubler toutes les dichotomies, se caractérise par sa fluidité, n'a pas de définition ferme. Le *queer* n'a jamais rien de définitif : comme fonction critique, il enjoint à expérimenter, réévaluer, remettre en question. De surcroît, il existe diverses interprétations de cette catégorie : le *queer* de Teresa de Lauretis n'est pas celui de Marie-Hélène Bourcier.

La performativité *queer* fait donc partie d'une large discussion autour de la performativité initiée par Austin. C'est dans le dernier chapitre de *Ces Corps qui comptent* intitulé « Critically Queer⁵ » que Judith Butler s'interroge sur la performativité *queer* et montre comment le *queer* est un moment constituant de la performativité. Elle note que J. L. Austin illustre la performativité des actes de discours en donnant l'exemple du mariage : « Vous êtes unis par les liens du mariage », écrit-il. Austin se situe de la sorte dans une performativité hétéro-normée. En outre, J. Butler remarque que les actes performatifs sont des affirmations qui débouchent sur un pouvoir contraignant : des sentences, des baptêmes, des mariages. Ainsi la performativité *queer* est-elle une critique de la performativité d'Austin : elle est ce qui soulève la question de la variabilité au sein de la performativité. Le *queer* opère une déformation de la cérémonie de mariage hétérosexuelle, une déformation des catégories identitaires du mariage, une critique systématique qui traque les identités ou les exclusions.

Le *queer* vise le concept d'identité en pratiquant sa subversion, son trouble, son brouillage. La remise en cause de l'identité par le *queer* est générale : elle vise à dé-scléroser l'hétérosexualité, les féminismes, les communautés gay et lesbiennes... L'identité n'est pas seulement un destin mais aussi une histoire qui mérite d'être dramatisée. L'identité est une construction, élaborée à partir des normes et des pouvoirs subis et transgressés.

Le *queer*, ainsi, est anti-mimétique : la femme n'imité pas l'idée du féminin. Il n'y a pas un idéal du genre à imiter, dont nous ne serions tous que l'identique copie. Il est clair que la société nous engage à imiter. On imite, on imite, mais qu'imité-t-on ? Une norme sexuelle. Mais d'où vient-elle ? Dans la nouvelle de Kafka intitulée *Devant la loi*, le personnage attend la loi devant une porte fermée. C'est l'attente qui confère alors son autorité à la loi. L'autorité se fonde dans l'attente de son dévoilement. Elle n'a pas besoin de paraître. C'est le même procédé pour les normes du genre. Le *drag queen*, remarque Judith Butler, est là pour nous rappeler par ses spectacles allégoriques comment le genre relève d'une « structure imitative⁶ »

² Freddie Rokem, *Philosophers and Thespians : Thinking Performance*, Stanford University Press, Stanford, 2009.

³ Judith Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, éd. EPEL, 2003.

⁴ George Chauncey, *Gay New York, 1890-1940*, traduction Didier Eribon, Paris, Fayard, 2003.

⁵ Judith Butler, *Ces Corps qui comptent*, Paris, éd. Amsterdam, [1993], 2009, p. 225-244.

⁶ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, coll. Poche, [1990], rééd. 2006, p. 16.

qu'il parodie : nous jouons nos rôles par *habitus*, nous répétons des codes. Le *queer*, par conséquent, est une critique de la *mimesis*, et joue en même temps avec la théâtralité d'une *mimesis* « au carré », parodique, où le *drag queen* mime l'individu qui mime un rôle social.

Ainsi, la performativité *queer* est une pratique du corps. Pour autant, on ne joue pas un genre comme on joue un rôle. J. Butler insiste lourdement sur ce point. On ne choisit pas une identité que l'on porte le jour pour la remettre au clou le soir. L'identité (de l'individu) ne préexiste pas à l'identité (de l'acteur). Nous ne sommes pas dans un dispositif de prise de rôle théâtral. Ce sont par des actions répétées que le corps se constitue tel qu'il est. Rien ne préexiste à ces actions : ni volonté, ni choix. Le genre est une activité qui se pratique tout le temps, souvent à son insu. Ce n'est pas une activité sur commande, mécanique : mais elle relève plutôt d'une « improvisation » sur une scène de contrainte⁷. Difficile donc d'imaginer une performativité *queer* minutée, cadrée, sur une scène de théâtre de type « représentatif »... Force de subversion des identités, le *queer* est aussi force de subversion sociale : « Si le terme 'queer' doit être un site de contestation collective, le point de départ de réflexions historiques et d'imaginaires futures, il devra rester ce qui, dans le présent, n'est jamais entièrement possédé par personne, mais ne peut qu'être réutilisé, tordu, rendu étrange [*queered*] par rapport à un usage antérieur, et en vue de fins politique urgentes et proliférantes⁸ ». Le *queer* ne s'interprète pas. En revanche, il se répète, se répète à l'infini. Cette répétition *queer* permet d'accueillir le *queer* dans sa personnalité sans jamais le domestiquer. Le *queer* ne peut être une identité mais une « puissance d'agir *queer* ». Une pensée *queer*-isante peut être à la fois ce qui porte sur la formation des homosexualités et ce qui a un pouvoir de déformation. Il est pour l'heure un point de ralliement pour une aspiration à la liberté.

La mise en discours dans la performativité *queer*

Il est intéressant de relever, et c'est ce sur quoi le livre *Le Pouvoir des mots* (1997) s'interroge, la force d'invective de l'injure « *queer* » dans sa dimension performative. L'injure est une blessure linguistique et corporelle ; en même temps, elle fait que le sujet reçoit un nom : l'injure le constitue dans le langage en tant que sujet, le fait socialement exister. L'injure est performative en ceci qu'elle est habilitante, constituante, « perlocutoire » dirait Austin (car elle produit des effets, qui relèvent du rituel, du cérémoniel). Que fait l'homme jugé *queer* ? Il répète l'injure, se l'attribue et en fait une force de subversion. Il performe l'injure *queer*. Il l'historicise en la répétant, car elle est à la fois dans le présent de son énonciation, reprise d'un événement passé et promesse d'un événement à venir. Celui à qui on a dit « *queer* ! » accomplit l'injure pour en tirer quelque chose de positif. La performativité de l'injure *queer* montre que la censure d'État est inopérante et impossible parce que tout discours de haine peut être retourné par une répétition qui en déjoue et remplace le pouvoir. Les mots peuvent être disjoints de leur pouvoir de blesser et re-contextualisés sur des modes plus positifs. L'injure verbale se situe dans la sphère de l'acte perlocutoire (ce qui a des effets sur l'interlocuteur). « *To be called a name* » signifie à la fois être injurié et recevoir un nom. L'injure est ce qui interpelle. Elle est répétée, rejouée, de nature citationnelle. Les victimes cherchent à dépasser l'injure en la répétant. J. Butler nomme la résignation subversive qui peut permettre aux victimes des discours de haine de se « vider de leur charge d'humiliation » et de se réapproprier leur force au profit d'un « discours insurrectionnel⁹ ». La dimension performative tient à cette particularité de répéter pour faire advenir, répéter pour prendre effet.

La dimension performative du *queer* est, de cette manière, un accomplissement, une mise en scène : à partir du moment où toute parole est prononcée par un corps, que le corps

⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁸ Judith Butler, *Ces Corps qui comptent*, op. cit., p. 230.

⁹ *Ibid.*, p. 226.

est en jeu dans tout discours, il y a une dimension théâtrale de l'acte de discours - puisqu'il est présenté à un public et soumis à une interprétation. Cette performativité du *queer* a alors des implications, d'abord dans la pratique du *coming out*, puis dans un contexte politique et militant. Judith Butler montre que le pouvoir est un « pouvoir producteur », qu'il n'est pas seulement privation mais aussi formation.

Le *coming out* relève d'une dramaturgie analysée dans le livre de Eve Sedgwick, *Épistémologie du placard* (1990) dans lequel elle insiste sur la nécessité de rendre visible ce que la société a décidé de cacher, de révéler sa sexualité (c'est le sens des processions comme la Marche des Fiertés, la *gay pride*, les actions de sensibilisation). Le *coming out* est un acte critique de la discrétion que toute société hétéro-normative impose à l'homosexuel qui ne doit pas se révéler. Le *coming out* est un élan vers la visibilité de ce que la société cherche à maintenir dans l'invisibilité. Il s'agit d'une visibilité moléculaire qui interroge les représentations sociales, un outil méthodologique possiblement utilisé pour toutes sortes d'affirmations de la plasticité du genre¹⁰.

On comprend alors que le *queer* engage à ne pas limiter la réflexion à la question du genre et des minorités sexuelles et qu'il doit être considéré comme un mouvement agitant les normes sociales et les discours en général. Cette force de subversion n'est pas nouvelle : elle existe en des termes très semblables dans la philosophie de Deleuze et Guattari lorsqu'ils forgent leur concept de « mineur ». La minoration est une opération qui consiste à mettre en variation l'étalon majoritaire. Dans *Kafka. Pour une littérature mineure*, Deleuze cite l'exemple du théâtre yiddish comme forme de théâtre *mineur* dans la mesure où il dynamite la langue majoritaire et les identités.

Outre le caractère politique de la performativité du *queer*, nous relevons un autre concept dans *Le Pouvoir des mots* que nous considérons comme un des tenseurs (relais ?) féconds entre la théorie de Butler et les études théâtrales. Il s'agit du verbe « *enact* » qui est traduit par « agir » ou « réaliser ». Il désigne le fait que le discours performatif réalise ce qu'il nomme. Il signifie que le discours peut devenir une conduite, que le corps est impliqué dans le discours et qu'il est possible d'introduire une distance avec le pouvoir en rejouant les mots. C'est le troisième sens d'« *enact* » - jouer, interpréter -, ainsi que son dérivé « *reenact* » qui commence à être utilisé dans le champ des études théâtrales. Qu'est-ce que le *reenactment* ? Aux États-Unis, le mot désigne la reconstitution d'événements connus de l'histoire. Mais lorsqu'il est utilisé dans le cadre d'une expérimentation esthétique ou théorique, le *reenactement* s'avère efficace pour penser les impensés, les oublis, les lignes de fuite et proposer de nouvelles interprétations... remettre en scène une archive, produire des contre-récits, à rebours de la normativité interprétative d'un texte canonique, d'une idéologie. D'une manière tout à fait prospective, le *reenactement* produit une révolution, une subversion de la norme.

Corps performatif, corps *queer*

Chez Judith Butler, la performativité est souvent associée au travestissement. Néanmoins, toute performativité n'est pas comprise comme travestissement. Le travestissement subvertit l'imitation car il imite ce qui est codé chez les hétéro-normés. Dans cette parodie, la représentation sociale dominante est minée. Ce qui est codé est réutilisé, retourné et suggère un nouvel ordre de valeur. J. Butler remarque justement qu'entre l'usage performatif du discours - aussi *queer* soit-il - et la mise en scène de normes de genre, il peut y avoir une différence de taille ou une convergence : par la répétition, la performance permet la promesse d'un sens nouveau¹¹. L'appropriation *queer* du performatif travaille à mimer/miner

¹⁰ Voir les performances post-pornographiques de Diana J. Torres par exemple.

¹¹ *Ibid.*, p. 234.

et mettre à nu la force de contrainte de la loi hétéro-sexualisante, contenue dans un énoncé performatif tel que « c'est une fille ! » ou « vous êtes mariés ». La performativité, dans sa dimension assertive, continue de coder alors que la performativité *queer* continue de troubler, brouiller la norme.

Judith Butler entend nuancer le potentiel critique du travestissement parce qu'il repose sur un « régime de vérité » du sexe qu'elle estime hétéro-sexiste. Comment pourrait-il y avoir une vérité intime du féminin et, par ailleurs, une vérité extime, extérieure, vérité d'une présentation de soi ? Le genre n'est ni intime ni extime, ni caché ni exhibé : le genre est *queer* par son « indécidabilité¹² ». La partie du genre qui est exhibée, performée, mise en scène ne constitue donc pas la vérité du genre. La « performance » *queer*, selon Judith Butler, pose problème parce qu'elle est limitée par des contraintes, alors que la « performativité » *queer* consiste en une « réitération de normes qui précèdent, contraignent et excèdent celui qui les met en œuvre, et ne peut donc pas, en ce sens, être prise pour un produit de sa 'volonté' ou pour un 'choix'¹³ ». De surcroît, et cette idée mérite d'être soulignée, « ce qui est 'mis en scène' travaille à masquer, sinon à désavouer, ce qui reste opaque, inconscient, inaccessible à la mise en scène [*unperformable*] ». La « performance » *queer* est critiquée en ceci qu'elle serait une exhibition volontaire de ce qui est opaque et qui ne peut être dévoilé que par un processus involontaire de réitération. Ainsi, il faut bien entendre cette idée et la répéter : « Réduire la performativité à la performance serait une erreur¹⁴ ». Le travestissement trouve ses limites lorsqu'il est performance, à savoir quand il consiste en une révélation extérieure d'une vérité intérieure. Par là, le travestissement interroge la condition d'apparition du genre et la manière dont il est révélé. J. Butler rejoint sur ce point la psychanalyse qui affirme que ce qui est mis en scène [*performed*], extériorisé, ne l'est qu'en référence à ce qui est caché, exclu du signifiant¹⁵.

Le corps du *drag queen* n'imité pas les codes de la sexualité. Il est *queer* car il est mélancolique. La mélancolie résulte d'un deuil qui n'a pas été porté et d'une tendance à s'identifier à l'Autre perdu, à vivre une colère non réglée. Dès lors, la performance mélancolique, considérée comme un « *acting out* » est tout à fait liée à la non-reconnaissance de la perte de l'Autre. La performance travestie a par conséquent ceci de particulier qu'elle dit cette perte refusée, qu'elle incorpore, qu'elle réitère. Il ne s'agit donc pas du tout d'une déterritorialisation du masculin dans le féminin mais de l'allégorie d'une « perte qui ne peut être pleurée » et qui traduit un fantasme d'incorporation d'un objet dont on refuse la disparition. Le travestissement n'est pas le paradigme spectaculaire de l'homosexualité mais un ensemble de fantasmes d'incorporation de deuils douloureux (de nombreux travestis sont d'ailleurs hétérosexuels, comme le souligne J. Butler). Le travestissement mettrait à nu allégoriquement une « mélancolie hétérosexuelle » qui pleurerait le deuil du masculin du fait qu'il est exclu comme possible objet d'amour. Le travesti serait alors un hétérosexuel qui imite, qui cite l'homme qu'il ne peut aimer. Pourtant, ce désaveu propre à une mélancolie gay est nuancé par des initiatives comme le NAMES Project Quilt qui consiste à ritualiser, répéter le nom d'un disparu, mort du sida. L'effet mélancolique provient donc d'un déficit de formulation publique, notamment d'un déficit de dramatisation de la mort¹⁶. Le corps performatif, ainsi, n'imité pas mais se constitue dans la répétition... Si l'expression de la répétition lui est refusée, le corps incarne mélancoliquement la non-reconnaissance du corps de l'Autre.

¹² *Ibid.*, p. 236.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶ *Ibid.*, p. 239.

Personnages *queer*

Dans *Antigone's claim / Antigone : la parenté entre vie et mort* (2000), J. Butler note qu'Antigone n'est pas tout à fait une héroïne *queer* car elle est l'emblème d'une fatalité hétérosexuelle, même si elle transgresse les limites de la parenté que Judith Butler définit ainsi : « Comprise comme un ensemble socialement modifiable d'agencements qui ne possède pas de traits structuraux provenant de ses opérations sociales, la parenté signifie n'importe quels agencements sociaux qui organisent la reproduction de la vie matérielle, [...] qui fournissent des liens d'alliance intime tout à la fois durables et brisables, et qui règlent la sexualité à travers les sanctions et le tabou¹⁷ ». Le personnage d'Antigone permet, selon Judith Butler, d'opérer un premier pas pour dépasser le schéma normatif œdipien car elle clôt le drame œdipien et se présente comme un nouveau point de réflexion. Elle constitue la première étape de la critique du complexe d'Œdipe : même si Antigone « n'accomplit pas une sexualité autre¹⁸ », elle destitue l'hétérosexualité normative. De plus, elle revendique publiquement son affliction et sa mélancolie : son « *claim* » (sa revendication) fait de sa posture une posture *queer*. J. Butler se demande : si la psychanalyse s'était fondée sur Antigone plutôt que sur Œdipe, comment penserait-on la parenté ? N'aurait-on pas plus de facilités à penser de nouvelles parentés ? Ici, la performativité du *queer* subvertit l'Autre scène (celle de l'inconscient) : le théâtre psychanalytique *queer* n'est plus œdipien. Si la psychanalyse trouve dans la tragédie d'Œdipe sa pièce exemplaire, à quel théâtre la « *queer* analyse » pourrait-elle correspondre ? Puisque la performativité tient d'une répétition, celui ou celle qui dit l'interpellation, qui la répète, forme un « chœur imaginaire » avec ceux qui ont répété avant lui. L'historicisme de la performativité provoque une choralité propre à l'interpellation et signe d'une production collective du sujet. Il serait ainsi possible de penser un chœur intrinsèquement *queer*¹⁹.

Les conditions de possibilité d'un théâtre *queer*

Judith Butler affirme dans *Ces Corps qui comptent* qu'il y a une « théâtralité du genre » qui demande à être explicitée : « la théâtralité ne doit pas être assimilée à l'exhibition ou à la création de soi²⁰ », précise-t-elle. Au sein des politiques *queer*, et dans le *queer* lui-même, existe une « pratique de resignification » dans lequel un pouvoir est délégitimé pour légitimer une nouvelle proposition. De manière paradoxale, le *queer* est rendu visible parce qu'il déforme son invisibilité, la détourne en la citant, en la reprenant. C'est justement ce caractère citationnel à double entrée (il dé-signifie avant de re-signifier) qui caractérise le « théâtral » du genre : Judith Butler qualifie donc de théâtral ce qui « mime et exagère » des conventions hétérosexuelles tout en les inversant. Le théâtral, pour elle, réside dans la réunion des trois verbes suivants : mimer, exagérer, inverser²¹.

En outre, le théâtral est absolument consubstantiel au politique : « opposer le théâtral au politique au sein des politiques *queer* contemporaines est impossible, et c'est ce que je voudrais défendre²² ». J. Butler cite alors les « *die ins* », développés dans la lutte contre le sida et consistant à mimer la mort en s'allongeant à terre, et les « *kiss ins* », ou baisers *queer* en public : autant de théâtralisations de l'*outness* importantes dans leurs manières de troubler la représentation sociale hétéro-normative puisqu'elles sortent des coulisses ce que la société

¹⁷ Judith Butler, *Antigone's claim / Antigone : la parenté entre vie et mort* [2000], Paris, EPEL, 2003, p. 80-81.

¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

¹⁹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 228

²⁰ *Ibid.*, p. 234.

²¹ *Ibid.*, p. 235.

²² *Ibid.*

voudrait y maintenir. En effet, ces manifestations accomplissent, performant, mettent en scène ce qui est considéré comme honteux par la société normée, ce qui est occulté ou injurié par elle, ce qui tend à être invisible à ses yeux...

J. Butler insiste sur cette « théâtralité croissante » du *queer* : théâtralité dont le propre est - nous le répétons - de permettre l'expression dans le domaine public d'une représentation privée. La philosophe invite d'ailleurs dans ces pages à raconter l'histoire de ces théâtralités *queer* en citant les traditions du travestissement (*cross dressing*), des bals travestis (*drag balls*), le *street walking*, qui consiste à sortir travesti(e) dans la rue, les spectacles de *butch-fem*, les marches (New York), les parades (San Francisco), les *die-ins* d'Act up et les *kiss-ins* de Queer nation déjà évoqués. Elle parle également des performances drags pour la lutte contre le sida, des performances théâtrales au service de l'activisme théâtral (Aides, Act up), des représentations d'une sexualité lesbienne propres à contrecarrer l'image traditionnellement déssexualisée de la lesbienne, des interruptions tactiques de discussions politiques publiques par des activistes *queer* afin d'attirer l'attention sur le manque de financements étatiques pour la recherche contre le sida...

Toutes ces manifestations ont en commun d'être des pratiques de re-signification, de revendication et de fierté : « la colère théâtrale fait partie d'une résistance publique à cette interpellation humiliante » qu'est l'insulte « *queer* ». Judith Butler poursuit en ces termes : « Mobilisée par les violences homophobes, la colère théâtrale les réitère à travers une 'représentation' (*acting out*) qui ne se contente pas de répéter ou de réciter ces violences, mais met en scène de façon hyperbolique la mort et la violence pour vaincre les résistances épistémiques au sida et à l'image de la souffrance, ou exhibe de façon hyperbolique des baisers pour briser l'aveuglement épistémique à une homosexualité de plus en plus explicite et publique ».

On peut néanmoins remarquer que la liste développée dans *Ces Corps qui comptent* ne fait pas mention d'un théâtre « théâtral », d'un théâtre qui aurait lieu dans un théâtre, serait joué par des acteurs professionnels et où il serait question d'une histoire, d'un drame. J. Butler envisage principalement le théâtre *queer* à travers des formes militantes, des performances de rue, des types de théâtralité qui ne s'inscrivent en aucune façon sur une scène artistique. Pourtant, il est possible, par extrapolation, d'utiliser dans un geste critique les réflexions de Judith Butler pour étudier des pièces contemporaines comme *Cleansed* de Sarah Kane, évidente méditation théâtrale sur le genre.

***Queer* et post-dramatique**

Dans le dernier chapitre de son livre *Théâtre et féminin*, intitulé « Pour un théâtre *queer*²³ », Muriel Plana ne manque pas de noter que la théorie *queer* peut être rapprochée de façon féconde d'une analyse des scènes contemporaines. Il ne s'agit pas d'instrumentaliser la théorie de J. Butler mais de veiller à ce que le *queer* ne soit pas le dogme de l'interchangeabilité des identités ou de sexes, de la perte de l'identité fixe. Bien sûr, c'est ce qui constitue le *queer*, mais le *queer* est avant tout anti-hégémonique, anti-normatif, au-delà des questions de sexualités - puisque la pensée *queer* est ce qui vise à penser au-delà des identités gays et lesbiennes.

En somme, dès que l'on reconnaît du *queer* sur une scène, on est déjà dans la fixation d'une identité esthétique. Or, c'est justement ce que refuse le *queer* qui se situe en-deçà de

²³ Muriel Plana, *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, coll. Ecritures, 2012, p. 338-341.

toute figuration. Affirmer qu'il existe une « esthétique *queer* » est en ce sens problématique, car est *queer* ce qui est troublé, tremblé, remué, en constitution, liminal (c'est-à-dire habitant les espaces *entre* - entre les identités, entre les disciplines, entre les esthétiques). Le *queer* est donc un savon très glissant : dès qu'on le reconnaît sur une scène, dès qu'on tente de le saisir à travers le discours universitaire, on n'est pas loin de le dénaturer. Parce qu'il est plus qu'un thème d'étude, le *queer* agit en nous plus qu'il ne se laisse contempler. Le *queer* interroge en effet notre propre position sociale, notre propre adhésion relative aux discours universitaires plus ou moins normés, notre propre rapport à la sexualité, à l'Autre...

Dès lors, parler de théâtre *queer*, c'est parler soit d'un théâtre lié à la communauté *queer*²⁴ soit d'un théâtre traversé par la force de subversion propre au *queer*. Cette force de subversion lui confère une puissance politique. Le théâtre *queer* vise avant tout à changer le possible et le réel parce qu'il est une fonction expérimentale et critique des rapports au monde, à soi, à l'Autre. Sa fonction critique s'exprime à travers la notion de « trouble », qui s'applique au genre lui-même, mais peut s'appliquer à tous les éléments qui forment un discours normatif. Le *queer* n'a donc rien d'un concept-miracle dans les études théâtrales, comme le fut peut-être la rhapsodie à bien des égards. Le *queer* doit rester insaisissable et critique ; Xavier Lemoine parle alors d'« élan » *queer* alors que Muriel Plana évoque une « posture *queer* ».

À l'heure où le postdramatique est devenu une norme, où les spectacles contemporains reproduisent la démolition post-dramatique des anciens systèmes dramatiques, nous pouvons nous demander si les concepts de « performatif » et de « *queer* » n'ont pas une portée particulière qui permettrait de formuler une appréciation nouvelle des scènes hyper-contemporaines, de sorte que les théories de Judith Butler nous amèneraient à penser la scène selon d'autres paradigmes que ceux qui sont liés à ce qu'on a appelé le postmoderne. Le *queer* serait à même de dénoncer les clichés postdramatiques en y injectant du trouble : au-delà d'un théâtre constatant la chute des idéologies, le théâtre *queer* serait un lieu d'expérimentation des caractéristiques mêmes du théâtre (texte, corps, voix...) dans l'intention de les repolitiser à l'aune du genre, du désir, intention transgressive dont le propre serait non de provoquer le spectateur mais de donner un espace de visibilité à ce qui est exclu des scènes sociales et théâtrales.

Que penser, que faire d'un corps exposé au regard, exposé dans l'intimité de sa sexualité ? Le théâtre *queer* devient alors tout autant le théâtre de l'acteur *queer* que du spectateur, de celui qui regarde et qui est amené à « performer », à accomplir à son tour, mentalement, les images transgressives qu'il est amené à voir. Muriel Plana, dans son livre *Théâtre et féminin*²⁵, montre de quelle manière le théâtre *queer* saisit le corps féminin en tant que sujet, dans ses désirs, dans ses fantasmes, alors que le théâtre postdramatique a plutôt eu tendance jusqu'à maintenant à considérer le corps comme un objet subissant la consommation, les médias, la perte de sens... Il semblerait ainsi possible, par le théâtre *queer*, de témoigner autrement, d'ausculter le présent en cherchant sans cesse à reconstruire du sens.

²⁴ C'est la perspective de la thèse de Laramie Dean Carlsen (*Towards a queer theatre*, 2008) de même que celle de Xavier Lemoine dans sa thèse soutenue en 2001 à Nanterre, intitulée *Naissance et développement du théâtre queer aux États-Unis*, qui explore d'abord le théâtre homosexuel américain.

²⁵ Muriel Plana, *ibid.*, p. 241.