

Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive

Nicole Boireau

Number 38, Fall 2005

La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041612ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041612ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Boireau, N. (2005). Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive. *L'Annuaire théâtral*, (38), 27–39.
<https://doi.org/10.7202/041612ar>

Article abstract

The 1980s were a golden age for feminist taboo-breaking drama in England. The article attempts to define the specific dramaturgical and theatrical qualities necessary to problematize the issues. It tackles concurrently the way the different strands of feminism appear in the examples that have been selected, concentrating on the use of dramatic monologue and on gender-crossing.

Nicole Boireau
Université Paul Verlaine-Metz

Le théâtre féministe des années 80 en Angleterre : une dramaturgie transgressive

Issue du développement des nouvelles gauches, l'expérimentation théâtrale et dramaturgique connaît une phase ascendante en Angleterre dès la fin des années 60. Tout au long des décennies 70 et 80, un souffle libertaire parcourt le théâtre marginal (appelé aussi *fringe* ou *underground*), encouragé et subventionné par les autorités de tutelle. Un théâtre féministe d'une insolence ravageuse naît de ce contexte et se développe pendant les années 70 et 80. On rappellera que le système anglais du transfert des spectacles du secteur *fringe* vers les théâtres plus établis (*mainstream*) permet aux nouveaux dramaturges de se faire largement connaître. Cette fluidité propre à la vie théâtrale anglaise explique sans doute pourquoi les innovations dramaturgiques bénéficient souvent d'un fort retentissement médiatique. Si le théâtre féministe n'échappe pas à la règle, il occupe en outre le devant de la scène dans les années 80.

Il serait erroné de placer le point de départ du théâtre féministe au milieu du XX^e siècle, oubliant de ce fait la réflexion menée sur la condition féminine et les productions théâtrales hardies qui l'accompagnèrent, en Angleterre, tout au long des siècles précédents (Bassnett, 1989 : 110). Le propos est ici de mettre en évidence un tracé particulier de l'écriture dramatique à une période du XX^e siècle qui a vu éclore, sans retour, un mouvement d'émancipation relayé par une législation protectrice des droits des femmes et par l'appareil critique des *gender studies*.

Rien de ce qui relève du féminin n'échappe à la scène anglaise des années 80. Impertinentes, stridentes, les voix de femmes s'y font entendre. Bien au-delà des

revendications égalitaires et de l'exploration des zones de pouvoir, les femmes dramaturges déconstruisent l'ordre patriarcal pour explorer, et bousculer, les limites du masculin et du féminin. Entre critique du monde et utopie, un théâtre féministe percutant se développe et influence, de manière durable, la dramaturgie.

Combattre au féminin

La problématique féministe est largement débattue au théâtre. Sous le chapeau général du théâtre féministe, des nuances peuvent être introduites; en effet, trois courants souvent convergents peuvent être dégagés dans la période étudiée ici (Wandor, 1986 : 443) : le premier, dit « bourgeois » (*mainstream*), féminisme classique à dominante égalitaire, sans nécessairement de préoccupation marxiste de lutte des classes; le deuxième, d'inspiration socialiste, qui s'inscrit dans une démarche plus radicale de changement politique et social; enfin le troisième, séparatiste et utopique, appelé aussi « néo-féministe », qui naît dans les années 80, donnant droit de cité aux communautés féminines dans un retour vers la déesse Mère. Ces trois courants se recoupent dans toutes les pièces étudiées ici, le premier préfigurant les deux autres, dans des proportions variables.

La première tendance est celle du théâtre d'*agit-prop*, qui place, avec pragmatisme, la cause égalitaire au centre de la scène. Les zones de pouvoir traditionnellement réservées aux hommes (Église, armée, famille, monde médical) sont clairement identifiées par les auteurs, quelle que soit leur génération, en particulier par Micheline Wandor, Caryl Churchill, Sarah Daniels. La visée militante, garante d'une nécessaire prise de conscience, permet de mettre en scène des revendications liées à la contraception et à l'avortement, thèmes de spectacles désormais présentés en milieu scolaire¹. La fusion entre sphère personnelle et domaine politique, le public et le privé, devient le mot d'ordre de la réflexion libertaire d'inspiration féministe depuis la fin des années 70. Redistribuer les rôles sociaux pour changer le monde est le schéma proposé pour assurer l'avenir. Les collections de pièces des éditions Methuen marquent les années 80 et portent à la connaissance des lecteurs les nouveaux textes ayant fait leurs preuves sur la scène. La série *Plays by Women*, dirigée par Micheline Wandor, de même que *Lesbian Plays* et *Gay plays*, volumes respectivement préfacés par Jill Davis et Michael Wilcox, correspondent aussi à des sections bien balisées dans les librairies et mettent en place des catégories désormais affirmées, auxquelles le théâtre, vecteur puissant, donne une large visibilité.

La conquête d'une place dûment revendiquée dans la société est centrale chez tous les auteurs féminins soucieux de la cause des femmes. Elle anime *Tanzi* (*Trafford Tanzi*), pièce de Claire Luckham (Manchester, 1980), prodigieusement tonique, qui fait date et retrace

le cheminement de Tanzi depuis l'enfance jusqu'à l'âge adulte. L'allégorie sportive est représentée par un *ring* installé sur la scène, où la jeune Tanzi va se livrer à des combats de *catch* pour triompher des obstacles d'ordre patriarcal, pour s'affranchir des servitudes archaïques et pour devenir, véritable exploit, une personne à part entière. Le vainqueur du dernier *match*, disputé entre Tanzi et son mari, sera catcheur professionnel, moyennant quoi le perdant restera au foyer. Tanzi gagne, à la grande satisfaction du public, invité à réagir bruyamment.

Tanzi apprend qu'appartenir au genre féminin ou masculin détermine la place occupée sur l'échiquier social. Mais la conquête de soi peut se trouver compliquée quelque peu par les considérations d'appartenance ethnique. Dans *Golden Girls*, de Louise Page (Royal Shakespeare Company, The Other Place, 1984), autre pièce où l'allégorie sportive est centrale, une difficile affaire de dopage réduit à néant les ambitions sportives de Dorcas, championne de course à pied, athlète de couleur noire, pour qui l'enjeu de la course est décuplé.

Démasquer l'ordre symbolique du Père, puis le mettre à mal, est la double mission que s'assignent les guerrières du théâtre, qui prennent les armes pour rappeler haut et fort que chaque moitié de l'humanité est dotée des mêmes qualités que l'autre. Les troupes militantes telles que Monstrous Regiment², The Women's Theatre Group, Gay Sweatshop, parmi les 223 compagnies féminines recensées par Lizbeth Goodman (1993 : 69), allient la liberté de l'imaginaire à la défense de la cause féministe. Sur les scènes londoniennes plus classiques (Royal Court, National Theatre), le théâtre de Sarah Daniels montre le difficile combat des femmes sur le territoire familial.

Dans *La lumière de ce jour (Ripen Our Darkness)* (Royal Court Theatre Upstairs, 1981), Sarah Daniels dresse une critique en règle de l'autorité patriarcale à laquelle sont soumises plusieurs femmes, dont Mary, épouse d'un bedeau, David, particulièrement obtus, habitué à régner en maître sur sa famille, composée d'un fils tyrannique, copie conforme de son père, et d'une fille, aimée tendrement par Mary, mais honnie par son géniteur, donc interdite de séjour dans la maison familiale, car elle a choisi de partager sa vie avec une compagne. Mary dispose d'une seule arme pour résister au pouvoir destructeur de cette vie familiale petite-bourgeoise et, somme toute, ordinaire, l'arme la plus puissante qui soit : son humour. À son fils Paul, grand flandrin paresseux, qui lui demande « C'est encore long pour le déjeuner? », Mary, saisie par une étincelle de génie, lui répond : « Douze centimètres, c'est une saucisse³ » (Daniels, 1991 : 7) [traduction libre]. L'adolescent apprécie peu l'humour maternel, qui va pourtant gagner en force à mesure que Mary prend conscience de sa condition. De dépression en désespoir, considérée comme démente par David et par Marshall, le psychiatre ami de la famille,

Mary met fin à ses jours en prenant bien soin de laisser un message de service à son époux sur la table de la cuisine. On la voit écrire la missive : « Cher David, ton déjeuner est dans le four, avec ma tête⁴ » (p. 64) [traduction libre]. Il est utile de préciser que *La lumière de ce jour* (*Ripen Our Darkness*) se signale par son bel esprit d'une redoutable efficacité; chez Sarah Daniels le comique et le dramatique se chevauchent dans une dramaturgie de mise à distance qui donne à voir et à comprendre un réel insoutenable, fait d'abus de pouvoir, de situations quotidiennes intériorisées, acceptées, car rendues invisibles par la force de l'habitude.

Le féminisme classique de Sarah Daniels, égalitaire et militant, rejoint le féminisme de l'éthique du succès individuel à tout prix, classique lui aussi, théâtralisé dans l'allégorie sportive de *Tanzi* (*Trafford Tanzi*) et de *Golden Girls*; ce type de féminisme prête le flanc à une critique de la part des tenants de l'aile politique, féminisme d'obéissance socialiste, comme celui de Caryl Churchill et de Michelene Wandor (Wandor, 1986 : 445). La pièce la plus célèbre et la plus accomplie, qui relève de cette seconde catégorie, plus politisée, est *Top Girls* (Royal Court Theatre, 1982) de Caryl Churchill. D'une manière générale, Caryl Churchill a toujours donné à son théâtre une ampleur épique et historique. *Top Girls* s'ouvre sur un prologue où des femmes célèbres des siècles passés sont réunies dans une scène de restaurant. La papesse Jeanne, Lady Nijo, la Japonaise soumise à son père, la patiente Griselda et Isabella Bird la voyageuse, racontent quelles difficultés elles ont dû surmonter pour gagner une parcelle de liberté et contribuer, sans le savoir, à faire progresser la cause des femmes, à faire entendre leurs voix. Tirer les leçons des sacrifices consentis par ces grandes devancières place le cheminement de l'héroïne, Marlene, dans une perspective historique.

Admiratrice de Margaret Thatcher, Marlene mord dans la vie et mène sa carrière tambour battant à Londres, où elle dirige un cabinet de recrutement, au mépris d'autres valeurs semble-t-il, délaissant sa fille Angie, qu'elle a confiée à sa sœur Joyce, qui vit modestement dans un village des Fens. L'adolescente prend Marlene pour sa tante et Joyce pour sa mère. Le secret reste bien gardé, et Angie admire sa tante Marlene plus que tout. Celle-ci a occulté sa vie privée et ses responsabilités familiales pour s'accomplir dans un rôle qui lui convient, sans se soucier des laissés-pour-compte, telle Angie, qu'elle contribue à abandonner sur le bord de la route. Le dernier mot de la pièce est prononcé par Angie et n'a pas été choisi au hasard : « Effrayant⁵ » (Churchill, 1982 : 87) [traduction libre]. Soucieuse de mener sa réflexion jusqu'à ses ultimes conséquences, Caryl Churchill la prolonge dans *Fen* (Joint Stock Company, Almeida Theatre, 1983), pièce d'une beauté austère, qui scelle, sans misérabilisme, l'avenir de la jeune Angie dans le destin des femmes oubliées en milieu rural.

Irréprochable sur le plan dramaturgique, *Top Girls* inverse parfois la chronologie des scènes pour multiplier les perspectives critiques; la scène 2 du second acte se situe un an auparavant, portant ainsi un regard poignant sur une visite de la « tante » Marlene. En effet, à ce stade de la pièce, le spectateur est armé pour comprendre que le destin d'Angie est tracé. Briser le cadre des conventions réalistes, introduire le *flash-back*, permet d'intensifier la réflexion sans court-circuiter l'émotion, et de présenter, sous un angle critique, les enjeux du féminisme classique dit « bourgeois ». Si le « personnel » est aussi « politique », *Top Girls* nous dit qu'il est urgent de s'interroger sur les enjeux humains d'une société dont la valeur suprême est le pouvoir à tout prix, acquis sur le mode masculin, dans une course folle vers les sommets de l'ambition individuelle, matérielle et sociale. Telle est la philosophie de *Top Girls*, qui, plaçant son questionnement dans une large vision du monde, se prête ainsi au débat d'idées.

Féminisme dit « classique », féminisme politique à visée révolutionnaire, les deux tendances plaident, on vient de le voir, une refonte du monde. Dans la période étudiée ici, une dramaturgie fondée sur les mêmes enjeux se développe, poussant plus avant la déconstruction de l'image féminine, jusqu'à laminer les présupposés génériques du masculin et du féminin. Loin de se concurrencer, les trois formes de féminisme s'épaulent dans la prise de parole.

La parole théâtrale

Déconstruire l'image de la femme n'est pas le privilège des auteurs féminins, loin s'en faut, car certains dramaturges masculins s'acquittent de cette responsabilité avec *mæstria*. Ne citons, pour l'époque contemporaine, qu'Harold Pinter et sa pièce sulfureuse *The Homecoming (Le retour)* en 1965. Le propos vise ici à dégager des caractéristiques dramaturgiques propres à rendre visibles des situations de pouvoir dans un théâtre ouvertement féministe. *Le Portrait de Dora*, d'Hélène Cixous (Théâtre d'Orsay, 1976), reste l'exemple axiologique d'une réflexion sur la *mimesis* théâtrale, métaphore de la soumission au regard masculin. Tout comme la plongée en soi-même retrace le cheminement d'Œdipe vers le secret de ses origines, le récit psychanalytique fait affleurer l'indicible. Il problématise la prise de conscience, puis ouvre sur la représentation tangible d'une vérité. Au théâtre, le récit à la première personne fait surgir une vérité dans l'espace-temps du spectateur, il re-théâtralise la scène du théâtre, et la scène intime du spectateur.

La tradition britannique très ancrée de la *stand-up comedy* délègue au monologue comique, généralement reconnu comme une adresse directe au public, donc comme un dialogue déguisé avec lui, le soin de déconstruire le regard masculin et de reconstruire le

sujet féminin, en bref, de théâtraliser les mécanismes de pouvoir entre les sexes en les rendant visibles. Le spectacle en solo qui, par définition, met en scène une seule personne mais fait entendre de multiples voix, est par essence polyphonique. Cette tradition, source d'un comique jubilatoire, porte un regard lucide et décapant sur le monde. Les pièces féministes des années 80 contiennent toutes des scènes en forme de monologue – Sarah Daniels y a recours systématiquement dans son théâtre –, signe d'une forte théâtralité, qui bat en brèche, dans un moment lourd de vérité, la convention voyeuriste du quatrième mur du théâtre naturaliste.

L'examen minutieux d'un vaste corpus permet de dire que les dramaturges anglaises ne pratiquent pas l'autocensure. Retour sur soi, le monologue libère une parole affranchie du masque social (Boireau, 1994). Il permet de voir différemment, autre chose et autrement. Il explore les conventions qui conditionnent une vision stéréotypée, donc artificielle, de la femme. Dans *La lumière de ce jour* (*Ripen Our Darkness*), le cliché de la virilité toute puissante est retourné avec insolence par Tara, l'épouse de Marshall, le psychiatre, ce même praticien qui signera sans hésitation, avec les encouragements du bedeau, la demande d'internement de Mary. Dans un monologue drolatique, mais émouvant, qui s'adresse au public, Tara jette un regard amusé sur les bizarreries de l'homme de l'art, pétri de freudisme, mais si peu lucide sur lui-même :

Je n'ai pas l'impression que vous connaissez mon mari, Marshall. Il est psychiatre. Oui, cela coupe court à la conversation, n'est-ce pas? Les gens veulent toujours connaître les détails de sa vie privée. C'est un peu comme l'intérêt que l'on porte aux prêtres qui partent avec l'argent de la quête ou aux policiers qui assassinent des prostituées. Marshall, lui, est parfaitement sain d'esprit. Bien sûr, il a ses petites habitudes, ses petits rituels. Quant au sexe, ma chère, tu imagines un peu, les psychiatres et le sexe! (Daniels, 1991 : 36) [traduction libre]

Toute scène en forme de monologue télescope les temporalités diégétiques et se structure sur de multiples mises en abyme; elle intensifie l'effet explicatif que produit la simple inversion chronologique des scènes dans la construction d'une pièce. Le monologue brise la linéarité du cadre dramatique. D'une manière plus générale, les pièces des auteurs féministes suivent un découpage en tableaux indépendants, sur le modèle épique, mais se jouent de la chronologie. *Chefs-d'œuvre* (*Masterpieces*), de Sarah Daniels (Royal Exchange Theatre, Manchester, 1983, puis au Royal Court Upstairs), bouscule la linéarité chronologique afin d'expliquer ce qui a conduit la sage Rowena à pousser un homme, jugé importun, un soir, sous une rame de métro. Les différents monologues, voix *off*, ou bien adresses directes au public, démultiplient les points de vue contradictoires. Le monologue agit comme une confession, comme un secret partagé avec la complicité du public; il introduit des moments de révélation dérangeants, riches en développements, il cite

d'autres discours, il imite d'autres voix, il permet l'empathie, il prend le public en otage en quelque sorte, mais il lui donne aussi les raisons de ses émotions. En effet, il s'affirme comme procédure de distanciation, car il force la réflexion. Distance et empathie sont les deux faces indissociables d'une relation active, mais profondément paradoxale, avec le spectateur. La narratrice est à la fois sujet et objet de son discours, comme du regard qu'elle porte sur elle-même. Elle occupe le double statut d'acteur et de spectateur. Le personnage féminin qui prend la parole en s'adressant directement au public est comparable au narrateur brechtien, à la seule différence que, dans le monologue féministe, le personnage sollicite fortement le spectateur, l'attire dans son désarroi, lui révèle le mécanisme des situations d'oppression. L'arme de l'opresseur est le langage et les stéréotypes qu'il véhicule (Boireau, 1999). Le monologue dramatique féministe théâtralise le cliché. Comme l'explique Ruth Amossy, le sens jaillit « à l'intersection du textuel et du scénique⁸ » (1981 : 49) [traduction libre]. Sarah Daniels défamiliarise le stéréotype, le prend au pied de la lettre pour en montrer l'arbitraire et l'artificialité. En effet, si l'on suit à nouveau Ruth Amossy : « Toute traduction scénique d'une figure linguistique figée conduit à un processus de littéralisation⁹ » [traduction libre]; rendre les clichés sexistes de manière littérale revient à les faire reconnaître, et peut-être à les mettre hors d'état de nuire. Là se situe l'utopie.

Chefs-d'œuvre (Masterpieces) examine les ravages de la pornographie sous tous ses aspects, des plus courants jusqu'au *snuff movie*¹⁰. Le célèbre monologue de Hilary, jeune mère célibataire, aussi attachante qu'écervelée, mais bien décidée à tourner une nouvelle page dans sa vie, retrace le parcours de la combattante adolescente en mal de contraception. Hilary et sa comparse, Shirley, obsédées par les garçons, faisaient les quatre cents coups pendant leur courte et chaotique vie scolaire. Elles ont vite été cataloguées, traitées de tous les noms, puis rejetées : « Comme on nous avait cataloguées comme des "salopes" on s'est dit que c'était idiot de pas en profiter. Mais comme Shirl disait, à l'époque, si seulement ils savaient qu'on n'est pas des nymphomanes, mais plutôt des contraceptomanes¹¹ » (Daniels, 1991 : 196) [traduction libre]. La description que fait Hilary de sa visite au centre de planning familial, la leçon de choses, illustrée par des dispositifs en plâtre, sont les étapes d'un récit désopilant, d'une crudité désarmante. Les réalités les plus intimes sont décrites de manière terre à terre, avec un détachement amusé. Elles sont mises à distance, désacralisées, perçues comme des enjeux d'appropriation par le pouvoir médical et le regard masculin. Dans son monologue, Hilary jette un regard neuf sur ses difficultés, et, paradoxalement, sur la contraception. Victoire remportée depuis plusieurs décennies par le combat féministe, la contraception est présentée, et ce, fort curieusement, sous un angle défavorable dans le théâtre de Sarah Daniels, comme une responsabilité indûment imposée aux seules femmes. D'ailleurs, dans toutes les pièces de cet auteur, l'hétérosexualité est vécue au mieux comme une contrainte, au pire comme une anomalie.

Les victoires du féminisme classique sont ainsi ressenties de diverses manières. Le pouvoir acquis selon l'éthique masculine du succès, on l'a vu avec *Top Girls*, est soumis à une révision critique sévère, de même que les avancées en matière de liberté sexuelle, victoires révisées aussi par Sarah Daniels dont le féminisme est fortement teinté de séparatisme, troisième voie de la problématique féministe. Dire l'indicible, faire surgir l'irreprésentable, sont les enjeux d'un théâtre qui bouscule les tabous, qui crée une relation d'aliénation avec le spectateur. Un théâtre qui donne à voir et à comprendre, qui brise le silence et remonte aux sources d'une « intégration initiatique du corps et du langage » (Irigaray, 1985 : 15).

Transgresser

Si le monologue réalise une mise en scène, donc une mise à distance, du discours, le travail du corps révisé et corrige à son tour la mystique du corps féminin. Le corps est un enjeu essentiel de la recherche féministe. La critique poststructuraliste s'est penchée sur ce point, qui a suscité d'innombrables écrits dans les années 80. Explorer les mystères du désir et de l'identité sexuelle au théâtre en s'appuyant sur les recherches menées en France par Julia Kristeva, donne lieu, en pays anglophone, au développement du *performance art* où une comédienne en solo déconstruit la prison du corps et le regard porté sur lui. Ce que les œuvres perdent en militantisme, elles le gagnent en analyse. Ce n'est point tant la condition sociale ni le stéréotype qui tiennent le devant de la scène, que la subjectivité, l'image de soi, la complexité et l'ambivalence d'une essence indéfinissable et inclassable.

Les spectacles qui brouillent les limites du masculin et du féminin relèvent d'une stratégie transgressive, à laquelle le génial Joe Orton a habitué la scène anglaise dès les années 60. Depuis les années 70, le travail d'acteur ou d'actrice en Angleterre vise à traverser les frontières génériques. Le travestissement n'est d'ailleurs pas une nouveauté si l'on en croit les études menées sur l'histoire du théâtre (Bassnett), ou, tout simplement, si l'on se penche sur la tradition anglaise de la « pantomime¹² ». Une évolution lexicale accompagne le phénomène, substituant le vocable anglais *performer* à *actor/actress*. Le genre grammatical neutre de *performer* montre une volonté de décloisonner ce qui appartient aux territoires sexués, d'une part, et s'applique aussi à celui ou à celle qui est doté de compétences multiples, comme le chant, la danse, les arts du cirque, d'autre part. Le développement du *performance art*¹³ (art de performance), qui mêle les arts visuels, le théâtre et la danse, explore l'ordre du symbolique à travers la lecture sémiotique d'un spectacle, où le corps féminin devient à la fois le but de l'exploration et son instrument. La tradition anglaise de femmes humoristes, à la fonction clownesque, libère la femme mythifiée de son masque de créature désirable. La femme asexuée est ainsi désacralisée.

Le théâtre contemporain thématise le pouvoir du regard sur le corps. Porteur de codes culturels intimement liés à l'identité, le corps est un espace et un instrument stratégiques, propres à mettre en scène une critique du monde. L'intégrité du moi passe par la reconquête du corps, soustrait au regard dominant, à la fabrication culturelle, au fétichisme de l'ordre symbolique patriarcal. Ce qui est donné à voir dans le *performance art*, est le produit du regard de l'autre, perçu par son propre regard. À l'instar de la comédienne en solo avec ou sans micro, la *performance artist* est actrice et spectatrice. La valeur démonstrative des spectacles de l'Américaine Karen Finley n'apparaît pas dans les textes. Seul le travail scénique du corps donne à voir le mécanisme de la construction culturelle de la féminité. Finley utilise l'obscénité pour le piéger et le déconstruire¹⁴.

Le travesti, utilisé à la fois comme thème et structure, est une convention théâtrale, qui sert avec force l'exploration de l'identité sexuelle. *Septième ciel (Cloud Nine)* (Royal Court Theatre, 1979) de Caryl Churchill, pièce très représentative de la réflexion menée sur l'identité, est une puissante mise en œuvre de ce moyen de distanciation. Le travesti explore les catégories du masculin et du féminin, qui légitiment le pouvoir patriarcal et colonial. *Septième ciel (Cloud Nine)* anticipe sur la démonstration de Michelene Wandor, qui, dans la préface de *Masculin/féminin (Look Back in Gender)*¹⁵ imagine à quels nouveaux rapports de force serait soumis Hamlet si les rôles s'inversaient et s'il devait, soudain, devenir Hamlette. *Septième ciel (Cloud Nine)* comprend deux actes. Chaque acteur/actrice occupe deux rôles de sexes opposés¹⁶. Les acteurs qui incarnent les personnages masculins dans le premier acte jouent les personnages féminins dans le deuxième, et inversement. Le premier acte se situe dans un cadre colonial africain à l'époque victorienne, le second dans l'Angleterre contemporaine. Le pouvoir patriarcal est la base de l'organisation sociale. Il s'exerce entre les sexes, entre les races, sur le plan familial, il régent les pratiques sexuelles, il perpétue les situations d'oppression. Les deux actes de *Septième ciel (Cloud Nine)* montrent, sans tabou, la répression sexuelle et l'émancipation sous toutes leurs formes.

Claire Dowie, poète et comédienne en solo, pose radicalement la problématique de l'altérité, véritable passage des frontières, au-delà du miroir, révélation d'une vérité contradictoire : être soi-même et l'autre. Dans *Grandir/mourir (Adult Child/Dead Child)* (Finborough Theatre Club, 1987), Dowie combine les problématiques jumelles de la folie et de la sexualité. Elle conte l'histoire poignante de cette « personne », dont il est impossible de dire à quel genre elle appartient, qui depuis son enfance connaît un tunnel de solitude et d'enfermement avant de trouver une forme d'accomplissement. Dans tous ses spectacles en solo, Claire Dowie poursuit sa réflexion poétique sur l'ambivalence des genres. Elle est à la fois « Max » et « Max », l'homme et la femme. Obligée de « s'habiller en fille », Max, la fille, dit à son camarade Max, le garçon : « Je ressemble à un mec en travelo¹⁷ » [traduction libre].

L'expérience de l'altérité, de l'autre en soi-même, dépasse les limites des territoires sexués ou définis par les genres. Masculin-féminin se confondent, les rôles sociaux s'imbriquent, s'inversent ou se redéfinissent. Les lesbiennes ont droit de cité depuis l'abolition de la censure en 1968. Elles ne sont plus astreintes au suicide comme dans *Mise à mort d'une infirmière* (*The Killing of Sister George*) (1965), pièce de Frank Marcus, dont le mérite douteux était de ridiculiser les lesbiennes (Boireau, 2000 : 33). Une nouvelle société de femmes semble viable dans le théâtre de Sarah Daniels. *Mortes-Eaux* (*Neaptide*) (National Theatre¹⁸, 1986) est l'histoire d'une mère aimante, respectable sur le plan social, car professeur de lycée apprécié de ses élèves, mais à qui la garde de son enfant est refusée par la justice en raison du couple qu'elle a choisi de former avec une autre femme. Telle qu'elle apparaît dans le théâtre de Sarah Daniels, la communauté des femmes repose sur un lien très fort, fait de confiance et de respect mutuels. Au XVII^e siècle, les femmes de *Nativité* (*Byrthrite*) (Royal Court Theatre Upstairs, 1986) combattent pour rester maîtresses de leur corps, pour une nouvelle société, celle des femmes. Entre mères et filles, le lien est puissant et charnel. Sarah Daniels raye une fois pour toutes le stéréotype des femmes jalouses des autres femmes, celui des mères qui prennent ombrage de la jeunesse de leurs filles. *La porte du diable* (*The Devil's Gateway*) (Royal Court Theatre Upstairs, 1983), *Nativité* (*Byrthrite*), *Mortes-Eaux* (*Neaptide*), *La folie d'Esme et Shaz* (*The Madness of Esme and Shaz*) (Royal Court Theatre, 1994), se terminent sur la vision de femmes s'envolant ensemble vers d'autres cieux, pour y bâtir un monde nouveau. Étape ultime de la dialectique féministe, le séparatisme utopique passe, on l'a vu, par une critique en règle des rapports de force et des cadres prédéfinis. Les dramaturges féministes donnent une voix à celles qui ont été estampillées comme « folles », comme « hystériques » (Bartleet, 2003), faute de trouver leur voie.

Dans les années 90, un mouvement d'émancipation « gay », dans son versant masculin, vole la vedette à la cause féministe au théâtre. Par ailleurs, un communautarisme diffus se répand, modifiant les enjeux. Dans la pièce de Winsome Pinnock, *Leela et sa voix/voie* (*Talking in Tongues*) (Royal Court Upstairs, 1991), Leela, jeune femme de couleur, trouve sa voix en retournant aux Antilles, dans l'île de ses ancêtres. Leela ne court pas vers l'ascension sociale, mais vers ses racines, pour renouer avec son identité profonde. Par ailleurs, une dramaturgie hallucinée se développe, sur le mode expressionniste, avec entre autres Irvine Welsh et Sarah Kane, pour instaurer avec le spectateur une relation ambivalente d'aliénation et d'empathie. Dans une comparaison éclairante entre *Anéantis* (*Blasted*) (Royal Court Upstairs, 1995) de Sarah Kane et *La folie d'Esme et Shaz* (*The Madness of Esme and Shaz*) de Sarah Daniels, Carina Bartleet émet l'hypothèse que la déconstruction binaire commune aux deux pièces trouve son origine dans le théâtre féministe, démontrant ainsi son influence essentielle et indélébile (2002 : 9).

Affirmation d'une liberté, lutte contre les déterminismes, le théâtre anglais moderne et contemporain est en prise directe sur le monde. Les années 60, 70, 80, furent des décennies particulièrement riches en avancées dramaturgiques, mettant en adéquation quête libertaire et forme dramatique. Reposant *in fine* sur une dramaturgie de l'inversion des genres, le théâtre féministe anglais bouscule le public jusque dans ses replis les plus intimes. Ce théâtre à thèse, résolument tourné vers une reconfiguration des zones de pouvoir, ne se contente pas de mettre à mal l'ordre du monde. Il met en scène la rencontre unique du spectateur avec son propre regard.

Notes

1. Notamment *My Mother Says I never Should*, spectacle collectif de la troupe The Women's Theatre Group, également diffusé dans sa version cinématographique. Ne pas confondre avec la pièce de Charlotte Keatley *My Mother Said I Never Should* (1987).
2. Issu de Belt and Braces, Monstrous Regiment est fondé en 1975, après extension du sens originel du mot *regiment* (autorité, gouvernement). Le nom de la troupe s'inspire du pamphlet misogyne du prédicateur écossais John Knox, « First Blast of the Trumpet against the Monstrous Regiment of Women », (1558).
3. « PAUL : *How long's dinner anyway?* ». « MARY : *Four inches – it's a sausage.* » Sauf mention contraire, toutes les traductions sont de l'auteur de l'article (NB).
4. « *Dear David, your dinner and my head are in the oven* ».
5. « *Frightening* ».
6. Un comédien (*comedian* ou artiste de music-hall, artiste de variétés, amuseur public) ou une comédienne se tient debout, avec ou sans micro, et raconte des histoires pour amuser le public.
7. « *I don't believe you've met my husband, Marshall, yet. He's a psychiatrist. Yes, quite a conversation stopper, isn't? People are always intrigued to know about the ins and outs of his home life. You know, like the fascination we all have about clergymen who embezzle the collection or policemen who murder prostitutes, but unfortunately, Marshall's typically sane. Of course he has his little routines and rituals. And as for sex, well, my dear, you can imagine how psychiatrists are about that* ».
8. « [...] *at the intersection of the textual and the scenic* ».
9. « *Any scenic translation of a frozen linguistic figure leads to a process of literalization.* »
10. Film à caractère pornographique, qui peut se terminer sur la mise à mort de la protagoniste.
11. « *Having bin stuck with the label "slag" it seemed stupid not to live up to it. But as Shirl remarked at the time, if they only knew we aren't so much nymphomaniacs but contraceptive maniacs* ».
12. Spectacle musical pour grand public, donné pendant la période de l'Avent et des fêtes de fin d'année dans presque tous les théâtres d'Angleterre. Le scénario reprend un conte de fées bien connu, où l'héroïne (Blanche-Neige, ou Cendrillon, par exemple) est jouée par un homme et le prince

charmant par une femme. Il ne s'agit pas de spectacle de travesti, car les caractéristiques génériques du masculin-féminin n'y sont pas gommées, mais simplement inversées, donc toujours reconnaissables. Les dialogues sont à double sens, un versant à connotations pornographiques destiné aux adultes dans un spectacle censé être conçu pour les enfants. La « pantomime » classique n'a pas de prétention exploratoire. Benny Hill en est un avatar.

13. Difficilement traduisible. Gérard Genette propose « art de performance » dans *L'œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994, p. 66.

14. Les spectacles de Finley furent censurés à Londres, mais son influence sur la réflexion liée à la problématique du corps féminin reste importante.

15. Le célèbre ouvrage de Michelene Wandor ouvre la voie à une reconsidération du théâtre anglais moderne sous l'angle féministe.

16. La reprise de 1997, mise en scène avec subtilité par Tom Cairns à l'Old Vic Theatre à Londres, rend la démonstration encore plus convaincante.

17. « *I look like a bloke in drag* ». Extrait de *Death and Dancing (La mort et la danse)*, notes prises pendant le spectacle, au Battersea Arts Centre, à Londres, août 1992.

18. Mise en scène par John Burgess, *Neaptide* reçut une distinction en 1986 : le George Devine Award.

Bibliographie

AMOSSY, Ruth (1981), « Toward a Rhetoric of the Stage: The Scenic Realization of Verbal Clichés », *Poetics Today*, vol. 2, n° 3 (printemps), p. 49-63.

BARTLEET, Carina (2002), « Not In-Yer-Face? The Experiential and Feminist Theatres », communication présentée au colloque international sur le théâtre des années 90, « In-Yer-Face », University of the West of England, 6-7 septembre, p. 1-12.

BARTLEET, Carina (2003), « Sarah Daniels' Hysteria Plays: Re-presentations of Madness in *Ripen Our Darkness* and *Head-Rot Holiday* », *Modern Drama*, vol. 46, n° 2 (été), p. 241-260.

BARTLEET, Carina (2004), « Alternative Visions: Representations of Violence in the Recent Work of Sarah Daniels », communication présentée au colloque international « Political Futures: Alternative Theatre in Britain Today », University of Reading, 16-18 avril, p. 1-12.

BASSNETT, Susan (1987), « Women Experiment with Theatre: Magdalena 1986 », *New Theatre Quarterly*, vol. 3, n° 12 (août), p. 224-234.

BASSNETT, Susan (1989), « Struggling with the Past: Women's Theatre in Search of a History », *New Theatre Quarterly*, vol. 5, n° 19 (mai), p. 107-112.

BOIREAU, Nicole (1991), « British Women Dramatists in the Seventies and Eighties: Values and Strategies », dans Wolfgang Lippke (dir.), *British Drama in the Eighties and Beyond (A Symposium)*, vol. 1, p. 65-92.

- BOIREAU, Nicole (1994), « Le monologue dans le théâtre féministe en Angleterre », dans Nicole Vigouroux-Frey (dir.), *Voix de femmes, à la scène, à l'écran*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 161-169.
- BOIREAU, Nicole (1999), « La comédie selon Sarah Daniels ou l'éloge de la raison », *Études anglaises*, vol. 52, n° 2 (avril-juin), p. 225-236.
- BOIREAU, Nicole (2000), *Théâtre et société en Angleterre des années 1950 à nos jours*, Paris, Presses universitaires de France.
- CHURCHILL, Caryl (1982), *Top Girls*, Londres, Methuen.
- CHURCHILL, Caryl (1983), *Fen*, Londres, Methuen.
- CIXOUS, Hélène ([1976] 1986), *Théâtre (Portrait de Dora, La prise de l'école de Madhubai)*, Paris, Éditions des femmes.
- DANIELS, Sarah (1991), *Plays: One (Ripen Our Darkness, The Devil's Gateway, Masterpieces, Neoptide, Byrthrite)*, Londres, Methuen.
- DANIELS, Sarah (1994), *Plays: Two (The Gut Girls, Beside Herself, Head-Rot Holiday, The Madness of Esme and Shaz)*, Londres, Methuen.
- FINLEY, Karen (1988), « The Constant State of Desire », *The Drama Review*, vol. 32, n° 1 (printemps), p. 139-151.
- FINLEY, Karen (1988), « A Constant State of Becoming », *The Drama Review*, vol. 32, n° 1 (printemps), p. 152-158.
- GOODMAN, Lizbeth (1993), « Feminist Theatre in Britain: A Survey and a Prospect », *New Theatre Quarterly*, vol. 9, n° 33 (février), p. 66-84.
- IRIGARAY, Luce (1985), *Parler n'est jamais neutre*, Paris, Éditions de Minuit.
- LUCKHAM, Claire (1983), *Trafford Tanzi*, dans Michelene Wandor (dir.), *Plays by Women*, vol. 2, Londres, Methuen.
- PAGE, Louise (1985), *Golden Girls*, Londres, Methuen.
- WANDOR, Michelene (1986), « Culture, Politics and Values in Plays by Women in the 1980's », dans Klaus Peter Müller (dir.), *Englisch Amerikanische Studien*, vol. 3-4, p. 441-448.
- WANDOR, Michelene (1987), *Look Back in Gender: Sexuality and the Family in Post-War British Drama*, Londres, Methuen.