

N° 17 | 2023

La performance de genre au théâtre élisabéthain et au-delà

Éditorial

Louis André & Oliver Norman

Publication en ligne le 15 décembre 2023

> Pour citer ce document

Louis André & Oliver Norman, « Éditorial », *Shakespeare en devenir* [En ligne], n°17, 2024, mis à jour le 25/01/2024, URL : <https://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=2937>.



This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 3.0.
Article distribué selon les termes de la licence Creative Commons CC BY-NC 3.0. Attribution | Pas d'utilisation commerciale.

Pour tous les articles mis en ligne avant le 01/01/2020, la reproduction et la représentation sont formellement interdites sauf autorisation expresse du titulaire des droits.

MOTS-CLÉS

théâtre de la renaissance, genre, drag, William Shakespeare, radicalité

KEYWORDS

Renaissance drama, gender, drag, William Shakespeare, radicality

VIOLA. I am all the daughters of my father's house,
And all the brothers too (*Twelfth Night*, II.4.120-121)

Français

Dans la comédie shakespearienne *La Nuit des rois, ou Ce que vous voudrez* (*Twelfth Night, Or What You Will*), représentée pour la première fois en 1602, Viola se travestit et se présente à la cour d'Illyrie sous le nom de Césario. Engagée comme page auprès du duc Orsino (dont elle est secrètement amoureuse), Viola doit aider ce dernier à conquérir le cœur de la duchesse Olivia, qui est, quant à elle, amoureuse du jeune Césario. « Césario » est alors un personnage que Viola interprète : sa masculinité est une performance théâtrale, une construction qu'elle utilise pour interagir avec les autres personnages. Ce jeu de Viola devient mise en abyme où l'acteur qui l'incarne doit, tout en étant un homme, endosser le rôle d'une femme qui endosse à son tour le rôle d'un homme (la première actrice à accéder à la scène des théâtres populaires londoniens étant Margaret Hughes, en 1660).

Shakespeare ne s'intéresse pas seulement à la fluidité entre les genres (Viola alterne entre attitudes et traits tantôt féminins tantôt masculins), mais également aux répercussions sociales liées au genre : Viola se voit contrainte d'être un homme, par la place et le pouvoir limité des femmes de son époque. En interrogeant ces normes genrées, Shakespeare associe genre et pouvoir : la transformation de Viola sert avant tout à transgresser les rapports de domination patriarcaux. Ce travestissement est loin d'être le seul dans l'œuvre du Barde : Portia et Jessica dans *The Merchant of Venice*, Rosalind dans *As You Like It*, Julia dans *The Two Gentlemen of Verona*, Imogen dans *Cymbeline* se déguisent en hommes ; Bartholomew, quant à lui, se fait passer pour la femme de Christopher Sly dans *The Taming of the Shrew*.

Si l'on peut lire cette performance comme une remise en question du bien-fondé des codes genrés de l'ère élisabéthaine, qu'en est-il lorsque nous nous rappelons que le « boy actor » est loin d'être une figure extraordinaire dans le théâtre élisabéthain et jacobéen ? Pouvons-nous encore parler de subversion, quand bien même le « boy actor » était une réalité quotidienne dans le théâtre jusqu'en 1660 ? Ne doit-on pas concéder, comme le fera bien plus tard Judith Butler, que :

Les métaphores perdent leur force métaphorique lorsqu'elles se figent en concepts avec le temps. Il en va de même des performances subversives : elles courent toujours le risque de devenir des clichés usés à force d'être répétées, et chose plus importante encore, répétées dans le cadre d'une économie de marché où la « subversion » a une valeur marchande¹.

Si la radicalité se perd dans la répétition, ne se perd-elle pas davantage encore lorsque cette répétition n'est pas seulement celle d'un acte individuel mais d'une structure esthétique, voire sociale, qui impose des rôles aux individus : le « boy actor » n'est-il pas dès lors un cliché figé de l'ère élisabéthaine et jacobéenne, ou y a-t-il une subversion à sauver, en-deçà de l'itérabilité ? Shakespeare et ses contemporains étaient-ils alors des innovateurs, des révolutionnaires, rejetant les catégories genrées que leur société leur proposait, ou bien ne faisaient-ils que suivre les us et coutumes de leur époque ?

Si cette question de la radicalité de la performance de genre se pose concernant les œuvres de la Renaissance, n'en trouvons-nous pas un reflet dans les pratiques de performance de genre contemporaines ? Ainsi, nous pouvons étudier le rapport entre théâtre et genre dans le monde actuel en nous intéressant à deux figures particulières : les « drag performers » et les « pantomime dames ». Ces deux instances de performance divergent : la « pantomime dame » apparaît avec l'ère victorienne, incarne un personnage *camp* issu de réécritures de contes (*Aladdin*, *Dick Whittington*, *Cendrillon*, *Jack et le Haricot Magique*), se produit devant un public majoritairement constitué d'enfants. Davantage qu'une remise en cause des normes de genre, la « dame » est-elle un simple personnage de pièce de théâtre, devenue l'égérie d'une fréquentation théâtrale liée à l'enfance anglaise ? Y a-t-il là subversion ou séparons-nous, dans ce cas, le jeu d'acteur d'un quelconque commentaire politique sur le genre ?

Les « drag performers », quant à eux, s'adressent à un public majoritairement adulte, se produisent dans des bars, clubs et boîtes de nuit. Or, cette pratique est inlassablement ramenée par RuPaul, « drag queen » la plus reconnue du XXI^e siècle, à Shakespeare. Il consacre même un épisode de son émission *RuPaul's Drag Race* à Shakespeare, produisant des mises en scène parodiques sous les titres de *Romy and Juliet* et *MacBitch*. De plus, il propose une étymologie folklorique pour le « drag » : ce serait un acronyme signifiant « dressed resembling a girl ».

Si lors de la parution de *Trouble dans le genre*, Butler pouvait indiquer que le « drag performer » semble toujours remettre en cause les normes genrées, manifestant leur artificialité (ou caractère socialement construit), *Ces corps qui comptent* revient sur cette caractérisation et la nuance : le « drag » peut bien montrer l'artificialité des normes de genre, mais peut aussi servir à les refonder, à les amplifier. Il y a un « drag » subversif, rattaché à la communauté LGBTQ+, et un « drag » de divertissement, montré dans les films, à la télévision, que « la culture hétérosexuelle produit² » : Butler donne alors les noms de Julie Andrews dans *Victor, Victoria*, Dustin Hoffman dans *Tootsie* ou encore Jack Lemmon dans *Certains l'aiment chaud* — nous pourrions sûrement rajouter Wesley Snipes, Patrick Swayze et John Leguizamo dans *Extravagances*.

L'ambiguïté de telles formes de performance tient-elle à la nature même d'une performance, de l'artifice d'un théâtre incapable de produire une illusion réelle ? Cette ambiguïté n'est-elle pas source de mécompréhensions à l'égard de ces pratiques elles-mêmes : les détracteurs du « drag » le condamnant pour misogynie (à la fois auprès de personnalités politiques comme Mary Cheney, ou encore de théoriciennes féministes comme bell hooks, Janice Raymond ou Marilyn Frye) ?

Ce numéro de *Shakespeare en devenir* s'intéressera à la question de la radicalité du théâtre et du monde de la performance de genre au sens large. Il s'agira d'interroger à la fois les pratiques théâtrales de l'époque élisabéthaine et jacobéenne, mais aussi les reprises de ces performances à notre époque. Le théâtre est-il toujours lieu d'une radicalité politique, d'une revendication, voire (pour utiliser les termes de ses détracteurs) d'une perversion ? N'est-il pas plutôt, comme tout *medium* artistique de masse, le lieu d'un lissage, d'une généralisation, d'un divertissement qui prend le dessus sur toute tentative de revendication politique ?

English

In the Shakespearean comedy *Twelfth Night, Or What You Will*, first performed in 1602, Viola presents herself to the Illyrian court, disguised as Cesario. Hired as a page by Duke Orsino (with

whom she is secretly in love), Viola must help him seduce Duchess Olivia, who is in love with the young Cesario. "Cesario" is a character that Viola plays: her masculinity is a theatrical performance, a social construction through which she interacts with the other characters. This façade put on by Viola transforms the play into a *mise en abyme*, where the actor who played her had to, while being a man, take on the role of a woman who, in turn, takes on the role of a man (the first actress on a mainstream London stage being Margaret Hughes, in 1660).

Shakespeare goes beyond a mere depiction of gender fluidity (as Viola alternates between feminine and masculine traits), he also puts forward the social stakes related to gender: Viola is forced to play the part of a man, because of the limited authority and autonomy allotted to the women of her time. In questioning these gender norms, Shakespeare intertwines gender and power: above all things, Viola's transformation allows her to transgress patriarchal domination. This instance of cross-dressing is far from being the only one in the Bard's literary work: we could mention, for example, Portia and Jessica in *The Merchant of Venice*, Rosalind in *As You Like It*, Julia in *The Two Gentlemen of Verona*, Imogen in *Cymbeline*, all these women characters disguise themselves as men; as for the men, Bartholomew poses as Christopher Sly's wife in *The Taming of the Shrew*.

While this performance can be seen as a criticism of Elizabethan gender codes, can we justify this reading of Shakespeare's work even though boy actors (and cross-dressing, by extension) are commonplace in Elizabethan and Jacobean drama? Can we still see a form of subversion in it, despite boy actors being an everyday occurrence on stage, up until 1660? Should we not consider, as Judith Butler would, much later, that:

Just as metaphors lose their metaphoricity as they congeal through time into concepts, so subversive performances always run the risk of becoming deadening clichés through their repetition and, most importantly, through their repetition within commodity culture where "subversion" carries market value.³

If radicality is lost through repetition, does it not vanish even more when this repetition is not only that of an individual act but of an entire aesthetic, or even social, structure that imposes roles on individuals: is the boy actor not then a cliché specific to the Elizabethan and Jacobean eras, or is there subversion to be found in it, beyond iterability? Were Shakespeare and his contemporaries innovators, revolutionaries, rejecting the gendered categories that their society offered them, or were they simply following the customs of their time?

While this question of the radical and subversive quality of gender performance can be applied to Renaissance drama, we could also hold a similar discussion on contemporary gender performance practices. Therefore, we have decided to study the relationship between theatre and gender in today's world too, by looking at two particular figures: drag performers and pantomime dames. These two instances of gender performance diverge: the pantomime dame appeared during the Victorian era and represents a camp character taken from rewritten popular tales (*Aladdin*, *Dick Whittington*, *Cinderella*, *Jack and the Beanstalk*). The performance is held in front of an audience composed of children, for the most part. Rather than a challenge to gender norms, is the dame a simple character in a play, who has become the symbol of a theatrical event linked to a specifically British childhood? Is this subversion, or, in this case, must we separate acting from any political commentary on gender?

Drag performers, on the other hand, cater to a predominantly adult audience, performing mostly in bars and nightclubs. RuPaul, the most recognized drag queen of the 21st century, constantly links drag to Shakespeare. He even dedicates an episode of his TV reality show *RuPaul's Drag Race* to Shakespeare, producing parodies of the Bard's plays under the titles *Romy and Juliet* and *MacBitch*. Furthermore, he establishes a folk etymology for drag as an acronym standing for "dressed resembling a girl".

At the time of *Gender Trouble*'s first publication, Butler stated that drag performers always seemed to question gendered norms, highlighting their artificial (i.e., socially constructed) nature. However, in *Bodies That Matter*, she tackles the subject once again to add nuance to her former statement: drag may well show the artificiality of gender norms, but it can also serve to reinforce them, to amplify them. There is a subversive drag, rooted in the LGBTQ+ community, to be separated from drag as a form of entertainment, shown in films, on television, "that heterosexual culture produces for itself".⁴ Butler then lists Julie Andrews in *Victor, Victoria*, Dustin Hoffman in *Tootsie* or Jack Lemmon in *Some Like It Hot* - we could surely add Wesley Snipes, Patrick Swayze and John Leguizamo in *Extravagances*.

Is the ambiguity of such performances due to the very nature of dramatic performances, the artifice inherent to drama rendering them unable to produce an illusion of reality? Is this ambiguity not the source of misunderstandings regarding these practices themselves: the detractors of drag condemning it for its underlying misogyny (both from political figures such as Mary Cheney, and from feminist theorists such as bell hooks, Janice Raymond, or Marilyn Frye)?

This issue of *Shakespeare en devenir* will focus on radicality in theatre performance and the world of gender performance in the broadest sense. We will thus examine both Elizabethan and Jacobean theatrical practices and the revival of these performances in our time. Is the theatre still a place of political radicalism (if it ever was), of advocacy, or even (to use the words of its detractors) of perversion? Is it not rather, like any other mass artistic media, the place of a smoothing out, of a generalisation, of an entertainment that takes over any attempt of political revendications?

Bibliographie

BELSEY, Catherine, « Disrupting Sexual Difference: Meaning and Gender in the Comedies », in Russ McDonald (ed.), *Shakespeare: An Anthology of Criticism and Theory, 1945-2000*, Hoboken, Blackwell Publishing, 2004, p. 633-649.

BLY, Mary, *Queer Virgins and Virgin Queens on the Early Modern Stage*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

BUTLER, Judith, *Bodies That Matter*, London, Routledge, 1993.

BUTLER, Judith, *Ces corps qui comptent* [1993], Paris, Ed. Amsterdam, 2018.

BUTLER, Judith, *Gender Trouble* [1990], London, Routledge, 2002.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre* [1990], Paris, La Découverte, 2006.

-
- CALLAGHAN, Dympna, *Woman and Gender in Renaissance Tragedy: A Study of King Lear, Othello, The Duchess of Malfi, and The White Devil*, Atlantic Highlands, Humanities Press International, 1989.
- CALLAGHAN, Dympna, *Shakespeare Without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, London, New York, Routledge, 2002.
- CHARLES, Casey, « Gender Trouble in *Twelfth Night* », *Theatre Journal*, vol. 49, n°2, 1997, p. 121-141.
- CRESSY, David, « Gender Trouble and Cross-Dressing in Early Modern England », *Journal of British Studies*, vol. 35, n°4, 1996, p. 438-465.
- DOLAN, Jill, « The Discourse of Feminisms: The Spectator and Representation », *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991, p. 1-18.
- FERRIS, Lesley, *Acting Women: Images of Women in Theatre*, London, Macmillan Education Ltd, 1990.
- FITTER, Chris, *Radical Shakespeare. Politics and Stagecraft in the Early Career*, London, Routledge, 2013.
- HOWARD, Jean Elizabeth, « Crossdressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England », *Shakespeare Quarterly*, vol. 39, n°4, 1988, p. 418-440.
- KUSUNOKI, Akiko, *Gender and Representations of the Female Subject in Early Modern England: Creating Their Own Meanings*, London, Springer, 2015.
- LAMB, Edel, « "Shall We Playe the Good Girles": Playing Girls, Performing Girlhood on Early Modern Stages », *Renaissance Drama*, vol. 44, n°1, 2016, p. 73-100.
- LEVINE, Laura, « Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization from 1579 to 1642 », *Criticism*, vol. 28, n°2, 1986, p. 121-143.
- MULCAHY, Sean, « Boy Actors on the Shakespearean Stage. Subliminal or Subversive », *Anglistik*, vol. 28, n°2, 2017, p. 87-111.
- ORGEL, Stephen, *Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- PAROLIN, Peter & ALLEN BROWN, Pamela, *Women Players in England, 1500-1660*, London, Routledge, 2008.
- RACKIN, Phyllis, *Shakespeare and Women*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
- SHAPIRO, Michael, *Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Girl Pages*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1996.
- TRAUB, Valerie (ed.), *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, Race*, Oxford, Oxford University Press, 2016.

VAN ELK, Martine, « “Before She Ends up in a Brothel”: Public Femininity and the First Actresses in England and the Low Countries », *Early Modern Low Countries*, vol. 1, n°1, 2017, p. 30-50.

Notes

¹ Judith Butler, *Trouble dans le genre* [1990], Paris, La Découverte, 2006, p. 45.

² Judith Butler, *Ces corps qui comptent* [1993], Paris, Ed. Amsterdam, 2018, p. 189.

³ Judith Butler, *Gender Trouble* [1990], London, Routledge, 2002, p. xxi.

⁴ Judith Butler, *Bodies That Matter*, London, Routledge, 1993, p. 126.

Louis André

Louis André est un professeur agrégé d'anglais, ATER à l'Université de Poitiers. Il est également doctorant à Poitiers, au sein du laboratoire du CESCO où il prépare une thèse sur la représentation paradoxale de femmes dans le théâtre de John Webster à l'aube de l'ère jacobéenne, sous la direction de Pascale Drouet. Il a publié une entrevue avec l'artiste Édouard Lekston « Dante et Shakespeare, croisements graphiques » (in *Dante et Shakespeare : cosmologie, politique, poétique*, dir. I. Battesti et P. Drouet, Classiques Garnier, 2020, p. 288-313).

Oliver Norman

Oliver Norman est professeur agrégé de philosophie ainsi que ATER « Philosophie morale et politique » à l'Université de Poitiers. Il effectue une thèse sous la direction du Pr. Philippe Grosos sur l'éthique du silence chez Kierkegaard et ses reprises françaises de la seconde moitié du XXe siècle. Il a également consacré des travaux à la question de l'intersection entre philosophie kierkegaardienne et problématiques contemporaines autour de l'identité tels « Kierkegaard, Gender Identity, and Bioethics. How to Receive the Other » (in *Kierkegaard and Bioethics*, éd. J. -C. Pöder, Routledge, 2023, p. 176-190) et « Despair and Gender Identity. Reading Kierkegaard in a Queer Light » (in *Kierkegaard and Issues in Contemporary Ethics*, éd. M. Fox-Muraton, De Gruyter, 2020, p. 253-272).