

FEMINISME ET FEMINITE : LE THÉÂTRE AU FEMININ

Il est certain qu'en général votre espèce féminine va plus loin que la nôtre (Voltaire, Lettre à Mme du Deffand, 4 mai 1772)

Le féminisme, c'est de ne pas compter sur le Prince Charmant (Jules Renard, Journal, 24 octobre 1904)

Que la femme soit fabriquée par la civilisation et non biologiquement déterminée, c'est un point qu'aucune féministe ne met en doute (Simone de Beauvoir, Tout compte fait, 1972)

A deux siècles de distance, exactement, l'opinion de Voltaire – reconnaissant implicitement en « l'espèce féminine » des caractères spécifiques, ceux d'une nature féminine, d'un Eternel féminin probablement inné (capable éventuellement d' « aller plus loin » que l'espèce masculine... hommage perfide ?) – et l'affirmation de Simone de Beauvoir – selon laquelle, au contraire, les traits distinctifs constituant la femme en tant que telle (dans les domaines de la vie quotidienne, de la vie de l'esprit, des mœurs et de la créativité notamment) seraient seulement l'œuvre de la civilisation et non la marque d'une différence de nature, « biologiquement déterminée » – sont assez éloignées l'une de l'autre pour que puisse être observé nettement le chemin parcouru. Il faut noter, entre ces deux points de vue, celui de Jules Renard, estimant avec un brin d'ironie que « le féminisme, c'est de ne pas compter sur le Prince Charmant » – sans toutefois que soit précisé s'il s'agit là d'un rejet viscéral, voire d'un refus délibéré (expression d'une position politique volontariste) ou seulement d'une impossibilité patente due à l'inaptitude du partenaire traditionnel (regrettable défaillance en l'occurrence) de « compter sur » le chevalier servant consacré par les âges.

A vrai dire, les termes de « féminité » et de « féminisme », sans s'exclure nécessairement l'un l'autre, marquent bien l'écart qui existe entre une propension à l'idéalisation, à la « mythification » de l'image de la femme, dans l'art comme dans la littérature – et, d'une manière générale, dans l'imaginaire (de l'homme tout spécialement) – et, par ailleurs, la volonté de prendre à bras le corps la réalité de la condition féminine, telle que la vie quotidienne, la vie en société, la vie tout court – et il est clair que cette expérience envahit de plus en plus la conscience moderne (celle de la femme, prioritairement) –, lui donnent chair et substance. Entre le monde des stéréotypes et des idées reçues – qui risquerait de nous étouffer ou de nous scléroser – et celui des « idées avancées » – qui a toutes les chances de nous donner cette bouffée d'oxygène qui parfois nous fait cruellement défaut –, faut-il vraiment choisir ? Faut-il à tout prix renoncer à tout ce que nous a légué la vision traditionnelle de la femme en majesté pour nous précipiter à corps perdu dans une modernité, débarrassée de toute illusion, certes, mais au risque peut-être d'une moins-value dans l'ordre du rêve et de l'imaginaire ?

Alors assiste-t-on à une sorte de schizophrénie qui invaliderait toute tentative de réaliser la synthèse entre féminisme et féminité ? N'y aurait-il pas, au moins, un terrain

d'entente permettant au féminisme de prospérer et d'exposer ses thèses sans que soit niée toute expression de la féminité ? Ne serait-il pas possible qu'à travers l'épanouissement de la féminité s'affirme, sans arrogance ni agressivité inutiles, un féminisme de bon aloi ? C'est à quoi les études qui suivent vont s'efforcer de répondre, trouvant dans le théâtre maints exemples susceptibles de nourrir notre réflexion et d'éclairer notre questionnement. Comme dans les précédents numéros de *Théâtres du Monde*, seront convoqués des dramaturges du *cinquecento* en Italie, du Siècle d'Or en Espagne, du théâtre élisabéthain et du théâtre de la Restauration en Angleterre, de l'époque classique en France, du Siècle des Lumières en Allemagne. L'Irlande et Israël aussi bien seront au rendez-vous et nous verrons qu'au cours des siècles – jusqu'à nos jours – le débat féminisme / féminité a été mené sans relâche, sous des couleurs différentes, certes, mais avec toujours autant de passion et de vivacité. Comme dans chaque numéro de notre revue, ce numéro présentera, pour finir, le point de vue du moraliste et celui du philosophe, qui s'interrogent, sur ce sujet ou sur un autre, avec le souci de nous apporter un éclairage dont ne peut que bénéficier notre intérêt constant pour le théâtre.

Nous avons le plaisir, pour ouvrir ce numéro, de présenter un billet d'humeur de **Jérôme Garcin**, initialement publié dans *Le Nouvel Observateur* en juin 2005, billet qui fera certainement écho à l'irritation et aux frustrations que bon nombre d'entre nous ont tant de fois éprouvées « sans jamais oser se plaindre à haute voix » – pour paraphraser Woody Allen – devant l'incommensurable prétention de certaines mises en scène... s'ajoutant à l'inconfort physique subi dans certaines salles de spectacle !

Théa Picquet aborde le thème central que nous avons choisi cette année, le théâtre au féminin, dans un article consacré à une des pièces les plus célèbres de la Comédie italienne du « cinquecento », *Le Philosophe* de Pierre l'Arétin, datant de 1546. Elle examine les diverses images de la femme qui ainsi apparaissent dans cette comédie : « tout d'abord la femme mythique, puis la femme symbole, enfin la femme réelle, pour conclure qu'une femme nouvelle se dessine déjà chez l'Arétin ». Avec la première est présenté le portrait de la femme, « objet de désir [...] susceptible de devenir une maîtresse par sa beauté, par l'amour qu'elle inspire » mais aussi celui de « la femme mère, complice, protectrice et consolatrice ». Elle est à la fois « la femme, mythe de l'amour » et « la mère universelle, la Nature ». Mais elle est aussi symbole et « porte les images contradictoires de la tradition platonicienne et de la tradition chrétienne, [étant alors] ange ou démon » : elle peut en effet être « créature divine », pleine de prudence et de sagesse, à l'origine de miracles ; mais elle peut également être facilement corrompue, « elle est perverse, elle véhicule le mal ». La comédie la présente encore comme « femme réelle, à travers deux personnages principaux : Tullia, la courtisane, et Tessa, l'épouse ». La première « s'intéresse à l'actualité », y compris politique, la seconde, non moins moderne, « se sent méprisée, se plaint, affiche clairement ses souhaits légitimes ». Apparaît ainsi la « femme nouvelle », avec ses frustrations et ses désirs, « volontaire, exigeante [et qui] revendique le droit au plaisir » : une féministe avant la lettre ?

Maurice Abiteboul, dans un travail consacré à « l'amante et l'épouse dans le théâtre de Shakespeare », observe qu'« il n'existe pas **un** personnage féminin shakespearien à proprement parler mais une grande variété de personnages féminins », les amantes et les épouses « étant représentées dans leur plus grande diversité, des plus dociles aux plus rebelles, des plus pudiques aux plus sensuelles, des plus vulnérables aux plus combatives ». Parmi les héroïnes « traditionnellement soumises », il fait mention, notamment, de Luciana, dans *La Comédie des erreurs*, qui – bien que encore célibataire pendant le cours de l'action –

« défend la conception traditionnelle du mariage, plaide pour le respect de l'autorité du mari, pour une obéissance totale ». Dans la même catégorie entre Virgilia, dans *Coriolan*, épouse modèle et femme au foyer qui, « avec une constante et douce obstination », laisse apparaître un côté très féminin, tendre et parfois émouvant, qui fait d'elle « l'une des figures discrètes mais convaincantes » de l'héroïne shakespearienne. A l'opposé, il faut citer, parmi les épouses contestataires et rebelles, Adriana, toujours dans *La Comédie des erreurs*, épouse qui se comporte comme une virago querelleuse et jalouse, dont « les récriminations souvent s'appuient sur une vision du mariage, moderne » – et féministe avant la lettre. De même, Katharina, dans *La Mégère apprivoisée*, livre véritablement à Petruchio, son prétendant, puis son mari, une « guerre des sexes » qui lui fait constamment remettre en question l'autorité et la supposée supériorité masculines au sein du couple. Il y a aussi les épouses bafouées, calomniées, voire répudiées, comme Héro, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, ou Imogène, dans *Cymbeline*, ou encore Hermione, dans *Le Conte d'hiver*, épouses qui, toutes, avec foi et opiniâtreté, réclament de la part de leur époux confiance, douceur et justice. Et puis il y a ces femmes, amantes, épouses ou séductrices, qui, par naïveté ou manque de volonté, voire par coquetterie ou complaisance, comme Anne Neville, dans *Richard III*, par excès de sensualité, par inconscience ou par faiblesse, comme Gertrude, dans *Hamlet*, ou encore par exaltation, surexcitation et passion effrénée, comme Cléopâtre, dans *Antoine et Cléopâtre*, se donnent corps et âme à l'amour triomphant. N'oublions pas non plus les dominatrices comme Lady Macbeth, dans *Macbeth*, qui brisera à jamais sa féminité, ou la pugnace Volumnia, dans *Coriolan*, femme forte aux vertus martiales. Galerie de portraits impressionnante, en vérité !

Jean-Luc Bouisson lui aussi examine « quelques aspects de la représentation de la femme dans l'univers dramatique shakespearien », rappelant que le grand dramaturge élisabéthain n'a jamais vraiment « relégué la femme au rang de personnage secondaire ou utilitaire » mais que, comme ses contemporains, il a été influencé par « l'interprétation du mythe d'Adam et Eve véhiculée par les Pères de l'Eglise [et que] ses pièces reflètent les conventions sociales de son époque ». Par exemple, l'accent est mis, dans *Troilus et Cressida*, sur la faiblesse morale de Cressida, la sensualité et l'infidélité de cette dernière étant « responsables de la chute du héros ». Parmi les « tentatrices shakespeariennes », il évoque bien sûr Lady Macbeth, dont on connaît l'importance de son action sur son trop influençable époux, et, parmi les femmes esclaves de leurs passions, la reine Gertrude dans *Hamlet*. Ainsi ce théâtre reflète-t-il « la vision d'une société élisabéthaine patriarcale et les conventions sociales de l'époque, influencées par les mythes et croyances hérités du Moyen Âge ». Il souligne aussi, « de Eva à Maria [...] la réversibilité d'un archétype féminin », donnant, à l'appui de sa démonstration, l'exemple du personnage de Jeanne d'Arc dans la première partie de *Henry VI*, « vierge combattante, investie d'une mission divine [...] qui devient le symbole de la souffrance, le guide spirituel, la mère spirituelle, inspirée directement par la Mère de Dieu ». Le personnage de Lavinia, dans *Titus Andronicus*, représente peut-être encore davantage « cette souffrance que subit la femme – souffrance qui l'élève au rang de martyr et d'instrument de la Rédemption ». Tel serait aussi le cas de Héro dans *Beaucoup de bruit pour rien*, pièce qui souligne « la dégradation du statut de la femme ». Mais « l'héroïne shakespearienne » serait, en définitive, cet « être parfait » dont Béatrice, toujours dans *Beaucoup de bruit...*, et surtout Portia, dans *Le Marchand de Venise*, seraient les illustrations exemplaires, représentant, dans les deux cas, « un être complet, accompli » – comme le seront plus tard Rosalinde dans *Comme il vous plaira* et Viola dans *La Nuit des Rois*.

Maurice Abiteboul, dans une étude sur les personnages féminins dans *Richard III*, observe que, « dans l'économie générale de la pièce, les femmes ne sont présentes en scène qu'en de rares mais remarquables occasions » – remarquables, en fait, même si elles n'y

figurent jamais comme des personnages de première grandeur. Lady Anne Neville, la première d'entre elles, apparaît comme une figure de femme faible, versatile, mais aussi dolente et victime du destin. Elle passe, en très peu de temps, des insultes, injures et imprécations qu'elle adresse à son vil séducteur (Richard Gloucester, le futur roi, meurtrier de son époux) à un consentement tacite auquel n'est pas étrangère une certaine vanité – mêlée peut-être d'un brin de coquetterie. Elle est, certes, « généreuse et spontanée, passionnée et ardente, mais faible et changeante » (cf. Pierre Spriet). En fait, prompte à céder à la tentation, elle est une « figure féminine pour le moins versatile [et] offre avec bonheur la représentation emblématique de l'humaine faiblesse ». Et ainsi elle apparaîtra pour finir « mûrie par la souffrance, prête à expier ses erreurs passées ». La reine Elizabeth, elle, mêlée aux péripéties de l'action de manière récurrente, offre d'abord l'image « du désarroi d'une faible femme qui ne saurait qu'inciter à l'apitoyement ou à l'indulgence ». Mais « l'évocation pathétique de la veuve désemparée puis de la mère éplorée fait bientôt place à la représentation emblématique de la vengeance déterminée ». Elle est une figure féminine dont les côtés émouvants, parfois poignants, ne peuvent qu'apitoyer, et en même temps, de manière tout aussi convaincante, une femme dont le courage, l'opiniâtreté, la clairvoyance (l'habileté stratégique aussi) forcent l'admiration. La reine Margaret, véritable « prêtresse de la haine », est présente en scène comme la vengeance faite femme. Figure inquiétante et menaçante, « elle remâche, en apartés venimeux et violents, sa haine vengeresse » et ses malédictions n'épargnent personne « car elle a la longue mémoire des offenses subies » et n'a pas la vocation du pardon. Quant à la Duchesse d'York, « figure emblématique, un peu figée, du malheur », elle incarne la Douleur même, offrant l'image conventionnelle de la pleureuse et de l'imprécatrice. En fait, même si les émotions, les sentiments et les passions de ces figures féminines ne s'expriment que de façon diffuse ou occasionnelle, « elles portent toujours témoignage, en contrepoint, du pouvoir de l'esprit de résistance, de l'inépuisable refus de l'iniquité, de l'extrême rejet de l'inacceptable ».

Véronique Bouisson, dans une recherche consacrée à « la femme duelliste au théâtre », rappelle que « dans les sociétés guerrières, dans l'Antiquité ou au Moyen Age, [alors que la femme est] absente du champ de bataille et de la vie politique, l'expression 'femme au foyer' prend alors toute sa dimension et tout son sens ». Elle évoque donc les origines de la femme duelliste, les découvrant dans les figures de l'Amazone, de l'hermaphrodite et de l'androgynie – et, pour ce faire, revisite certaines pièces de Shakespeare et de ses contemporains : essentiellement *Les Deux Nobles Cousins*, de Shakespeare et Fletcher, et, du seul Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été* – pièces où Hippolyta « n'apparaît [pourtant] pas comme la farouche et cruelle guerrière qui combat et tue les hommes ». Mais il est question aussi de *1 Henry VI* – où apparaît le personnage de « Jeanne d'Arc, l'Amazone », laquelle fait valoir « des qualités masculines, reniant en quelque sorte sa féminité » –, de *La Nuit des Rois* – où intervient un personnage féminin, Viola, qui se travestit en homme sous le nom de Césario, se permettant ainsi de « prendre l'épée en main [et, grâce à son déguisement, de] prendre part à des duels ». D'autres pièces de la période sont également évoquées, *La Tragédie de la fiancée*, de Beaumont et Fletcher, – dont l'héroïne, Aspasia, « n'a pas pour but de tuer mais de se faire tuer » lors du duel qui l'oppose à Amintor – ou encore *La Femme crieuse*, de Middleton et Dekker, pièce qui met en scène Mistress Mall, que l'on voit apparaître en habits d'hommes lors de la scène où elle provoque en duel le séducteur « afin de lui infliger une correction au nom de toutes les femmes » – car, en définitive, « le but de la femme duelliste n'est pas de tuer ou d'humilier, mais plutôt de faire triompher les vraies valeurs en soulignant les travers de la nature humaine ».

Jacques Coulardeau examine, dans ce numéro, « la femme en épicentre » dans une étude consacrée à *Epicène ou la femme silencieuse*, de Ben Jonson (1609). Cette étude est précédée, dans une première partie, de la présentation de « la femme mystique au Moyen Âge » avec, tout d'abord, au XII^e siècle, Hildegarde de Bingen dont il souligne « sa vision de la virginité comme marque de la rédemption de la femme par la Vierge Marie qui rachète le péché d'Eve [et transcende] la capacité de donner la vie ». Il montre comment, pour cette grande mystique, « la femme, pour être parfaite, se doit de [...] s'unir au Fils de Dieu dont elle aspire à être le miroir ». Il évoque aussi Mathilde de Magdebourg, au XIII^e siècle, et surtout Catherine de Sienne, au XIV^e siècle, qui a « une vision beaucoup plus sombre de la réalité où la femme s'efface et où le péché est attribué à l'homme ». Dans une deuxième partie, il analyse l'image de la femme dans *Robin et Marion*, composition d'Adam de la Halle, au XIII^e siècle. Si, chez Hildegarde de Bingen, « la femme trouvait sa totale liberté dans le mariage de sang avec Jésus, donc dans le retrait du monde et le refus de tout amour charnel », et si Catherine de Sienne « nous avait plongés dans un monde où il n'y avait même plus d'amour », en revanche, ici, « Marion, la simple bergère, est aimée d'amour tendre et fidèle par son berger Robin », cette œuvre « affirmant le libre arbitre de Marion qui a le droit de dire non ou de résister, un droit nouveau ». Dans *Epicène*, Ben Jonson met en scène « un misanthrope franchement misogyne [...] qui ne peut envisager le mariage qu'avec une femme qui ne parle pas ». La femme y est ouvertement soupçonnée d'être volage et est ainsi présentée « la litanie des dangers [pour l'homme] de la vie matrimoniale » : avare de ses faveurs, elle ne songera qu'à vivre une vie émancipée où elle se révélera rusée, habile, dominatrice, et aura des prétentions de « femme savante ». On sent nettement derrière ce réquisitoire « la critique puritaine de ces femmes qui ont quitté leur état naturel de soumission ». Après tout cela, difficulté, voire impossibilité, de divorcer – et donc dénonciation d'une loi impuissante à faire valoir le bon droit. Ainsi Ben Jonson montre « la femme dans son double mouvement de femme soumise et de femme en train de se libérer (par la prise du pouvoir intellectuel, familial, donc économique et politique) ».

Christian Andrès, quant à lui, nous livre « quelques considérations sur la féminité et le "féminisme" dans le théâtre profane de Lope de Vega », s'interrogeant sur la genèse et la réalité de ces deux notions telles que les conçoit le grand dramaturge madrilène. Il rappelle qu'« il existe un savoir érotologique considérable chez Lope de Vega, mais aussi une grande habileté à dresser des portraits féminins ». Soulignant le rôle important chez Lope de Vega joué par Aristote, Thomas d'Aquin et *Le Courtisan* de Castiglione, il note l'influence du premier qu'il considère comme étant « à l'origine de l'idée de l'imperfection de la femme et de toutes ses implications ». Il montre comment, dans une *comedia* « philosophique » comme *L'épreuve des beaux esprits*, si l'un des personnages (masculins) soutient la thèse aristotélicienne – qui voit la femme comme « un homme mutilé » –, le personnage féminin, Florela, en revanche, s'appuie sur l'autorité de Thomas d'Aquin pour défendre le point de vue selon lequel les femmes peuvent prétendre à une certaine égalité par rapport aux hommes dans bien des domaines. On voit par là exposée « la thèse en faveur d'une égale dignité et capacité intellectuelle entre l'homme et la femme ». Et c'est ainsi que, dans son théâtre, Lope met en scène « des personnages féminins qui se conduisent avec une détermination et un courage qui n'ont rien à envier à ceux des hommes ». On peut, certes, se livrer sans difficulté à une « lecture féministe des drames d'honneur de Lope de Vega » et souligner que, dans ce théâtre, « l'enjeu est un enjeu de pouvoir et de domination entre les sexes » si bien que l'on assiste à « une lutte pour le contrôle masculin de la situation et à des tentatives de subversion du code majoritaire ». Mais les arguments (souvent contradictoires) qui sous-tendent ce théâtre ne peuvent-ils apparaître, en fin de compte, comme le signe, chez Lope de Vega, d'« une attitude personnelle masculine non foncièrement machiste, mais nuancée » ?

Emmanuel Njike analyse, dans *Andromaque* de Racine, les rapports difficiles et « les incompréhensions malheureuses » qui existent entre les deux personnages féminins principaux de la pièce, Hermione et Andromaque elle-même. Il montre comment, chez la première, s'exerce une « volonté de puissance » qui la conduit à accepter d'assez bon gré « d'épouser l'homme que les circonstances lui imposent » – ce qui ne lui occasionne « aucune frustration », aucun état d'âme douloureux. Bien plus, elle sait user, auprès d'un Oreste, d'un « pouvoir de séduction » qui lui permet de tout obtenir de ce dernier, qui se trouve alors dans l'incapacité « d'opposer un refus légitime aux caprices d'une maîtresse tyrannique » et va ainsi la débarrasser de Pyrrhus. Qui plus est, présentant « une image trompeuse » d'elle-même, « elle cherche à se dissimuler sous les traits d'une "amante insensée" » mais, s'étant vue préférer la captive Andromaque, c'est en réalité « une réaction d'orgueil, d'un orgueil "trahi" », d'un amour-propre humilié, qui la pousse, à la fin, « à se poignarder sur le corps ensanglanté de sa victime, [voulant sans doute] mêler son sang au sien dans une sorte de mariage posthume ». Ce qui caractérise Andromaque, par ailleurs, « femme soumise à l'épreuve du pouvoir », c'est, en premier lieu, son sens très fort du « devoir de fidélité » : en effet, « rien ne la prédisposait à devenir l'élue du cœur du roi Pyrrhus [à qui] elle échoit comme butin de guerre, alors qu'elle est une veuve éplorée », son mari ayant été tué par Achille, père du présent roi. « Sa situation de captive l'oblige à faire preuve de subtilité pour amener le roi à protéger son fils sans opposer à ses avances amoureuses un refus brutal ». Elle fera preuve encore d'abnégation, s'appêtant notamment à « renoncer aux honneurs et se destinant à une vie austère, loin des fastes de la cour », envisageant même de se suicider après avoir épousé Pyrrhus. En tout état de cause, il apparaît que les deux femmes ont en commun « leur sens élevé du devoir : devoir d'obéissance pour la princesse, devoir de fidélité pour la veuve d'Hector » – et qu'elles « représentent la femme à deux stades importants de son évolution : Hermione, une jeune fille inexpérimentée [...], Andromaque, une Hermione assagie par les événements [et qui] a déjà traversé les étapes essentielles de la vie d'une femme », avec ses tourments et ses épreuves.

Nadia Rigaud, pour sa part, examine la façon dont Thomas Southerne a traité, dans une comédie intitulée *Sir Anthony Love*, datant de 1690, une des préoccupations essentielles des dramaturges de son temps : « Que devient une femme qui refuse l'état de sujétion dans lequel la maintient l'organisation sociale ? ». Certes, dans bien des pièces de la Restauration, les jeunes femmes sont souvent pourvues de l'épée, « l'attribut masculin par excellence ». Néanmoins, « elles portent l'épée au côté comme un signe plutôt que comme une arme ». Mais Lucy / Sir Anthony, dans la comédie de Southerne, « est une excellente escrimeuse et va même jusqu'à provoquer des hommes en duel pour le plaisir du combat » – exhibition qui suppose une modification des mentalités chez une certaine partie du public. Dans le domaine de la sexualité, il ne pouvait guère être admis que les jeunes filles jouissent de la même liberté que les jeunes hommes. Aussi faut-il considérer comme une avancée remarquable la liberté de mœurs de Lucy qui, gardant constamment le contrôle de la situation, « organise, fixe un rendez-vous, envisage l'avenir sans mariage, et n'éprouve ensuite aucun trouble ». Il est clair que « cumuler l'appropriation de ces deux privilèges virils, la liberté érotique et le port de l'épée » est une audace qu'aucun dramaturge ne s'était permise avant Southerne. Avec Lucy, on peut dire que, dans le théâtre anglais, surgit « un questionnement sur les rapports entre les sexes [et que] naît une vision neuve de la femme ». Mais aussi on peut se demander, vu le degré d'affranchissement de Lucy, ce qu'il peut bien rester de féminin chez elle tant il est vrai que son personnage, impliquant une vision neuve de la vie, « était l'aboutissement de cette forme de pensée qu'on a appelée "libertine" ». Les qualités de lucidité, de courage et de maîtrise de soi requises pour remplir la fonction qu'occupe Lucy étant traditionnellement des

qualités masculines, on voit bien que, « plus que l'expression de l'égalité des sexes », il s'agit vraiment, dans cette comédie de Southerne, de « l'affirmation d'une indifférenciation sexuelle », son mérite essentiel étant d'avoir ouvert la voie à la « libération des femmes ».

Aline Le Berre, pour sa part, examine « les préjugés misogynes et les stéréotypes féminins dans *Marie Stuart* de Schiller », décelant de la part du grand dramaturge « une misogynie latente » dans le portrait qu'il fait des deux reines, Marie et Elizabeth. Il voit, en effet, en Marie « plus une femme qu'une figure politique », choisissant par exemple de présenter son héroïne « dans la fleur de l'âge », soulignant ses côtés séduisants plus que ses aptitudes ou ses intérêts politiques. Marqué par l'image biblique de l'Eve tentatrice, « à ses yeux, féminité rime avec légèreté et faiblesse ». Mais s'« il désacralise la reine sensuelle [...], il n'en admire pas pour autant la reine vierge », cette femme « virilisée », qu'incarne Elizabeth. En fait, « il démythifie Marie parce qu'elle a trop de féminité, et Elizabeth parce qu'elle n'en a pas assez ». Schiller fait d'ailleurs de cette dernière « une sorte de pionnière caricaturale de l'émancipation féminine », qui considère sa virginité comme un rempart contre toute domination masculine : il y a chez elle « comme un refus de la féminité, qu'elle considère comme dégradante ». D'ailleurs Schiller fait d'elle « un être hybride, monstrueux, desséché par l'ambition et les calculs politiques ». Sa volonté de domination est ainsi stigmatisée et, vue par son amant, « elle prend les traits d'une mégère tyrannique et sadique ». A l'opposé, tout à fait, Marie Stuart « apparaît comme la femme fatale dont la séduction va conduire ses soupirants à leur perte », proche de ces figures mythiques « qui imprègnent les imaginations masculines et traduisent leurs hantises ». Schiller semble donc procéder à une dépréciation systématique de la femme – que trahissent « ses préventions antiféministes – lesquelles l'incitent à souligner l'impulsivité et la déraison des deux reines » qui s'opposent. C'est d'ailleurs avec « une obscure complaisance, voire avec jubilation, qu'il met en scène cette bataille de femmes ». En fait, Schiller présente Marie Stuart « comme un composé de femme fatale et de pécheresse repentie » et Elizabeth comme « une pharisienne et une prédatrice » – traduisant ainsi bien plus ses propres fantasmes qu'une quelconque vérité historique ou psychologique.

Marie-Françoise Hamard souligne, dans une étude sur « le premier théâtre de Rainer Maria Rilke, un parti-pris "féminin" », perceptible dans le « dialogue ininterrompu du poète et de sa sœur ». Elle précise, en effet, que ses premières pièces sont surtout « dédiées aux figures féminines » et rappelle que Lou Andréas-Salomé note à cet égard que « le mystère du destin féminin [fait] de toutes les jeunes filles ses propres sœurs ». Tel semble donc être une des clés d'une lecture adéquate de son premier théâtre, la sœur, « substitutive de la figure maternelle initiant le héros à sa vocation propre » de poète. Ainsi, « inspiratrice et garante » du chant du poète, elle saura « l'orienter dans son apprentissage de l'écriture » et sera en mesure de « faire signe vers le personnage de la muse ». On ne peut, d'ailleurs, que souligner le rôle premier de la figure féminine chez Rilke quand on relève dans sa correspondance des notations comme celle-ci : « Un jour la jeune fille sera. La femme sera », démontrant ainsi son souci de la condition des femmes et sa solidarité de cœur avec leur désir de libération et leur combat. Mais, en même temps que les personnages féminins de son théâtre de jeunesse « s'enlisent souvent dans des situations qui mettent en valeur l'amertume de leurs échecs », c'est, en filigrane, « le destin initial d'un poète en proie au doute » que l'on peut lire à travers eux. Ce qu'il voit en la femme, « cette humanité qu'a mûrie la femme dans la douleur et dans l'humiliation », c'est aussi ce que le poète voit en lui-même, l'image de son itinéraire poétique. Finalement, « les motifs récurrents (les métamorphoses du Féminin) » de son théâtre apparaissent aussi comme « les symptômes d'un Imaginaire qui se renouvelle sur des bases

identiques », reflétant, comme un miroir fidèle, les souffrances et les combats qui forgent un destin de poète.

Richard Dedominici, dans une étude sur l'opéra italien au XIX^e siècle, souligne que la plupart des ouvrages lyriques de la période font la part belle aux héroïnes incarnées par « l'immortelle diva, lionne des planches et des salons ». Il rappelle aussi que presque toutes sont « des victimes, des vaincues impitoyablement brisées par les "devoirs", les préjugés sociaux, familiaux, aristocratiques, bourgeois, ou plébéiens ». Il examine tout d'abord le personnage féminin dans la production tragique de Rossini, Bellini, Donizetti et Verdi, dressant une liste des principales héroïnes, « victimes désignées et expiatoires », de ces drames, véritables « images christiques féminines ». Isolées « dans une société masculine, un univers d'homme dominé par les valeurs viriles », nombre d'entre elles sont fragiles, délicates, ingénues car « la femme despotique et monstrueuse de cruauté, de volonté de domination, n'apparaît guère encore à cette époque ». Puis, dans une seconde partie, est exploré « l'itinéraire créateur de Giacomo Puccini » dont les héroïnes, bien souvent, sont « des petites femmes qui ne savent qu'aimer et souffrir » – telles Manon Lescaut, Mimi dans *La Bohème* ou Madame Butterfly – mais aussi des femmes « à fort caractère » – comme Floria Tosca –, ou même des monstres, comme la Princesse Turandot. Les victimes sont donc, en général, des « petites femmes touchantes, fragiles et sans grande moralité mais au cœur tendre ». Elles sont, le plus souvent, victimes de leur rang social inférieur ou de la société corrompue qui les entoure, cupide et pourrie de préjugés, mais elles sont victimes aussi de leurs propres désirs, de leur inconscience, de leur versatilité, de leur futilité. Ou bien elles sont de ces femmes énergiques qui, comme la Tosca combattant contre le despote, habile stratège et négociatrice avisée, n'ont rien à envier aux hommes. Reste l'énigme posée par Turandot car « l'amour devait transformer la monstrueuse princesse en femme aimante » mais, l'opéra-testament du maître étant resté inachevé, demeurera toujours « l'épineux problème » de savoir si « la chasteté et la stérilité forcenée de la Princesse » n'aboutiraient pas à la fin de la Dynastie...

René Agostini, dans un article en prise avec les réalités du monde moderne et de la société contemporaine, étudie les rapports entre « féminisme et révolution », notamment dans le théâtre de John Millington Synge, dont il considère que « toute l'œuvre porte trace de ce féminisme qu'on peut, sous bien des rapports, qualifier de révolutionnaire ». Abordant, centralement, les questions de l'art et de la créativité – qui est « affaire de vie intérieure » –, il montre par exemple comment, dans *L'ombre de la vallée*, le vagabond, « premier féministe de l'œuvre théâtrale de Synge », fait preuve d'une créativité purement « d'essence féminine [car] elle est affaire de sensibilité, de réceptivité, d'assimilation, de transformation et de conception » et, de ce fait, est, « d'emblée, marginal par rapport au monde des "hommes" ». Dans ce théâtre, semble-t-il, « la plupart des couples [...] sont des couples d'hommes féminins et de femmes masculines ». Par exemple, Pageen, dans *Le Baladin du monde occidental*, est, du moins au début, « une femme masculine quand elle communique avec la féminité de Christy ». De même Nora, dans *L'ombre de la vallée*, qui avait épousé un vieux fermier riche, reconquiert sa féminité en suivant le vagabond, à la fin de la pièce, « dans sa vie d'errance et d'aventure dans la nature ». De même, le couple de *La Fontaine aux saints* conquiert sa vérité et franchit la surface du monde des apparences en trouvant, dans un « exil intérieur » salvateur, la liberté vraie qui leur faisait défaut. De même encore, dans *Le Baladin...*, « Christy libère en lui une créativité insoupçonnée, d'essence féminine » en tuant « l'hégémonie du masculin, celui de la domination et de la répression, de l'intimidation et de l'esclavagisme ». Le même motif préside à *Deirdre des douleurs* dont l'héroïne « n'est pas moins dans le risque de se perdre que dans une situation de domination explicite, brutale,

violente et cruelle ». C'est ainsi que dans son théâtre, Synge montre comment « l'église ou les églises, les marchands, les guerriers règnent par et pour l'abrutissement, l'écrasement, l'aplatissement et l'utilisation de ce qui n'est pour eux qu'un troupeau décervelé, déspiritualisé ». Tel est le message de Synge, seulement accessible à condition de « plonger tout au fond des *obscurités éclairantes de l'âme humaine où se nouent le masculin et le féminin* » – ce qui constitue un véritable « engagement dans l'action révolutionnaire ».

Richard Dedominici, dans la rubrique « Vu sur scène », commente un spectacle présenté à l'opéra de Marseille en octobre 2005, *Sampiero Corso*, « le plus corse des opéras de Henri Tomasi (1901-1971) ». Il rappelle que cette œuvre « retrace un moment fort de la vie tumultueuse du premier "indépendantiste corse" » et précise qu'« une hiératique "vocératrice" – personnage traditionnel de la société corse, improvisatrice, chanteuse et poétesse, pleureuse officielle dans les services funèbres et éventuellement prophétesse – introduit et clôt l'ouvrage avec force ». Il dresse ainsi le bilan musical et dramatique d'un spectacle qui « laisse dans le souvenir [...] comme la sensation d'avoir entrevu, un instant trop bref, dans sa tristesse et sa beauté, un aspect de la Corse éternelle ».

Emmanuelle Garnier, pour sa part, explorant « la dramaturgie féminine espagnole contemporaine », observe que, si « la femme, asservie par la domination masculine, a 'perdu connaissance' en renonçant à la conscience de sa propre existence et à l'exercice de ses facultés », la figure féminine est en passe de 'reprenre connaissance' à travers les œuvres actuelles des femmes dramaturges espagnoles. Elle examine notamment *El aniversario* de Lluïsa Cunillé, *Como si fuera esta noche* de Gracia Morales, *Seleccion natural* de Pilar Campos Gallego et *En el tren* de Mercé Sarrias, pièces qui, toutes, mettent en scène les rapports entre mère et fille. Dans ce théâtre, on assiste véritablement à « la mort de Cendrillon » car on peut constater que « le prince Azur a fait long feu. Exit les rêves de princesses, l'attente fébrile et passive » du bonheur. Désormais, c'en est fini du « rêve dont les élans romantiques [en effet] s'effacent au profit d'une logique comptable ». Le conte de fée ne fait plus florès et « la passion, le désir ne se cristallisent plus sur l'inaccessible, ils se délitent face au possible », laissant place alors à une violente frustration. C'est ainsi que chez Lluïsa Cunillé, la dégradation du mythe romanesque « prend la forme de la trivialisation du merveilleux » et intervient alors « l'échec des diversions » qu'elles aient noms 'rébellion', 'distractions' ou, comme chez Mercé Sarrias, 'régressions' – et ce par des stratégies de contournement et d'évitement. Dans ces pièces, la « fusion mère-fille » se réalise parfois de telle façon que, par exemple, « les mères successives (grand-mère, mère, fille) se confondent elles-mêmes, se fondent en une seule et même mère, paradigmatique, une mère par excellence ». Sont ainsi mis en scène des couples mère-fille que les « auteures » inscrivent « dans une dramaturgie exemplaire de l'absurde [où] la scission du féminin, par un jeu de miroir, en deux générations provoque une mise à distance qui permet une prise de conscience salvatrice » – mettant en évidence « le tragique constat de l'absurdité de la condition féminine », avec pour corollaire la volonté de « les exhorter à transcender leur destin ».

Michel Arouimi nous présente un compte rendu de spectacle : quelques « propos sur la pièce *Le Train Phantôme*, jouée par la Compagnie Le Phun ». Il s'agit en réalité d'un spectacle « où cette féminité du théâtre s'exacerbe, avec un excès de promesses dont tous les spectateurs ne peuvent bénéficier ». Il note cette précision : « Les leurres sont le point d'orgue de la séduction féminine : et *Le Train Phantôme* est défini dans la plaquette comme un "théâtre mécanique (qui) attire à lui les spectateurs comme dans un piège alléchant [...], une toile (...) tissée d'effroi" ». Il observe aussi que « ce piège arachnéen évoque une idée périmée de la féminité » et que les situations présentées dans cette pièce « mettent en relief

divers visages, passés ou présents, de la féminité ». Il y a, par exemple, le visage de Madeleine Ramon qui, « sous ses douceurs maternelles [...] envoûte ses proies ». A cet effet, « l'espace scénique et la conception du spectacle participent à une célébration très ironique de la féminité, médiatisée [...] par giration d'un cercle ». Dans cet univers, « le féminin est débordé par la peur » : c'est, en effet, un univers où se dévoile un autre visage de la peur, « celui d'une irrévocable, indispensable et attirante compagne ». Et c'est ainsi qu'est reléguée la figure du Père mythique « dans l'ombre de cette Ogresse, prolongée par sa descendance ». On assiste alors, dans un *crescendo*, à « l'émergence toujours plus sensible du pouvoir féminin, dans la trame échevelée du scénario ». De fait, le patron lui-même « trouvera son maître dans la terrible matrone qui survient plus tard ». Il y a aussi Marge, « caricature incohérente de la féminité jouée par un homme », qui « satisfait les aspirations si contradictoires des féministes et des nostalgiques des archétypes féminins [...] : pudeur et sensibilité, associées à la cruauté et au dévergondage le plus scabreux ». Mais, dans cette pièce, « les plus terribles de ces monstres sont ceux qui se rapprochent de l'apparence "normale" », telle cette Madame Ramon, « ce personnage de commère chafouine et snob ». Ainsi « les stéréotypes féminins de ce spectacle : femme fatale, vierge condamnée, femme de tête, Lolita, enfant candide [s'approchent de] la vision contemporaine de la femme au combat, victorieuse des mâles ». Et, au total, « cette mise en avant du féminin peut se voir comme une réponse à la vision nouvelle de la femme, imposée par les médias qui détiennent "le langage de la peur" ».

Ouriel Zohar, avec son article intitulé « Léa Bergstein, femme artiste, dans le théâtre collectif », nous fait pénétrer dans l'univers d'une danseuse et chorégraphe qui, née en 1903 en Pologne, entama sa carrière dans les années trente et la poursuivit toute sa vie. D'autres danseuses et chorégraphe furent également célèbres dans les années trente, Yardena Cohen, Rivka Sturman, Sara Levi-Tanai, mais Léa Bergstein, travaillant en collaboration avec Matityaou Shelem, contribua à créer de nombreuses fêtes au kibbutz. Elle s'était assigné pour but d' « amener vers la danse tout le kibbutz – tout le peuple – pour favoriser la capacité d'expression de chacun », consciente qu'elle était de l'importance de la vie sociale et culturelle au kibbutz. Elle a ainsi « créé des centaines de danses originales et en a révélé la chorégraphie dans tout le pays », s'inspirant notamment d'un livre de sculptures hindoues, *Indische Plastik*. A partir de là elle participa activement à un « renouvellement de la tradition juive par le théâtre au Kibbutz », insistant sur « l'idée que la fête doit supposer une participation optimale du public ». Lorsqu'il fallut remplacer Léa Bergstein, à partir de 1980, on eut recours désormais essentiellement à des femmes – insistant, comme elle l'avait toujours fait, sur « la vie collective et la participation du public, le lien avec la nature, les relations avec les voisins, Arabes et Bédouins, les formes différentes, les différentes danses orientales et occidentales, etc. » Encore aujourd'hui, « la femme, dans cette organisation des fêtes, et grâce à la forte personnalité de Léa Bergstein, trouve une place centrale ».

Louis Van Delft, poursuivant son récit des aventures de Perplexe sur le « globule terrestre » et sur la planète Moralia, récit entrepris dans le précédent numéro de *Théâtres du Monde*, nous narre à présent les diverses rencontres de son héros avec les « philosophes branchés », M. Sartre, M. Foucault et M. Heidegger notamment. Puis, au cours de ses pérégrinations, il fait la rencontre d'un personnage qui vitupère et fulmine contre la « culture d'entreprise », la « culture de rendement », la « culture de profit », alors que sont désormais totalement oubliées la « culture de l'esprit » dont parlait Cicéron et la « culture de l'âme » dont parlait Montaigne. Laissant enfin Diogène à ses déplorations, ses rancœurs et récriminations, Perplexe fait la connaissance de Mister Spectator, dont « les géniteurs, Monsieur Joseph Addison et Monsieur Richard Steele » surent le doter d'un « très singulier

caractère » et qui l'invite à intégrer l' « Académie invisible » dont il fait lui-même partie. On ne sait ce qu'il faut le plus louer, de la verve constante et de l'esprit caustique qui s'expriment ici ou de la force dramatique des situations...

Olivier Abiteboul, dans son évocation du statut de la femme en philosophie, rappelle « le peu de place accordé par les philosophes aux femmes et à la réflexion sur la condition féminine ». Sans doute peut-on mentionner la présence de quelques rares femmes dans l'histoire de la philosophie, telles Simone de Beauvoir, Simone Weil ou Hannah Arendt mais là s'arrête sans doute la liste des plus renommées. Comment, du moins, cerner « le statut de la femme dans l'histoire de la réflexion philosophique » ? Deux exemples remarquables sont fournis à titre d'illustrations. Friedrich Nietzsche, dont les positions présentent une telle ambiguïté que « son oeuvre peut être revendiquée aussi bien par les tenants du féminisme que par ceux de l'antiféminisme ». La position de Nietzsche concernant les femmes, en effet, « n'est pas univoque » : il vante, par exemple, chez les femmes ce qu'il appelle « la force des faibles » mais semble aussi se contredire quand il soutient : « Le genre de l'homme est la volonté, celui de la femme la soumission ». Et il affirme ce point de vue dans de nombreux autres passages. Si bien que « l'on peut se demander si les contradictions nietzschéennes ne sont pas simplement l'effet des contradictions féminines elles-mêmes ». En ce qui concerne « le discours féministe de Simone de Beauvoir », on sait à quel point il est « une référence incontournable pour le féminisme ». Il est clair que ce discours s'appuie, au départ, sur « une interprétation de l'existentialisme de Sartre », faisant notamment un sort particulier aux « concepts de liberté et de situation [mais] de façon plus conflictuelle que Sartre ». Pour elle, en effet, la liberté « en situation » doit être interprétée « par rapport à la multiplicité et aux inégalités des situations de fait qui peuvent entraver la liberté et même l'annihiler ». Elle retient ainsi l'idée d'aliénation « dans son interprétation des rapports de sexes comme domination du masculin sur le féminin » – ce qui astreint les femmes « à une féminité qu'elles doivent combattre » pour être à même de s'émanciper. Elle demeure en fait « loin des contradictions nietzschéennes très représentatives de la position masculine ».

Les réflexions qu'aura suscitées chez leurs auteurs la problématique introduite dans le présent numéro de *Théâtres du Monde* montrent que, siècle après siècle et dans tant de contextes historiques et socioculturels différents, le monde du spectacle – et le monde du théâtre singulièrement – a toujours su mettre en scène (et même, très fréquemment, sur le devant de la scène) le personnage féminin, tantôt idéalisé jusqu'au rêve et au mythe, tantôt de manière plus réaliste, avec, selon une conception critique, le sens de la récrimination et de la revendication – non pas sociale seulement mais proprement existentielle. Nombreux et variés, les personnages féminins, dans ce théâtre multiforme, donnent de la femme non pas **une** image mais **des** images tout aussi diverses, offrant une galerie de portraits où se côtoient les naïves et les perfides, les candides et les habiles manipulatrices, les dociles et les révoltées, les prudes et les voluptueuses, les jeunes et les moins jeunes, les « filles du peuple » et les héroïnes, nobles ou de sang royal, les amantes ferventes et les machiavels en jupon, avides de gloire et de pouvoir – celles qui assument et celles qui combattent leur propre féminité.

Dans bien des cas, les études qui ici nous sont données à lire échappent à cette longue tradition qui présentait la femme dans un contexte où elles n'avaient de choix – dans cette « guerre des sexes », ouverte ou larvée, qui les opposait à « l'éternel mari » ou amant – qu'entre soumission à un ordre conservateur et « ruse de guerre » pour subvertir cet ordre et tenter de s'affranchir d'une domination de moins en moins consentie. Nombre de ces études, en effet, en prise directe avec les enjeux contemporains, dépassent le clivage traditionnel pour proposer, non pas des solutions, mais un questionnement plus complexe, plus affiné sans

doute, donnant au **féminin** une place valorisante dans un contexte plus large, qui ne l'oppose plus de manière classique au **masculin**, un contexte où c'est l'**humain**, en fait, qui est en question.

Et, dans cette perspective, s'interroger sur « le théâtre au féminin », c'est, dès lors, se poser la question de l'avenir de l'homme même – c'est-à-dire du genre humain. Car l'enjeu n'est plus désormais de savoir comment la femme peut s'affranchir d'une condition contraignante, voire humiliante et parfois intolérable, mais comment elle dépassera ce stade de la subordination pour faire de son combat le combat même qui engage les forces de l'esprit au service de la liberté et de la vie contre les forces d'inertie qui menacent l'homme de cécité et d'enlèvement.

Le théâtre au féminin pourrait bien être alors un théâtre d'espérance.

Maurice ABITEBOUL
Directeur de la publication