



CLASSIQUES  
GARNIER

CHAUCHE (Sabine), « Introduction », *European Drama and Performance Studies*, n° 10, 2018 – 1, *Masculinité et théâtre*, p. 11-25

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-07790-9.p.0011](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-07790-9.p.0011)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2018. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## INTRODUCTION

Dans leur ouvrage *Masculinités : États des lieux*, Daniel Welzer-Lang et Chantal Zaouche Gaudron soulignent le manque d'études sur « les hommes et le masculin, leurs diversités sociales, leurs orientations sexuelles, les diverses positions qu'ils occupent dans les sphères publiques et privées, et les conséquences que cela produit en termes de vécus individuels et/ou collectifs<sup>1</sup> ». Force est de constater que la question de la masculinité, et même des masculinités, est peu explorée dans la littérature en France<sup>2</sup>, et plus encore au théâtre – quand bien même elle serait déjà abordée dans les études anglo-saxonnes<sup>3</sup>, notamment à travers la représentation du genre. Certaines pièces, de même que certains personnages mis en scène suggèrent que le genre se distingue par son ambiguïté : une femme peut par exemple se montrer « garçonne » (*mannish*), imiter une attitude masculine, cette qualité n'étant

- 
- 1 Daniel Welzer-Lang et Chantal Zaouche Gaudron (dir.), *Masculinités : États des lieux*, Érès, 2011.
  - 2 Katherine Astbury et Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval (dir.), *Le Mâle en France 1715-1830 : représentations de la masculinité*, Bern, Lang, 2004 ; Daniel Maira et Jean-Marie Roulin, *Masculinités en révolution de Rousseau à Balzac*, Saint-Étienne, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2013 ; B. Banoun, A. Tomiche et M. Zapata (dir.), *Fictions du masculin dans les littératures occidentales*, Paris, Garnier, 2014. En 2014 se sont tenues trois séances consacrées à la virilité et aux représentations du masculin à la Renaissance à l'initiative de *Choréa*, suivies en 2015 d'un colloque en Sorbonne intitulé « D'Adonis à Alexandre. Cartographie du masculin de la Renaissance aux Lumières dans les littératures européennes » qui se proposait d'aborder la question dans la littérature, mais non pas spécifiquement au théâtre.
  - 3 Michael Mangan, *Staging Masculinities: History, Gender, Performance*, New York, Palgrave MacMillan, 2002 ; Carla J. McDonough, *Staging masculinity: Male Identity in Contemporary American Drama*, McFarland, 2006 ; Darren Goins, *Performing Masculinities*, VDM, 2008 ; Jonathan Bollen, Adrian Kiernander, et Brice Parr, *Men at Play: Masculinities in Australian Theatre since the 1950s*, Amsterdam, Rodopi, 2008 ; Brian Singleton, *Masculinity and the Contemporary Irish Theatre*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011 ; Karl Kippola, *Acts of Manhood: The Performance of Masculinity on the American Stage, 1828–1865*, New York, Palgrave MacMillan, 2012 ; Kenneth Krauss, *Male Beauty: Postwar Masculinity in Theater, Film and Magazines*, Albany, New York, SUNY Press, 2014.

pas exclusivement le fait d'hommes comme le soulignent Jonathan Bollen, Adrian Kiernander, et Brice Parr dans leur ouvrage *Men at Play*<sup>4</sup>, de même que Judith « Jack » Halberstam dans *Female Masculinity*<sup>5</sup> lorsqu'elle évoque la complexité du concept de masculinité. Au-delà de la dramaturgie et de la scène, existent ainsi des codes liés à la notion de masculinité qui traversent la société et la culture dans son ensemble. Ils sont appliqués, imités, mis en actes ou reproduits consciemment ou non, aussi bien dans l'enceinte du théâtre, qu'en dehors de celle-ci. Ils constituent ce que l'on pourrait qualifier de « configuration(s) masculine(s) ». Quelles sont-elles et comment fonctionnent-elles au théâtre ? Ce numéro tente de définir la manière dont la masculinité est envisagée et agencée dans la société, mais aussi reflétée par les arts de la scène. Il porte sur les mises en scène de la masculinité ou des masculinités afin d'identifier et de mieux comprendre les constructions culturelles qu'elles articulent. Il interroge plusieurs thématiques : les signes et les marqueurs de masculinité(s), notamment les comportements, l'utilisation du discours, les objets symboliques, l'idée même de performance, et de contrôle de cette performance. Il s'attache particulièrement à la critique et à l'imaginaire des masculinités, au mélange et à la confusion des genres, aux formes d'hybridation et de transgression par rapport aux normes sociales ou culturelles. Finalement, il évalue le corps masculin dans ses rapports à la danse, au jeu de l'acteur, au fait même de se produire sur scène en tant qu'homme ou de jouer avec les codes visuels relatifs au masculin.

Le théâtre donne à voir ce qui ressortit au genre, que cela soit par le jeu de l'acteur, le costume, les accessoires, la coiffure ou les répliques des personnages ; il le surexpose même, reflétant ses traits les plus caractéristiques, les exagérant souvent. La scène, la représentation devant ou pour un public, le corps et la voix des acteurs concourent à théâtraliser, stéréotyper ou au contraire, décomposer et/ou recomposer les multiples facettes du genre. Le théâtre contextualise également le genre, l'inscrivant dans une chronologie qui peut dès lors faire état de changements dans la manière de le concevoir, que ces changements soient relatifs à la réception qu'en font les spectateurs, qu'ils aillent ou

4 J. Bollen, A. Kiernander, et B. Parr, *op. cit.*, p. 1.

5 Judith Halberstam, *Female Masculinity*, Durham, Duke University Press Books, 1998.

non à l'encontre des normes, qu'ils traduisent des préoccupations par rapport aux relations entre hommes et femmes ou qu'ils incarnent un combat contre les discriminations à l'encontre de certains hommes. Ainsi théâtre, sociologie et politique se croisent dans cette arène que constituent la critique et l'écriture du genre tel qu'il se donne à voir ou imaginer. Le genre a son propre sous-texte, lorsque les fantasmes individuels prennent le relais du discours normatif. L'usage au singulier du terme « masculinité » fait par exemple référence au concept, à cette nébuleuse née de l'imaginaire collectif et fruit de processus visant à encadrer et régir les comportements en fonction des sexes et à partir d'une conception du monde fondée sur l'androcentrisme. Les questions de genre méritent donc d'être interrogées au théâtre, et en particulier celles qui ont trait à la masculinité. En effet, la scène est un lieu conjuguant deux concepts essentiels de la masculinité : la performance / mise en scène et la composition/construction.

L'intérêt porté à l'idée de performance dans sa relation aux genres a donné lieu à de nombreuses études depuis la parution de *Gender Trouble*<sup>6</sup>, ouvrage séminal de Judith Butler qui a mis en lumière la performativité des genres, ceux-ci ne se limitant pas à une différence de sexe mais provenant également de la répétition de certains actes ou certaines actions qui participent quotidiennement de la création d'une identité particulière et qui sont le plus souvent dépendants de normes hétérosexuelles imposées, voire (ren)forcées. Le corps, de même que l'identité, sont en grande partie une construction sociale<sup>7</sup>. Les théories sur la masculinité montrent en effet que celle-ci est produite par différents facteurs comme la classe sociale ou l'environnement culturel. La masculinité est conjoncturelle ; elle se définit et se construit dans sa mise en relation à quelque chose ou à quelqu'un<sup>8</sup>. Elle se veut plurielle, aussi devrait-on évoquer les masculinités plutôt qu'une masculinité, et examiner les formes, les qualités et les normes qui les façonnent.

---

6 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Londres, Routledge, 2006.

7 J. Butler, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Londres, Routledge, 2011.

8 Joan W. Scott, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », in *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 28-50 ; John Beynon, *Masculinities and Cultures*, Buckingham, Open University Press, 2001 ; Michael Kimmel and Jeff Hearn, *Handbook of Studies on Men and Masculinities*, Londres, Sage publications, 2005.

Celles-ci se distinguent par leurs variations d'une culture à l'autre, par leurs différences d'une société à l'autre, par la diversité des rapports qui régissent les personnes et qui poussent notamment les hommes à se différencier des femmes. En effet, l'histoire des « mentalités masculines » est corrélée à l'histoire des femmes soulignait Alain Corbin<sup>9</sup> en 1984 alors que cette dernière suscitait de plus en plus l'intérêt des universitaires.

La masculinité fait l'objet en France depuis les années 2000 de publications en sociologie<sup>10</sup> ou en histoire avec entre autres « *Sois un homme !* » d'Anne-Marie Sohn, *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours* un ouvrage dirigé par Régis Revenin<sup>11</sup> qui aborde la masculinité sous l'angle de la sexualité, du travail, de la guerre, de la religion et de la race, et plus récemment *Histoire de la virilité* sous la direction de Georges Vigarello (t. 1), Alain Corbin (t. 2) et Jean-Jacques Courtine (t. 3)<sup>12</sup>. De multiples critères peuvent être utilisés pour donner une interprétation de la masculinité comme l'âge, le physique, l'éducation, le statut, le style de vie, l'orientation sexuelle, l'ethnicité, le travail, les lieux auxquels la masculinité est rattachée ainsi que l'influence de cultures ou de sous-cultures. Les méthodologies utilisées par les historiens interrogent souvent la masculinité à travers les relations sociales, notamment les normes hétérosexuelles dominantes et la formation de l'identité, mais aussi à travers l'idée d'expérience, c'est-à-dire les relations ou interactions entre hommes et femmes, ou entre hommes exclusivement. De même, elles tiennent compte de plus en plus du ressenti des hommes, de leurs émotions et de leurs rêves, qui, s'ils restent souvent voilés, contribuent néanmoins à créer un espace de la masculinité où différentes forces

9 Alain Corbin, « Le "Sexe en deuil" et l'Histoire des femmes », *Le Temps, le Désir et l'Horreur*, Paris, Aubier, [1984] 1991, p. 91.

10 Daniel Welzer-Lang (dir.), *Des Hommes et du masculin, Nouvelles Approches des hommes*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

11 Régis Revenin (dir.), *Hommes et masculinités de 1789 à nos jours*, Paris, Éditions Autrement, 2007. Consultable à : <https://www.cairn.info/hommes-et-masculinites-de-1789-a-nos-jours--9782746709881.htm>

12 Anne-Marie Sohn, « *Sois un homme !* » *La Construction de la masculinité au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2009 ; Georges Vigarello (dir.), *Histoire de la virilité, de l'Antiquité aux Lumières*, Paris, Seuil, 2015, t. 1 ; Alain Corbin (dir.), *Histoire de la virilité, Le Triomphe de la virilité, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2015, t. 2 ; Jean-Jacques Courtine (dir.), *Histoire de la virilité : la virilité en crise, XX-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Seuil, 2015, t. 3. Voir également sur l'histoire britannique, John Tosh, *Manliness and Masculinities in Nineteenth-Century Britain: Essays on Gender, Family and Empire*, Harlow, Pearson Longman, 2005.

peuvent s'unir, s'opposer ou se combiner, et qui peuvent évoluer au fil du temps<sup>13</sup>.

L'aspect social, culturel et psychologique de la masculinité fait également l'objet de discussions entre chercheurs : selon eux, la masculinité ne tombe pas forcément systématiquement sous la coupe de normes patriarcales telles que les a définies la sociologue australienne Raewyn Connell. D'après elle, masculinité et féminité sont intrinsèquement liées, signalant des différences culturelles et des fonctions sociales le plus souvent antagonistes<sup>14</sup>. Hommes et femmes présentent des caractéristiques et des qualités opposées qui transparaissent par exemple au théâtre sous l'Ancien Régime dans les ouvrages sur la poétique, comme ceux de Jules Pilet de la Mesnardière<sup>15</sup> ou de Nicolas Boileau-Despréaux<sup>16</sup>, inspirés des préceptes d'Aristote et d'Horace<sup>17</sup>. Les théoriciens érigent des normes relatives au comportement attendu d'un jeune homme ou d'une jeune femme, afin de « styliser » à la fois les âges et les sexes. Parallèlement dans des pièces comme *L'École des femmes* de Molière (1663) ou *Les Folies amoureuses* de Jean-François Regnard (1704) qui visent à tourner en ridicule, voire dénoncer le fonctionnement d'une société fondée majoritairement sur une relation dominant/dominée, on observe une critique des règles fixées par la société. Cette relation binaire entre hommes et femmes a été plus fortement incriminée au XIX<sup>e</sup> siècle et a permis, comme le souligne Todd W. Reeser, l'émergence des études féministes au siècle suivant<sup>18</sup>. Paradoxalement, l'attention s'est portée alors presque exclusivement sur les femmes, la masculinité ayant été, de fait, négligée et parfois même rejetée dans les études universitaires. Par ailleurs, le discours féministe qui promeut une égalité entre hommes et femmes, traduit souvent une résistance à la masculinité, voire un rejet de celle-ci à travers sa critique<sup>19</sup>. En effet, la subordination de la femme

13 Karen Harvey et Alexandra Shepard, « What Have Historians Done with Masculinity? Reflections on Five Centuries of British History, circa 1500–1950 », *Journal of British Studies*, vol. 44, n° 2, Avril 2005, p. 274-280.

14 Raewyn Connell, *Masculinities*, Cambridge, Polity, [1995] 2005.

15 Jules Pilet de La Mesnardière, *La Poétique*, Paris, A. de Sommerville, 1640 ; J.-M. Civardi (éd.), Paris, Honoré Champion, 2015.

16 Nicolas Boileau-Despréaux, *Art Poétique*, Paris, Gallimard, 1985, vers 374-390.

17 Voir la *Poétique* et la *Rhétorique* d'Aristote, ainsi que l'*Épître aux Pisons* d'Horace.

18 Todd W. Reeser, *Masculinities in Theories: An Introduction*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 8.

19 T.W. Reeser, *op. cit.*, p. 34.

à l'homme est centrale dans l'étude de Connell qui utilise le concept d'« hégémonie masculine » pour qualifier cette relation de pouvoir entre les sexes, ce qu'Arthur Brittan a également qualifié de « masculinisme<sup>20</sup> ». Dans *La Domination masculine*<sup>21</sup>, Pierre Bourdieu explore quant à lui la vision et division du monde, telles que les conçoivent et les imposent les hommes, à tel point qu'elles deviennent « naturelles » à tous les membres composant ce type de société patriarcale, étant fruit de l'*habitus* et de l'inculcation d'une *hexis* corporelle. Les femmes ont un statut inférieur et deviennent des objets. Elles doivent se conformer à l'idéal qu'ont les hommes, du féminin.

Ce modèle n'est pourtant pas universel. Il est ainsi important de souligner que les hommes ont pu et peuvent également souscrire à d'autres codes que ceux de la domination. Par ailleurs, la masculinité a évolué. Ainsi selon les universitaires, il serait réducteur de prétendre que seul le modèle hégémonique a prévalu dans les sociétés occidentales. Ils appellent ainsi à donner une vision plus nuancée de l'histoire de la masculinité en insistant davantage sur sa pluralité et ses variations au fil du temps. De nouvelles grilles de lecture peuvent par exemple servir à mieux comprendre celle-ci, comme la psychologie, la religion, la morale ou même le goût qui n'est pas nécessairement exclusivement le fait de modes. Existe-t-il donc une part de masculinité naturelle, celle qui s'opposerait à la masculinité prédéfinie et imposée par autrui et peut-elle transparaître ou être préservée dans le cadre social, si ce dernier s'avère le plus souvent fortement ritualisé et codifié ? Comme le soutient Erving Goffmann<sup>22</sup>, ce cadre social dicte ce que doit être la présentation de soi dans la vie quotidienne et donne naissance à des politiques de performance en public. Les mises en scène de soi dépendent de l'organisation sociale, des lieux de sociabilité devant être fréquentés, de la manière d'interagir et de l'apparence requises en public. La masculinité, qu'elle soit une réponse collective ou non à une structure sociale hiérarchisée et normée, pose de multiples problèmes en ce qu'elle doit être rendue *visible* et, en un sens, affichée de façon ostensible comme si les individus de sexe masculin devaient prouver qu'ils sont hommes, c'est-à-dire qu'ils devaient montrer et démontrer leur *hombria*.

20 Arthur Brittan, *Masculinity and Power*, Oxford, OUP, 1989.

21 Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

22 Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Achor, 1959.

Cette masculinité prédéfinie qui se doit d'être exhibée et mise en actes, trouve sa raison d'être dans la performance, seule apte à prouver qu'elle est en conformité avec les normes idéologiques en vigueur. De fait, les hommes sont contraints à tenir un rôle en public et à agir en fonction de ce que la société attend d'eux, c'est-à-dire moins en tant qu'individus ayant leur propre personnalité et identité, qu'en tant que « mâles ». Dès lors, tout écart par rapport à la norme imposée devient problématique comme en témoigne *The School for Scandal* (1777) de Richard Sheridan. La comédie s'inspire de faits réels : les déboires conjugaux du duc et de la duchesse de Devonshire et les rumeurs colportées à l'encontre de la vie privée insatisfaisante du couple<sup>23</sup>. Comme le montre Grainne O'Hare, un homme émasculé par sa propre épouse, comme put l'être le duc de Devonshire et comme il apparaît à travers le personnage de Sir Peter, devient vite la risée du public. Le théâtre, en étalant au grand jour de façon satirique la vie intime du duc et sa masculinité « défaillante », renforce la rumeur à l'encontre de celui-ci, le rendant célèbre de façon négative. L'auteur de théâtre, et de façon plus générale la société, exercent ainsi une pression directe sur ceux qui ne respectent pas les codes de la masculinité tels qu'ils sont conçus à une époque précise. Si le genre comique met en lumière les travers des hommes, il stigmatise également certaines formes de masculinité larvée ou déficiente en les ridiculisant et en rappelant les normes sur lesquelles se fondent la présentation de soi et la performance de la masculinité. Ainsi les vieux barbons, dont les ardeurs soudaines tranchent avec leurs capacités physiques, sont traditionnellement raillés parce qu'ils symbolisent une masculinité affaiblie et, en un sens, inadéquate puisque la performance de celle-ci, autrement dit sa présentation, se révèle en réalité une non-performance due à un manque de vigueur sexuelle. La satire et la parodie ont certes une vertu morale, mais elles semblent aussi rappeler les normes idéologiques du genre, très souvent liées à l'idée de prouesse et de manifestation publique de sa valeur et de ses capacités. Une masculinité prise en défaut, parodiée sur scène, dont l'image est de surcroît relayée par la presse à scandale, à l'exemple du cercle des Devonshire, ne revient pas seulement à véhiculer ces codes hégémoniques mais aussi à les réactualiser et les diffuser auprès du public, c'est-à-dire à en contrôler la représentation

---

23 Voir l'article de Grainne O'Hare, « The Art of Gossip. Stage, Satire, and Emasculation in *The School for Scandal* ».



et le sens. Néanmoins certains symboles de masculinité échappent parfois à cette forme de surveillance et d'encadrement des mœurs. La plume d'autruche par exemple, dont la signification devient instable à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, témoigne de la fragilité de certaines normes. En effet, de nouvelles formes de performance, en grande partie influencées par la mode et l'émergence d'une culture de la célébrité, contaminent la sphère politique et la représentation même de la masculinité. La plume d'autruche, réservée à la famille royale et au Prince de Galles en particulier, qui faisait référence à une masculinité éprouvée et une virilité prouvée sur le champ de bataille, renvoie désormais à l'époque géorgienne à un caractère efféminé comme le suggère Miriam Handley<sup>24</sup>. Dans ce cas précis, l'un des symboles de masculinité, dominant depuis le XIV<sup>e</sup> siècle dans le milieu aristocratique, ne parvient pas à être maîtrisé, se dissolvant progressivement à mesure que les femmes l'accaparent et se l'approprient. Cette perte de contrôle et de repères contribue à faire naître un sentiment d'anxiété dans la société et à redéfinir la masculinité.

La masculinité peut être aussi contrôlée par l'État, étant généralement volontairement associée à des symboles de puissance. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, l'Opéra de Paris se conforme par exemple progressivement au projet napoléonien qui exalte le militaire comme le montre Andrea Christmas<sup>25</sup>. Cette masculinité martiale renvoie à l'idée de « masculinité dure » (« *hard masculinity*<sup>26</sup> ») qui se distingue chez un homme par le désir d'accomplir des exploits, par une apparence sportive et par un comportement rustre, farouche et belliqueux, voire insensible. La perception du masculin au théâtre relève ainsi souvent d'une mise en scène de la relation du héros au pouvoir, en particulier dans la tragédie classique cornélienne, ou le drame romantique hugolien comme le suggère Georges Zaragoza<sup>27</sup>. Néanmoins, d'autres types de masculinités sont progressivement mis en valeur au XIX<sup>e</sup> siècle, oscillant entre force athlétique, raffinement élitiste, émotivité exacerbée et extravagance vestimentaire<sup>28</sup>.

24 Voir l'article de Miriam Handley, « Flying the Feather: George, Prince of Wales and the Performance of Masculinity on the Late- Eighteenth-Century Stage ».

25 Voir l'article d'Andrea Christmas, « Militarization and Masculinity at the Paris Opéra, 1789-1814 ».

26 David Gilmore, *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*, New Haven, Yale University Press, 1990.

27 Voir l'article de Georges Zaragoza, « La masculinité dans le drame hugolien ».

28 John MacInnes, *The End of Masculinity: The Confusing Sexual Genesis and Sexual Difference in Modern Society*, Buckingham, Open University Press, 1998 ; John Tosh, *A Man's Place* :

La mise en concurrence de différentes masculinités aboutit à la fin du xx<sup>e</sup> siècle à une crise et un fractionnement de *la* masculinité comme il apparaît par exemple dans l'œuvre de Yasmina Reza, d'Henry Bauchau, de Michèle Fabien ou dans un certain nombre de pièces colombiennes et allemandes contemporaines<sup>29</sup>. Les normes de l'hégémonie masculine de même que leur récit dans certaines productions culturelles sont mis en doute, dénoncés, souvent récusés, et permettent, de fait, que d'autres formes de masculinité fondées sur l'égalité, le droit à la différence, et le respect des individualités soient rendues plus visibles et mieux acceptées par la société. L'effritement de l'image traditionnelle de la masculinité a donné ainsi naissance à une critique du modèle hégémonique au théâtre au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle, celui-ci étant perçu comme monstrueux et porteur de souffrance, non pas uniquement chez les femmes, mais également chez certains hommes qui doivent se plier à une performance de la masculinité à laquelle ils n'adhèrent pas ou qu'en partie. Certains personnages sont alors présentés dans les pièces de théâtre comme étant les victimes du patriarcat, en ce qu'ils doivent fatalement faire face à un système contre lequel ils ne peuvent pas toujours lutter efficacement. Ils sont en effet contraints, lorsqu'ils refusent de dominer ou ne peuvent faire montre d'autoritarisme, à devenir complices<sup>30</sup>. Dans *Die Beißfrequenz der Kettenbunde* d'Andreas Marber, Klaase incarne, comme le montre Matthias Eck, une performance de la masculinité fortement liée au succès professionnel, voire même dépendante de celui-ci puisqu'il en renforce l'image glorieuse. Le sentiment de supériorité qui en découle permet d'asseoir son autorité et de contrôler ses employés. Vishner que Klaase embauche dans son entreprise tente de ressembler à son patron, s'inspirant du modèle hégémonique promu par celui-ci et fondé sur la compétition. Cependant Vishner ne parvient pas à incarner réellement cette masculinité ostentatoire, cette dernière restant plus idéalisée que réalisée.

---

*Masculinity and the Middle-class Home in Victorian England*, Londres ; New Haven, Yale University Press, 1999.

29 Voir les articles suivants : Hélène Jaccomard, « "Art" de Yasmina Reza ou l'"immense vulnérabilité" du masculin » ; Benedetta de Bonis, « Edipe n'est pas roi. La crise de la masculinité dans l'œuvre d'Henry Bauchau et de Michèle Fabien » ; Gabriella Serban, « Trois dynamiques de représentation des mutations des masculinités. Le cas du théâtre colombien » ; et Matthias Eck, « Theatre and the Stage as an Arena for Male Gender Fantasies ».

30 R. Connell, *op. cit.*

Paradoxalement, la domination masculine frappe d'impuissance ceux qui tentent de se soustraire à ses codes ; elle est porteuse de violence et engendre des discriminations parce qu'elle est étroitement liée à l'idée de race, de classe et d'orientation sexuelle. Ainsi les minorités et la communauté gay sont particulièrement visées, étant non seulement dévalorisées mais aussi opprimées. La forme la plus agressive de la masculinité hégémonique s'oppose de manière antagoniste à la « *soft masculinity* » symbolisée jadis par le « doucereux », le *gentleman*, et de nos jours par l'homme métropolitain, cultivé, attentionné, et affectueux que l'on retrouve au théâtre à diverses époques avec leurs variantes : par exemple dans *Astrate* de Quinault au XVII<sup>e</sup> siècle, dans la comédie larmoyante du XVIII<sup>e</sup> siècle ou plus récemment dans *A fuego lento* de Patricia Ariza<sup>31</sup> et certains solos autobiographiques de Guillaume Galienne. Ulysse Caillon suggère ainsi que la confession, souvent perçue comme féminine, permet de mettre en lumière différents vécus ; non pas une, mais *des* paroles masculines<sup>32</sup>. Elle donne à la scène un caractère intimiste lorsque les artistes souhaitent s'éloigner du modèle hégémonique ou, au contraire lui confère un caractère joyeux et railleur lorsque les artistes se mettent en scène et prennent de la distance avec eux-mêmes, se jouant avec humour du genre et faisant au public de fausses confidences.

Si le théâtre montre des individus hors-norme comme les héros et les guerriers sanguinaires des tragédies, il se plaît également à représenter des hommes hors des normes, dont les masculinités sont atypiques, voire improbables. La scène véhicule alors de nouvelles valeurs, nuancant la définition même de la masculinité, souvent confondue avec la verveur. Cette virilité peut être affectée sur scène lorsqu'elle est sur-jouée par l'acteur qui tente d'insuffler un surcroît de force à son personnage en criant et tempêtant, ou en bombant le torse comme il apparaîtrait chez certains tragédiens de la période prémoderne jouant les héros avec un peu trop d'emphase, confondant la virilité (*vis*) avec l'outrance ; mais elle peut aussi paraître naturellement efféminée lorsque par exemple le personnage est censé représenter un libertin séducteur au XVII<sup>e</sup> siècle, dont la vigueur sexuelle ne fait pas défaut. Aussi la masculinité est abordée le plus souvent à travers la question d'une virilité instable ou discordante, celle qui naît de situations

31 Voir G. Serban, *op. cit.*

32 Voir l'article d'Ulysse Caillon, « Confessions masculines : quelle(s) masculinité(s) dans les solos autobiographiques d'hommes au théâtre ? ».

troubles et équivoques comme on peut le voir dès le xvi<sup>e</sup> siècle dans *Le Laquais* de Pierre Larivey (1579)<sup>33</sup>, ou celle qui combine deux éléments opposés chez le héros, l'amour débilisant du galant homme et la vaillance du guerrier invulnérable, comme il apparaît dans *Hercule mourant* de Jean Rotrou (1634/1635)<sup>34</sup>. Elle peut être double lorsqu'un homme illustre tel Néron se transforme en un personnage ambivalent comme le montre Caroline Mounier-Vehier. Le rôle de Néron dans *Le Couronnement de Poppée* est en effet interprété au xvii<sup>e</sup> siècle par un castrat dont la voix douce et aiguë, mais néanmoins puissante, semble en complète opposition avec l'image de l'empereur brutal et féroce devant être représenté<sup>35</sup>.

Si l'environnement, notamment le milieu urbain, participe de la construction de la masculinité comme l'affirme Cédric Corgnet dans son article sur la crise de celle-ci à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>, peut-on dire que l'enceinte théâtrale, lieu de la performance et de la mise en scène par excellence, mais également lieu de sociabilité avec ses spectateurs prisant théâtralité et théâtral<sup>37</sup>, interagit avec cette construction sociale de la masculinité et a un impact significatif sur celle-ci en infléchissant ou en modifiant sa définition et ses valeurs – mais non pas forcément sa nature ? Ainsi quelle est l'articulation entre ce que propose l'auteur de théâtre à travers l'intrigue et les personnages qu'il invente – autrement dit son discours sur, voire sa critique de la masculinité –, ce que font les acteurs à travers leur manière d'incarner la masculinité, et ce qu'en pense le public lorsqu'il assiste à la création théâtrale et à la représentation de masculinités ? Par exemple, la réception de pièces jouant du travestissement suggère qu'à certaines époques, ce dernier devient acceptable et même largement accepté par le public dès lors qu'il est

33 Voir l'article d'Audrey Gilles-Chikhaoui, « Figures masculines et langue virile dans *Le Laquais* de Pierre de Larivey ».

34 Voir l'article d'Hendrik Schlieper, « Mort et renaissance du héros tragique. *Hercule mourant* de Rotrou ».

35 Voir l'article de Caroline Mounier-Vehier, « Néron ou la masculinité paradoxale d'un rôle de castrat dans un opéra vénitien du xvii<sup>e</sup> siècle. (*L'Incoronazione* di Poppea, Monteverdi et Busenello) ».

36 Cédric Corgnet, « Une masculinité en crise à la fin du xvii<sup>e</sup> siècle ? La critique de l'efféminé chez La Bruyère », *Genre & Histoire* [En ligne], 2 | Printemps 2008, en ligne depuis le 13 juillet 2008. URL : <http://genrehistoire.revues.org/249>

37 Sur le concept du théâtral, voir l'introduction de Sabine Chaouche (dir.), *Le Théâtral de la France d'Ancien Régime. De la présentation de soi à la représentation scénique*, Paris, Honoré Champion, 2010.

montré sur scène et dans un cadre spécifique, celui du genre comique, parce qu'il a trait au jeu et au divertissement bien que dans la société « le transvestissement des hommes [soit] jugé dégradant car c'est s'abaisser à prendre l'état féminin et ses vices traditionnels, la mollesse, la coquetterie, l'affectation<sup>38</sup> ». En outre, que des hommes jouent des rôles de femmes ne pose pas de problème en Europe à la Renaissance puisque celles-ci, en Angleterre notamment, ne sont pas autorisées à faire partie d'une troupe. Endosser l'habit féminin fait partie de la tradition et les spectateurs de la première modernité ne questionnent pas réellement cet état de fait, parce que la banalisation du travestissement, mis à la mode par les auteurs, a rendu la pratique théâtrale convenable. Lorsque l'actrice fait son apparition sur les scènes européennes, le travestissement reste en vogue : aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, nombre de personnages se déguisent au cours de la pièce et tentent de se donner un « air » et une allure masculins ou féminins, que cela soit de façon grotesque ou outrée, ou de façon si subtile que le changement temporaire de genre conduit à une situation troublée et des scènes équivoques, prisées des spectateurs. Au XIX<sup>e</sup> siècle, certains sketches de music-hall fondés sur l'ambiguïté sexuelle, joués par des femmes, suscitent un fort engouement de la part du public<sup>39</sup>. Lorsqu'elles transgressent, par leurs « *impersonations* » parodiques, les codes vestimentaires<sup>40</sup>, Vesta Tilley, Hettie King ou Bessie Bonehill questionnent les frontières du genre, de même que la définition et les normes de ce dernier<sup>41</sup>. Voir une femme en pantalon permet en effet un jeu érotique où virilité et sensualité convergent, le caractère ambigu et androgyne du spectacle séduisant à la fois le public féminin et masculin et donnant libre cours à un plaisir voyeuriste. Ce type de spectacle, où le genre, et où en particulier le masculin est théâtralisé, aboutit au XXI<sup>e</sup> siècle à la création de la Drag King<sup>42</sup>.

38 C. Corgnet, *op. cit.*, non paginé.

39 Allison Neal, « Mashers and murderers. Music hall male impersonators and their depiction in Neo-Victorian fiction », *European Drama and Performance Studies*, n° 5, 2015, p. 145-162.

40 David Kuchta a montré que la « grande renonciation masculine », concept développé par J.C. Flugel dans les années 1930 a conduit les hommes à adopter une tenue vestimentaire stricte qui tranchait avec l'excentricité des dandys. Voir D. Kuchta, *The Three Piece Suit and Modern Masculinity*, Berkeley, University of California Press, 2002.

41 A. Neal, *op. cit.*, p. 146.

42 Voir Del LaGrace Volcano et Judith "Jack" Halberstam, *The Drag King Book*, Serpent's Tail, 1999; Andryn Arithson, *Drag King Camp: A New Conception of the Feminine*, thèse de Master soutenue en 2013 à l'Université du Colorado; Kerry Druisdale, « Tactile Places: Doing

Cependant, la réception du travestissement diffère lorsqu'il s'agit d'endosser le rôle d'un enfant, toute sexualisation du personnage étant exclue. Le fait qu'une actrice interprète un personnage d'adolescent n'est généralement pas perçu comme quelque chose de choquant. Il n'en va pas de même lorsqu'un jeune homme ou un homme adulte tentent d'incarner un chérubin qu'il soit de sexe masculin ou féminin comme le suggère Julien Daillère<sup>43</sup>, leurs attributs masculins comme la pilosité du visage ou une voix grave pouvant être trop visibles et dénaturer la candeur et l'innocence de l'enfant<sup>44</sup>. Le travestissement reste populaire encore de nos jours avec par exemple le spectacle du *Goujon Folichon*<sup>45</sup> lorsqu'un demi visage de femme et les stéréotypes du glamour apparaissent sur scène, se mêlant harmonieusement au masculin, ou avec les spectacles du cabaret Michou, l'art de devenir « femme » étant porté à sa perfection par les transformistes. Cette forme rêvée de genre où le masculin rencontre, voire traverse le féminin à travers l'imitation de gestes et de postures propres à certaines célébrités, rappelle, à travers une hyper sexualisation et « sensualisation » du jeu scénique, que le corps et la voix de l'artiste peuvent donner lieu à des formes hybrides qui dépassent les archétypes du genre comme le suggère Lorraine Alexandre<sup>46</sup> ou qui les renforcent comme il apparaît dans le flamenco. Le corps de la danseuse, contrairement à celui du danseur, est central car subordonné au regard du spectateur hétérosexuel, qui, au-delà de l'émoi artistique, recherche à travers la danse le plaisir d'être séduit par des mouvements érotiques<sup>47</sup>. Dans ce contexte, la construction de la masculinité renvoie

---

Sensory Ethnography in Sydney's Drag King Scene », *Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 30, n° 2, 2016, p. 206-217 et Lisbeth A. Barbary, Corey W. Johnson, « En/Activist Drag: Kings Reflect on Queerness, Queens, and Questionable Masculinities », *Leisure Sciences*, vol. 39, n° 4, 2017, p. 305-318. Voir également sur le phénomène inverse : Michael Moncrieff, Pierre Lienard, « A Natural History of the Drag Queen Phenomenon », *Evolutionary Psychology*, vol. 15, n° 2, 2017 et Caitlin Greaf, « Drag Queens and Gender Identity », *Journal of Gender Studies*, vol. 25, n° 6, 2016, p. 655-665.

43 Voir le témoignage de Julien Daillère dans ce volume sur son spectacle *La petite fille moche était barbu*.

44 Voir l'article de Maialen Berasategui, « Les transgressions paradoxales. Masculinités et âges dans les théâtres d'enfants sous la monarchie de Juillet ».

45 Voir les entretiens à la fin de ce volume : avec Julien Fanthou, Gerald Elliott et Denis D'Arcangelo.

46 Voir l'article de Lorraine Alexandre, « Fragments, pour une décomposition des archétypes de genre » dans le présent volume.

47 Voir l'article de Fernando López Ródriguez, « La construction du *tablao* à partir du regard masculin hétérosexuel ».

à deux éléments essentiels, l'hypo- et hyper- qui peuvent être appliqués à la corporéité, la visibilité, ou la « constructabilité » de celle-ci à travers le développement social qui codifie les comportements, voire même les pensées et la sexualité. La masculinité semble dès lors liée à l'idée de centrage, c'est-à-dire de dimension et de proportion (quelle part de masculin et quelle part de féminin). Celles-ci se manifestent à travers l'*ethos* (ce à quoi on ressemble), la présentation de soi (le style ou l'accessoire qui symbolise le genre en fonction du lieu et de la culture dominante), le corps même et les différents *habitus* qui, en définitive, définissent les frontières du genre et les configurations de la masculinité.

Les personnages masculins mis en scène au fil des siècles font état de pratiques sociales propres à leur époque qui naissent de normes, mais aussi de l'imaginaire lorsqu'elles sont idéalisées. On peut dès lors s'interroger sur la relation entre genres théâtraux et « genrification » même de la scène. Au-delà des choix de l'auteur, de la dramaturgie et de l'intrigue, quel est l'impact des codes du genre théâtral, sur la représentation du masculin ou du féminin ? Ainsi de la poétique dramatique classique déjà mentionnée, qui, lorsqu'elle codifie le genre tragique ou comique et les personnages, le fait dans une perspective scénique – qu'elle donne ou non naissance à des formes de théâtralisme –, mais non pas forcément réaliste ou figurative. La comédie tend par exemple à montrer des stéréotypes, ou tout du moins des personnages dont le caractère appartient souvent à une catégorie distincte, surtout à l'âge classique. Cette galerie de types simplifie, parfois à l'excès, le masculin en différents traits plus ou moins grossiers comme le matamore des années 1640 toujours enclin à croiser le fer avec ceux qu'il rencontre et qui n'est lui-même qu'un mauvais acteur de la masculinité puisque derrière le masque de la témérité se cache une grande couardise. Le père, l'amant, le serviteur, le paysan étoffent cette galerie. En outre, la scène présente souvent des personnages distordus, dont les traits de caractère sont ridiculisés ou « troubles », et dont le comportement va souvent à l'encontre des codes en vigueur. Ainsi le père veuf se transforme en vieux barbon courant le vert-galant, l'aristocrate libertin, loin des champs de bataille auquel il ne participe plus, paraît efféminé. Il gesticule, porte rubans et parle d'un ton suraigu. Cela dit, il multiplie les conquêtes amoureuses. La scène est elle-même, dans certaines circonstances, créatrice

de masculinités outrées, dévoyées, ou simplifiées parce qu'elle s'attache à représenter des types sans réelle complexité « psychologique », reflétant imparfaitement cette construction sociale qu'est la masculinité, mais étant, en contrepartie, à l'origine de constructions culturelles sur la masculinité. La période moderne, en s'éloignant des règles classiques et en rendant à l'homme fragilité et douceur, a su donner de nouvelles voix à la masculinité, nuancant ou rompant avec les stéréotypes, voire les dénonçant. Si l'époque et les mœurs construisent ou déconstruisent la masculinité, la scène n'en expose que l'image à travers le corps des acteurs et le travail de création artistique. Aussi pourrait-on arguer que le théâtre, tout en neutralisant la masculinité lorsqu'il la met en scène, en démontre parallèlement l'aspect subjectif et normatif lorsqu'il la met en pièces.

Sabine CHAUCHE  
Sunway University, Malaysia  
et Université d'Oxford