



Trois dynamiques de représentation des mutations des masculinités

Gabriella Serban

► To cite this version:

Gabriella Serban. Trois dynamiques de représentation des mutations des masculinités. European Drama and Performance Studies, 2018, 10. hal-03251908

HAL Id: hal-03251908

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-03251908>

Submitted on 25 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Trois dynamiques de représentation des mutations des masculinités : le cas du théâtre colombien

Étudier les masculinités dans le théâtre présente des difficultés particulières procédant notamment du biais androcentriste avec lequel la critique traditionnelle analyse les personnages masculins comme représentants de la condition humaine. En cela, ces derniers, représentant souvent l'être humain par défaut, sont souvent plus nombreux et extrêmement variés. Pour autant, la question ayant jusqu'à présent très peu été posée sous cet angle, il n'est pas certain que le rapport de ces personnages aux normes sociales régissant la construction des masculinités présente autant de diversité. Le masculin n'est pourtant pas exempt de tensions contradictoires et de conflits, riches en potentialités de représentation : à titre d'exemple, Norma Fuller décrit la difficulté pour les hommes péruviens de concilier deux impératifs normatifs. Le premier, « être viril » (*la virilidad*), concerne toute la partie supposément innée de l'homme, c'est-à-dire la force physique, la performance sexuelle, et tout ce qui est considéré comme non domesticable. Le second, « être un homme » (*la hombría*)¹ implique toutes les exigences culturelles, liées au fait de devenir adulte, essentiellement devenir un mari et un père. Or, ces deux polarités entrent en tension :

Conformément aux valeurs domestiques, il doit être responsable pour et aux yeux des autres et être père est son plus haut niveau de réussite et ce qui donne sens à son projet de vie. Cependant, s'il néglige son pôle viril et s'implique trop dans le monde domestique, il court le risque de se féminiser.²

Il est d'autant plus intéressant de se pencher sur cette question aujourd'hui, alors que l'essor des études de genre, de la pensée féministe, des mouvements LGTB entre autres ont contribué depuis plusieurs décennies à ébranler la conception commune du masculin. En témoignent par exemple l'essor d'associations et de rassemblements sur cette question y compris pour opposer une résistance au changement³. En cela, les potentialités de conflits dramatiques sont nombreuses et il s'agit dans cet article d'interroger les modalités de représentations de ces tensions dans les normes régissant les masculinités et de l'éventuelle transition que pourrait impliquer leur conscientisation au sein d'un exemple, le cas du théâtre colombien.

En Colombie, la question du masculin se pose avec d'autant plus de force que l'éducation des garçons est considérée comme en partie responsable des problèmes de violence sociale⁴. Or, l'histoire sanglante du siècle dernier et les problèmes d'insécurité que continue de connaître le pays font de la violence une des thématiques privilégiées du théâtre colombien contemporain.

Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de voir que les personnages masculins, au sein de ces représentations, tiennent souvent une responsabilité particulière dans l'exercice de la violence,

¹ Cette traduction est très imparfaite du fait de l'inexistence d'un équivalent français satisfaisant du terme *hombría*. Ce dernier, distinct de *masculinidad*, signifie le fait d'être un homme, dans un sens à connotation méliorative, incluant notamment l'intégrité et le courage, selon le *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE.

² «De acuerdo con los valores domésticos debe ser responsable por y frente a otros y ser padre es su más alto logro y lo que da sentido a su proyecto de vida. No obstante, si descuida su polo viril y se sumerge demasiado en el mundo doméstico corre el riesgo de feminizarse.», FULLER, Norma, «Repensando el Machismo latinoamericano» dans *Masculinities and Social Change*, Vol 1, No 2, 2012. Nous traduisons.

³ Nous pensons par exemple à l'essor des camps catholiques visant à «réconcilier les hommes avec leur masculinité» ; BRAFMAN Nathalie et CHAMBRAUD Cécile, «Des catholiques veulent rendre à l'église sa virilité», 2016 ; http://www.lemonde.fr/religions/article/2016/12/27/des-catholiques-veulent-rendre-a-l-eglise-sa-virilite_5054269_1653130.html, consulté le 10 juin 2017.

⁴ Cette piste est notamment explorée par le collectif colombien «Hombres y Masculinidades» dont les membres cherchent à impulser de nouvelles masculinités non-violentes notamment à travers des ateliers, des actions militantes et des publications.

étant donné la surreprésentation des hommes dans les instances décisionnelles. Cet état de fait entraîne la récurrence dans les œuvres d'une figure de masculinité monstrueuse, qui consiste en une exacerbation des défauts imputés à la masculinité hégémonique, se traduisant par la violence et la tyrannie. Pour autant, il serait problématique de considérer cette représentation comme révélatrice de l'aspiration à un changement ou comme une réelle remise en question des paradigmes régissant les masculinités tant celle-ci s'inscrit dans la continuité de la figure classique du tyran ; c'est pourquoi nous nous proposons dans cet article de poser les bases d'une méthodologie pour déterminer les conditions de possibilité d'une telle remise en question, en nous basant sur des œuvres représentatives de certaines tendances actuelles.

Nous nous proposons ici d'aborder trois œuvres, d'auteurs différents, qui constituent trois dynamiques différentes de représentation de la mise en question du masculin, non pas en suivant la chronologie de leur création mais en suivant un ordre qui facilite la clarté de l'explication : *Veuves ou le bonheur existe peut-être*⁵, de Tania Cárdenas, 2011 ; *Purgatoire express : parabole de la bonté en 9 tableaux et un épilogue*⁶, de Pedro Miguel Roza, 2013 ; *À petit feu*⁷, de Patricia Ariza, 2002.

La dynamique fataliste: *Veuves ou le bonheur existe peut-être* de Tania Cárdenas

La dynamique fataliste se caractérise par la représentation de l'impossibilité du changement, c'est-à-dire la perpétuation irrémédiable de la masculinité hégémonique, associée à une sémiologie belliqueuse : la violence, l'autorité, l'absence d'empathie. Dans cette économie dramatique, le masculin est ce qui motive le conflit dramatique : en cela, il ne peut se redéfinir ni évoluer, constituant narrativement l'obstacle contre lequel se heurtent les protagonistes. Dans beaucoup des œuvres que nous avons pu étudier, la forme canonique que prend cette dynamique consiste en un ou plusieurs personnages masculins qui font figure d'antagoniste, incarnant l'archétype d'une masculinité monstrueuse. Néanmoins dans ce modèle, le masculin ne se réduit pas toujours à la matrice « personnage » : il peut s'incarner, comme nous allons le voir dans cet exemple dans le cadre où se déroule l'action, ici une atmosphère globale d'insécurité.

Tania Cárdenas Paulsen, dramaturge, scénariste et professeure en Master d'écritures créatives à la Universidad Nacional de Colombia se distingue par de nombreux prix et bourses obtenus pour ses œuvres, notamment le Premio Lope de Vega de Madrid en 1998 pour l'œuvre *Cuarto Frío*. Son théâtre est marqué par une préoccupation récurrente au sujet des relations sentimentales entre hommes et femmes, et surtout sur comment celles-ci participent de la violence sociale. La particularité de la dramaturgie de l'autrice, au sein de cette dynamique fataliste est que si les hommes sont toujours les acteurs les plus directs de la violence, les femmes en sont les ferventes complices, contribuant à l'alimenter et la reproduire dans la sphère privée.

Dans *Veuves ou le bonheur existe peut-être*, les relations homme-femme ne sont qu'une nouvelle arène où se déploie, de manière privée, la violence de la sphère publique. Le lieu où se déroule l'action n'est pas précisé, mais les règles qu'il faut y suivre, énoncées par l'un des personnages dans la première scène ressemblent à une caricature de celles que les habitants des grandes villes de Colombie répètent, notamment à Bogota :

⁵ *Vindas o la felicidad tal vez sí existe*. Nous traduisons tous les titres et citations de cet article.

⁶ *Purgatorio express, parábola de la bondad en 9 cuadros y un epílogo*.

⁷ *A fuego lento*.

*Restez en alerte et soyez attentive à tout ce qui arrive autour de vous. Si quelque chose vous cause de la méfiance ou de la crainte ou lui fait penser qu'un danger est proche, ne doutez pas : fuyez. Ne sortez pas seule. Ne portez pas d'objets de valeur où qui le semblent. N'acceptez rien de la part d'inconnus. Marchez dans la rue et pas sur le trottoir. Évitez les lieux obscurs. Ne prenez pas de taxis dans la rue. Demandez à quelqu'un qu'il vous le commande par téléphone et qu'il note les numéros, les plaques, l'entreprise, la matricule et si possible le nom du chauffeur.*⁸

La ville dangereuse et corrompue, où l'on ne peut se fier à personne crée un cadre qui n'est pas sans rappeler celui du roman noir. Une atmosphère énigmatique participe également de cette impression: l'intrigue et les motivations des personnages demeurent obscures pendant une grande partie de la pièce, certains éléments demeurant même irrésolus jusqu'à la fin. Nous suivons les pérégrinations nocturnes de Lisa, un personnage féminin qui, d'abord désorienté et sans motivation claire (« Je ne sais pas ce que je fais ici, je ne sais pas ce que je veux, je ne sais pas pourquoi je suis venue et je ne suis pas sûre de ce que je dois faire »⁹, dit-elle au début de la pièce), révèle rapidement son objectif : elle cherche Paolo, quête qui motive entièrement l'action, la pièce ne prenant fin qu'après qu'elle l'a trouvé. Au cours de sa recherche, toujours dans cette atmosphère d'insécurité, elle rencontre Brenda, une mystérieuse femme qui dit vouloir l'aider, puis se rend à une fête où elle a une confrontation violente avec Teresa, sa rivale amoureuse, elle aussi dans une relation avec Paolo. De là, le déroulement de l'action alterne entre la fête et la rue, dans une succession de plus en plus saccadée qui ne laisse deviner de l'intrigue que quelques éléments généraux, à la manière d'une esquisse d'enquête policière dont il serait inutile de connaître les détails tant elle se noie derrière la force de l'intrigue sentimentale : Paolo est un gangster dont tous les personnages féminins de la pièce, y compris Brenda, sont amoureuses. Il est mêlé à une sombre affaire (dont nous n'aurons pas le détail) qui met sa vie en danger, ce pourquoi il fait appel à ses différentes amantes qui cherchent toutes à le trouver. Le dénouement intervient lorsque Lisa trouve enfin Paolo et le tue symboliquement ; la pièce se termine sur les trois femmes, réconciliées, en train de trinquer, nous renvoyant au titre. L'influence du film noir n'affecte le cadre dans lequel se déroule la pièce qu'à la manière d'un décor: les éléments de l'enquête ne seront pas divulgués, demeurant à l'arrière-plan. En cela, la perspective féminine n'est pas constituée seulement à travers les personnages mais également au niveau structurel, dans ce décentrement générique qui invite à détourner les yeux de l'enquête et donc du roman noir, traditionnellement masculin pour les porter sur l'intrigue sentimentale, elle-même traditionnellement associée au féminin.

L'atmosphère globale d'insécurité qui est instaurée dès le début de la pièce est rendue palpable dès la didascalie initiale : la description de ce lieu comme d'un « néant » marqué par l'obscurité, l'attitude corporelle des personnages, toujours en alerte, l'ambiance sonore (des bruits menaçants surviennent régulièrement : pas, détonations d'armes...) sont autant d'éléments qui rendent l'espace scénique hostile. Or cette atmosphère semble être particulièrement menaçante pour les femmes : la dimension genrée de ce danger, outre l'image de la femme « seule » marchant dans la nuit, qui suppose une vulnérabilité particulière dans les représentations collectives, est renforcée par le motif des chaussures à talon, attribut féminin qui augmente ici le péril (il est indiqué que Lisa cherche à être silencieuse mais ne peut pas à cause de ses talons) et qui sera récurrent au long de la pièce.

⁸ « Permanezca alerta y esté atenta a todo lo que sucede a su alrededor. Si algo le produce desconfianza o temor o le hace pensar que hay algún peligro cerca, no lo dude: Huya. No salga sola. No lleve objetos de valor o que lo parezcan. No reciba nada de extraños. Camine por la calle y no por el andén. Evite los lugares oscuros. No tome taxis en la calle. Pídale a alguien que lo llame por teléfono y que anote los números, las placas, la empresa, la matricula y si es posible el nombre del conductor. » p.13.

⁹ « No sé qué hago acá, no sé qué quiero, no sé a qué vine y no estoy segura de eso que tengo que hacer. » p.15.

C'est donc dans cette atmosphère que Lisa, Teresa et Brenda cherchent Paolo qui demeure un personnage fuyant : présent brièvement lors d'une conversation téléphonique au début de la pièce, il n'apparaît à nouveau qu'à la fin et est donc davantage présent par l'obsession qu'il constitue que par ses apparitions physiques. En cela, le personnage est dessiné principalement à travers ce que ses trois soupirantes disent de lui. Pourtant, malgré cela, le portrait subjectif de Paolo n'a rien de flatteur. La description qu'en fait Brenda est à ce titre édifiante puisqu'entièrement sur le mode de la concession :

BRENDA : [...] Ce n'est pas le meilleur des meilleurs. Il n'a rien d'un champion. Ce n'est pas le plus beau, ni le plus séduisant, ni le plus charmeur. Ce n'est pas non plus le plus intelligent. [...] C'est un bon gars même si tout le monde me dit que je ferais mieux de me trouver un vrai petit ami et pas une sale merde comme lui. Pourquoi personne ne comprend que même si ce n'est pas le meilleur, ce n'est pas non plus le pire ? C'est sûr qu'il y a des jours où il disparaît et il n'y a aucune manière de le trouver. C'est vrai qu'il m'interdit de répondre au téléphone chez lui, d'arriver par surprise, de dire à qui que ce soit où il vit et comment le trouver, c'est sûr que je n'ai même pas son numéro. Et que chaque fois que je suis allée chez lui j'étais toujours tellement ivre qu'après, pas moyen de retrouver l'adresse. Qu'il me fait faire des choses et ne m'explique pas le pourquoi du comment. C'est sûr qu'il est probablement impliqué dans des choses qui pourraient ne pas plaire à ma grand-mère, qu'un jour, sans faire exprès je me suis rendue compte qu'il s'y connaît mieux en armes que n'importe qui, qu'il connaît par cœur trente techniques pour dépecer un...¹⁰

Leur attachement à Paolo n'est jamais présenté à travers les qualités de ce dernier mais selon les mêmes modalités qu'une addiction : de fait, l'amour est indissolublement lié au motif de la drogue tout au long de la pièce : Brenda avale régulièrement des pilules, particulièrement lorsqu'elle parle de Paolo, en témoigne également la manière dont Lisa décrit l'appel de Paolo pendant la nuit, qui l'a portée à le chercher et donc est l'élément déclencheur de toute la pièce. L'état de confusion dans lequel elle se trouve au moment de cet appel qui la réveille la nuit, et le fatalisme qui imprègne son attirance font penser à une rechute, tant au sens religieux que médical et toxicomanique du terme :

Bien sûr, on pourrait croire qu'après tout ce temps la douleur aurait disparu ou, au moins, qu'elle ne serait plus comme avant. Mais non. Paolo m'appelle et je ne peux pas m'empêcher de sortir lui courir après. Comme toujours.¹¹

À travers ce parallèle entre amour et drogue, Tania Cárdenas reprend le stéréotype de l'irrésistible attirance des femmes pour les « mauvais garçons ». La dynamique fataliste affecte explicitement les femmes hétérosexuelles, qui soutiennent et alimentent la masculinité monstrueuse et du même coup concerne aussi lesdites masculinités, condamnées à se construire selon ce modèle.

Si l'on peut penser, dans un premier temps que l'assassinat final tient d'une libération de la dépendance vis-à-vis de cette masculinité violente, comme le suggère le titre, les modalités de ce final portent à nuancer fortement sa dimension émancipatrice : tout d'abord, la réalité de cet assassinat est mise en cause au sein de la fable car certains indices, y compris le monologue final

¹⁰ « BRENDA. No lo sé con certeza. He venido recogiendo alguna información y por lo visto no es un santo varón. No es el mejor de los mejores. No es nada parecido a un campeón. No es el más bonito, ni el más atractivo, ni el más seductor. Tampoco es el más inteligente.

JUAN. ¿Entonces?

BRENDA. Es un buen tipo así todo el mundo me diga que mejor me busque un novio de verdad y no pedazo de mierda como él. ¿Por qué nadie puede entender que aunque él no es el mejor, tampoco es que sea el peor? Es cierto que hay días que se desaparece y no hay forma de dar con él. Es cierto que me tiene prohibido contestar el teléfono en su casa, llegar de sorpresa, decirle a nadie dónde vive o cómo ubicarlo, es cierto que ni siquiera yo tengo su número. Y que siempre que he ido a su casa he estado siempre tan borracha que luego no hay forma de dar con la dirección. Que me pone a hacer cosas y no me dice por qué ni para qué. Es cierto que lo más probable es que esté metido en cosas que podrían no ser del agrado de mi abuelita, que un día sin querer me di cuenta de que sabe más de armas que cualquier mortal, que se sabe de memoria treinta técnicas para descuartizar a... » p.33.

¹¹ « LISA: [...] Claro, uno podría pensar que con todo este tiempo el dolor ha desaparecido o, por lo menos, que ya no es lo que era antes. Pero no. Paolo me llama y no puedo evitar salir corriendo detrás de él. Como siempre. » p.26.

de Lisa donnent à croire que Paolo s'est en réalité fait tuer plus tôt dans la pièce et ainsi, cet acte final peut être davantage interprété comme l'affrontement du deuil que comme l'auto-émancipation. Par ailleurs, les raisons de cet assassinat sont ambiguës et ne semblent pas tenir exclusivement du deuil et de la libération. Certains éléments de langages de Lisa donnent à penser qu'il pourrait aussi bien s'agir d'une déception vis-à-vis de l'incapacité de Paolo à incarner parfaitement le modèle hégémonique : de fait, ce qui pousse Lisa à sortir l'arme est l'aveu de terreur de la part de Paolo, qui semble être précisément le seul élément au long de la pièce qui éloigne le personnage de la masculinité hégémonique par l'infraction qu'il constitue vis-à-vis de l'impératif de courage de la virilité. Enfin, malgré la jubilation que semble marquer la célébration finale des trois femmes, la pièce se clôture sur une atmosphère apocalyptique :

Le ciel devient rouge. On entend une forte détonation. Le monde s'écroule¹².

Ainsi, si cette œuvre donne à voir un point de vue féminin sur la thématique des relations homme-femme au sein d'une société violente, la dramaturgie de l'œuvre tient davantage de l'esthétisation des stéréotypes que de leur remise en question. L'émancipation provocatrice de l'assassinat final que laissait supposer le titre est grandement relativisée par ses modalités, ses causes et ses conséquences. La dynamique fataliste condamne chacun à des rôles traditionnels : au sein d'une société hétérocentrée, les femmes sont irrémédiablement attirées par le mâle alpha, et les hommes sont donc irrémédiablement incités à poursuivre ce modèle hégémonique et violent. Notons que dans cette représentation du masculin, les doutes, fractures ou contradictions de sa construction sont secondaires, voire passées sous silence. Cette assignation stéréotypée concerne également les genres littéraires, la perspective féminine ou le pendant féminin du roman noir étant ici l'intrigue sentimentale.

La dynamique compatissante : *Purgatoire Express*, parabole de la bonté en 9 tableaux et un épilogue de Pedro Miguel Rozo.

La dynamique compatissante consiste en l'exhibition pathétique des difficultés propres aux hommes, plus précisément en la souffrance que cause l'oscillation entre deux modèles de masculinités opposés et considérés incompatibles. L'alternative consiste en général entre d'une part une configuration hégémonique et de l'autre une configuration dissidente, les deux polarités étant aussi insatisfaisantes l'une que l'autre et formant en cela une impasse. Dans cette perspective, les contradictions inhérentes aux définitions de la masculinité, exacerbées par les mutations contemporaines, se traduisent par une tension tragique qui provoque le mal-être et qui peut même constituer le principe qui provoque le déséquilibre du système dramatique.

Cette dynamique peut se cristalliser de différentes manières, mais la manifestation que nous nous proposons d'étudier ici dans l'exemple de la pièce de Pedro Miguel Rozo, que nous appelons « le bourreau ou l'impuissant », consiste en la souffrance provoquée par l'oscillation entre deux paradigmes normatifs incompatibles : d'une part l'impératif de non-violence, de l'autre, celui de non-féminité. L'impératif de non-violence renvoie à l'association entre le masculin et le belliqueux qui détermine la dynamique fataliste. Pourtant l'association du masculin et la violence n'est pas traitée ici sur le mode de la fatalité mais sur celui du risque : il s'agit pour le personnage de ne pas devenir l'opresseur, ou du moins de ne pas se voir attribuer ce rôle. En ce

¹² « *El cielo se vuelve rojo. Suena una muy fuerte detonación. El mundo se viene abajo.* » p.52.

qui concerne l'impératif de non-féminité, il est relié à la structure-même du système de genre dans lequel les polarités « féminin » et « masculin » ne se définissent que par la mutuelle exclusion. Dans cette dynamique, le féminin constitue ce dont il ne faut à aucun prix s'approcher et est associé à tout le système sémiotique correspondant, en particulier l'homosexualité. Cet impératif va de pair avec une série de normes comportementales nécessaires pour ne pas s'approcher cet abject féminin, et si ces normes varient selon les époques, les zones géographiques ou encore les classes sociales, beaucoup sont communes à l'Amérique latine et l'Europe et consistent par exemple à éviter de montrer de la vulnérabilité, de la sensibilité, au niveau vestimentaire éviter certaines couleurs et formes, etc. La dynamique compatissante, dans l'exemple qui nous occupe, consiste donc en l'exposition de l'incompatibilité entre l'impératif de non-violence et l'impératif de non-féminité qui débouche sur un dilemme tragique, l'homme étant condamné à osciller entre les rôles de bourreau ou d'impuissant, entre devenir un être violent ou perdre son statut.

Pedro Miguel Roza, également dramaturge et scénariste, appartient à la même génération d'auteurs que Tania Cárdenas. Son œuvre la plus reconnue *Nos vies privées*¹³ a reçu le Premio Distrital de Dramaturgia et a été publiée et représentée à la Royal Court Theatre de Londres. Son théâtre se caractérise par le traitement d'une question avec un humour cynique, mettant en général en lumière les contradictions et défaillances de certains comportements humains. Ce fil rouge est rendu visible notamment par les sous-titres de ses œuvres, ici « parabole de la bonté », ailleurs « parabole du couple » ou encore « parabole de la tragédie ». Parmi les thématiques qui traversent ses œuvres, celle de la construction des masculinités tient une grande place et est même centrale dans *Nos Vies Privées*, qui aborde notamment le thème de l'homophobie.

Dans *Purgatoire Express*, œuvre avec laquelle l'auteur a gagné la bourse de Création Dramaturgique par le fond Iberescena en 2009, l'action se déroule en Espagne, en présence de six personnages : Sara, une femme âgée, accueille chez elle cinq immigrés en situation illégale et promet de se marier avec l'un d'entre eux pour lui permettre de recevoir la nationalité espagnole et d'ainsi échapper à la précarité. Parmi ces immigrés, il y a trois hommes et deux femmes – le mariage homosexuel étant légal en Espagne – et chacun des candidats a une origine différente. Pour déterminer lequel des cinq aura le droit à ce privilège, il s'agit de désigner la personne la plus méritante, c'est-à-dire celle qui fait preuve de plus de bonté, ce qui renvoie au sous-titre. S'ensuit une compétition perverse entre les personnages car Sara leur propose une série d'épreuves de plus en plus humiliantes et chacun tente d'éliminer les autres pour être le gagnant. Les candidats sont éliminés du jeu un à un à la manière d'une émission de télé-réalité et le petit groupe devient une arène qui semble être une miniaturisation et une exacerbation des mécanismes d'intégration et d'exclusion d'une société. Contrairement à *Veuves ou le bonheur existe peut-être*, les relations de genre ne sont pas centrales mais tiennent une bonne place dans cette parodie noire du rôle pervers joué par les attentes sociales. En cela, l'élimination d'un des personnages, Roman, un Ukrainien, est l'exemple le plus explicite du piège tendu par les paradigmes régissant le masculin, et nous nous proposons en cela d'étudier la scène où il commet la faute l'excluant du concours. Dans cet extrait de la scène 6, Roman, en gage de sa bonté, a « gagné le droit » de laver les toilettes de Sara ce qui fait craindre aux autres concurrents qu'il ne gagne le jeu. Pendant qu'il est occupé à sa tâche, Lina, une autre candidate colombienne, entre et joue à le provoquer.

¹³ Pedro Miguel Roza Flórez, trad. Simon Scardifield, *Our private life: a family parable in three acts and an epilogue*, London, Oberon Books, 2011.

LINA. *Lâche. Tu te sens tout petit par rapport à moi. Et je suis bien d'accord.*

ROMAN. *Tu vas la fermer, putain ?*

LINA. *Si je ne te plais pas, pourquoi tu ne peux pas m'embrasser ? Tu sais que tu te trahirais si tu le faisais. Tu ne pourrais plus cacher ton désir pour moi. C'est ça, non ?*

ROMAN. *Laisse-moi travailler.*

LINA. *Tu es pédé ? (pause) impuissant ? (pause) pédéraste ? (pause) Castré ? Précoce ? Transsexuel ? Difforme ? Vierge ? Tu en as une petite ?*

ROMAN : *Ça suffit !*

[...]Roman lui donne un coup de point qui lui casse le nez. Lina sourit tranquillement.

LINA. *Merci. C'est tout ce que je voulais.*

Lina sort sans se nettoyer le sang qui lui coule du nez. Pause.

ROMAN. *Merde !¹⁴*

La fin de la scène laisse bien entendu comprendre que cette provocation était un piège, Lina exploitant le spectre limité d'action de Roman pour déchaîner sa violence et l'éliminer. Cette scène, par la provocation de Lina, énumère de manière condensée les incarnations les plus évidentes que peut prendre l'abject féminin et expose ainsi de manière très efficace l'oscillation entre deux polarités inacceptables : d'une part la démasculinisation et d'autre part la violence, la faute du personnage consistant ici à tomber dans la seconde. On pourrait considérer qu'il y a un certain fatalisme également ici, tant le dispositif paraît fait pour ne pas laisser d'autre issue à Roman que celle de la violence ; pourtant c'est bien la dynamique compatissante qui est dominante car ce mécanisme qui conduit à la faute, qu'il soit inexorable ou non, conduit à l'exclusion du personnage. Ici, Roman n'incarne pas l'archétype d'une masculinité monstrueuse mais la victime d'une configuration à laquelle il est difficile (impossible ?) d'échapper. Ainsi, dans le modèle compatissant, paradoxalement, l'homme est victime de son association au rôle d'opresseur.

Il est à noter que la dynamique compatissante n'est pas absolument absente dans *Veuves ou le bonheur existe peut-être* dans la mesure où la tension entre deux paradigmes de masculinités insatisfaisants est également présente, mais la dynamique fataliste nous paraît prédominante par la mise au second plan de la souffrance masculine que cause cette tension au profit d'une esthétisation de la fatalité. Il n'en demeure pas moins que ces deux dynamiques, si elles semblent à première vue contradictoires sont en réalité tout à fait compatibles et même complémentaires. Le nœud de leur point commun résidant en une certaine déresponsabilisation des personnages,

¹⁴ « LINA. Cobarde. Te sientes muy poquita cosa para mí. Y estoy de acuerdo.

ROMAN. ¿Se va a callar de una puta vez?!

LINA. ¿Si no te gusta, por qué no me puedes besar? Sabes que si lo bicieras te delatarías en tus mentiras. Se te notarían las ganas que me tienes. Es eso, ¿no?

ROMAN. Déjeme trabajar.

LINA. ¿Eres marica? Pausa. ¿Impotente? Pausa. ¿Pederasta? Pausa. ¿Castrado? ¿Precoz? ¿Transexual? ¿Deforme? ¿Virgen? ¿La tienes pequeña?

ROMAN. ¡Basta!

[...]Roman le da un puño reventándole la nariz. Lina sonríe con tranquilidad.

LINA. Gracias. Eso era todo.

Lina se va sin limpiarse la sangre que le escurre por la nariz. Pausa.

ROMAN. ¡Mierda! »

particulièrement des hommes, vis-à-vis des normes sociales des masculinités soit en attribuant à la masculinité monstrueuse la puissance d'un destin contre lequel il est inutile d'essayer d'échapper, soit en présentant cette construction comme source d'injustice et de souffrance pour les hommes. Dans les deux cas, ces derniers sont désinvestis vis-à-vis de la résolution de leur propre violence, que cela soit par la diabolisation que suppose la dynamique fataliste ou par la mise au premier plan de la souffrance que suppose cette association.

Un trouble dans les masculinités ? *À petit feu*, de Patricia Ariza

La troisième dynamique est la plus mouvante car elle ne se définit qu'en creux, par son échappée au double-écueil de diabolisation et victimisation que nous venons de développer. Elle semble aussi être la plus rare, tant les deux dynamiques précédentes semblent traverser la majorité de la production théâtrale contemporaine colombienne, bien que selon des modalités diverses.

Patricia Ariza appartient à une génération antérieure aux précédents auteurs. Elle est l'une des figures les plus reconnues du théâtre contemporain actuel, notamment pour avoir cofondé avec Santiago García le Théâtre de la Candelaria en 1966. Sa dramaturgie est marquée par l'esthétique propre à la Candelaria : un théâtre politique, soucieux de mémoire historique et basé sur la création collective. Malgré cela, elle s'est aussi prêtée à l'écriture individuelle et la pièce que nous nous proposons d'étudier en est un exemple.

Dans *À petit feu*, trois personnages masculins : Juan, Eduardo et Mario sont en train de cuisiner pour « elle », un personnage féminin dont ils parlent tout au long de la pièce, dont nous n'aurons pas le nom et qui n'arrivera jamais. Tous trois sont ses amants : Mario, le séducteur, est celui avec lequel elle a le plus de relations sexuelles (« *On fait l'amour n'importe où : dans le lit, derrière les portes, dans la salle de bain, elle est... voluptueuse, insatiable* »¹⁵); Eduardo, l'intellectuel, est celui avec lequel elle parle le plus, notamment de politique (« *On parle pendant des heures. C'est une grande causeuse, j'aime parler avec elle [...]* »)¹⁶ ; enfin Juan, le sensible, est celui avec lequel la relation semble le plus portée sur la tendresse (« *Moi ce que j'aime, c'est qu'elle me dise des mots doux, qu'elle m'enlace et qu'elle m'appelle "bébé"* »¹⁷). Au cours de la pièce, les tensions entre les personnages se déploient mais surtout les fractures de chacun d'entre eux. L'action se termine sur cette attente non résolue.

La pièce est ainsi basée d'emblée sur un décalage dans les rôles traditionnels de genre puisque les trois hommes sont en train de se livrer à une activité traditionnellement féminine, la cuisine. L'inversion est renforcée par le fait qu'ils cuisinent pour elle, et que tout doit être prêt pour lorsqu'elle rentrera du travail, qualifiant d'emblée « elle » comme indépendante notamment économiquement. Cette entrée des trois personnages masculins dans un univers féminin est marquée dès la didascalie initiale par leur changement vestimentaire : il y est indiqué qu'ils « enlèvent leur costume de ville » avant de remonter leurs manches et de mettre chacun un tablier des gants. Ils quittent ainsi l'espace du dehors pour investir l'espace domestique. L'aspect inhabituel de cette situation est souligné à plusieurs reprises, notamment par le fait qu'ils admettent ne pas savoir cuisiner et peinent donc à réaliser leur recette : en cela, leur maladresse contribue à les éloigner du modèle hégémonique, constituant même par moments un facteur de vulnérabilité, comme le montre par exemple la nervosité qu'ils montrent chaque fois que l'un

¹⁵ « *Hacemos el amor en cualquier parte: en la cama, detrás de las puertas, en el baño, ella es... voluptuosa, insaciable.* » p.116.

¹⁶ « *Hablamos durante horas. Es una gran conversadora, me gusta hablar con ella [...]* » p.117

¹⁷ « *Lo que me gusta es que ella me arrulle, y me abraze, y me diga, baby.* » p.129.

d'entre eux quitte l'espace scénique (« *Ne tarde pas. On a dit qu'on ferait ça tous les trois...* »¹⁸ » dit Eduardo alors que Juan sort).

Par ailleurs, la curiosité de cette situation réside également dans le fait qu'ils se savent être tous les trois amants d'« elle » et que si cet état de fait crée des tensions, il ne semble pas les surprendre.

En sus de cette inversion du cadre traditionnel et de cette polyandrie consentie, les personnages semblent avoir une inclination non assumée vers la féminité : Juan se travestit en secret et Mario prend rendez-vous en cachette dans un centre d'esthétique. À cette situation quotidienne, en filigrane, s'articulent des allusions politiques :

EDUARDO. *Ail ?*

JUAN. *Il y en a assez, je crois. Qu'est-ce que tu lis ?*

EDUARDO. *Toasts ? "Violence et pays".*

JUAN. *10 toasts. C'est un pléonasme.*

EDUARDO. *Crème ? Qu'est-ce qui est un pléonasme ?*

JUAN. *Deux tasses.*

EDUARDO. *Noix de muscade ?*

MARIO. *Juste un peu. Dire violence et pays, c'est la même chose.*¹⁹

En plus de ces quelques conversations, peu avant la fin de la pièce, Mario, ivre, chante l'internationale, en agitant son tablier à la manière d'un drapeau. Ces quelques allusions, permettent un subtil entrelacement du domestique et du politique qui connectent l'aspect anecdotique de la situation avec la question du changement social, voire de la révolution (on note en effet des références à Marx et à la chute du mur de Berlin).

Cette représentation du masculin échappe à la dynamique fataliste, les trois personnages n'étant aucunement diabolisés. Pour autant leur penchant vers la féminisation, s'il est envisagé et non pas écarté comme dans les deux autres exemples, se présente néanmoins comme hautement problématique : en témoignent le violent rappel à l'ordre de Mario et Eduardo lorsqu'ils découvrent Juan habillé avec une robe d'« elle » et maquillé et la gêne de Mario lorsqu'on surprend sa conversation téléphonique avec un centre esthétique, les deux moments étant ponctués par cette même phrase de la part d'un des confrères : « *Apprends à être un homme* »²⁰.

L'effet comique que pourrait avoir la féminisation masculine, notamment au moment de la découverte de Juan habillé en femme est désamorcé par la violence de la scène : Mario et Eduardo l'amènent sur scène de force, l'insultent, le frappent, lui retirent la robe et lui lavent le

¹⁸ « *No te demores. Quedamos los tres en hacer esto...* » p.113.

¹⁹ « EDUARDO. *¿Ajo?*

JUAN. *Suficiente, creo. ¿Qué lees?*

EDUARDO. *¿Tostadas? "Violencia y país"*

MARIO. *10 tostadas. Pura redundancia.*

EDUARDO. *¿Crema de leche? ¿Qué es lo que te parece redundante?*

JUAN. *Dos frascos.*

EDUARDO. *¿Nuez moscada?*

MARIO. *Un frascuito. Decir violencia y país es lo mismo.* » p.105-106

²⁰ « *Aprende a ser hombre* » p.120 et p.128.

visage cependant que Juan sanglote et reste silencieux. La brutalité réside également dans le traitement postérieur de cette scène qui donne à voir la force du tabou : cependant que Juan sort se rhabiller, Mario et Eduardo conviennent de ne plus jamais mentionner ce qui vient de se passer et de fait, lorsque Juan réapparaît, l'action continue exactement comme si rien n'était arrivé. De même, si la scène où Mario prend rendez-vous chez l'esthéticienne peut provoquer un effet comique, celui-ci réside moins dans la féminisation même que dans toutes les précautions que le personnage prend pour garder le secret, et dans le comique de situation créé par la présence de Juan derrière lui, qui apparentent la scène à celle d'un vaudeville.

De même, la pièce échappe à la dynamique compatissante décrite précédemment. Si les personnages sont susceptibles de créer de l'empathie – n'étant pas diabolisés – aucun ne correspond précisément à la situation décrite précédemment. En ce qui concerne Mario et Eduardo, la violence gratuite (et non provoquée, contrairement à Roman) de leur opération de redressement concernant Juan les fait échapper au statut de pure victime. Par ailleurs, dans le cas de Juan, la victimisation ne se caractérise pas par une tension de la part du personnage entre un modèle hégémonique et un dissident. Il ne montre à aucun moment une tentation viriliste ou violente et le travestissement est rendu impossible non pas par son renoncement mais par la censure des autres. En cela, il échappe au dilemme tragique que nous avons défini comme constituant de la dynamique compatissante.

En somme, si les contradictions des personnages font osciller la pièce entre le pathétique et le comique, les tensions constitutives des masculinités ne sont pas présentées comme une force transcendante. L'ancrage résolument terrestre de la pièce, dans la sphère domestique, retire aux problématiques la force sublime du tragique et les personnages sont ainsi confrontés à ces questions or de toute esthétique déresponsabilisante. En outre, l'articulation du domestique et du politique contribue à présenter les personnages comme maîtres de leur destin.

Le point d'interrogation dans le titre de cette section n'est pas anodin : il serait aventureux d'affirmer que cette œuvre constitue une profonde remise en cause de la masculinité hégémonique, porteuse de trouble. Néanmoins, par la manière dont la pièce échappe aux deux dynamiques précédentes, elle nous semble la plus à même d'être considérée comme le signe d'un certain ébranlement dans les normes sociales régissant les comportements masculins.

Notons que dans cet article, nous n'avons pas abordé la question des masculinités qui peuvent être incarnées par des personnages féminins ce qui constitue sans doute une des limites de ce travail. Il y aurait encore beaucoup à dire sur ce sujet, notamment dans *Veuves ou le bonheur existe peut-être*, mais nous avons décidé, dans l'économie de cet article de porter un regard préférentiel aux personnages masculins.

Ces trois dynamiques ne doivent pas être vues comme une manière de juger de la qualité des pièces présentées, ni même de la portée de leur engagement politique concernant la question des masculinités. Notons que chacune de ces dynamiques relève d'un fonctionnement assez vaste pour inclure des représentations très diverses. Elles ne doivent pas non plus être considérées comme des catégories rigides et mutuellement exclusives : il est tout à fait envisageable qu'une même œuvre puisse être analysée comme dans une tension entre deux d'entre elles, voire entre les trois et nous avons déjà vu que les deux premières pouvaient être considérées comme complémentaires. La prétention de ces bases analytiques est de permettre de distinguer, au sein d'une multitude de textes abordant la question des relations de genre, lesquelles peuvent être

considérées comme symptomatiques d'une mutation contemporaine des masculinités. Ainsi, ces outils permettent de démontrer que dans le cadre des arts représentatifs, une mise en scène d'une masculinité diabolique ou malheureuse, quand bien même cette condition est articulée aux normes hégémoniques, ne suffit pas à constituer une remise en cause de ces normes. Celles-ci, notamment lorsque présentées comme essentialisantes, sont propices à l'instauration d'une situation conflictuelle, à l'esthétique fataliste ou tragique telle qu'elle a été analysée ici, et entraînent en cela des représentations qui interdisent toute forme de mutation. Pour autant, comme nous l'avons vu avec *À petit feu*, les symptômes de ces mutations existent, d'où la nécessité pour les chercheurs et les auteurs de s'interroger sur les modalités de leur représentation dans l'idée de favoriser la créativité et la compréhension quant à ces questions.

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.
- AMIGORENA, Horacio (éd.), MONNEYRON, Frédéric (éd.), *Le masculin: identités, fictions, dissémination*, actes de colloque (Cerisy-la-Salle, 2-11 juillet 1994), Paris, L'Harmattan, coll. Psychanalyse et civilisations, 1998.
- ARIZA Patricia, *A fuego lento* dans *Diez obras de teatro*, Corporación Colombiana de Teatro, Bogotá, 2002.
- BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, trad. Kraus Cynthia, Paris, La Découverte, 2005.
- CÁRDENAS PAULSEN Tania, *Viudas o la felicidad tal vez sí existe*, Editorial Universidad Distrital, Bogotá, 2011.
- CONNELL, Raewyn, *Masculinities*, Berkeley, University of California, 2008.
- FULLER, Norma, « Repensando el Machismo latinoamericano » dans *Masculinities and Social Change*, Vol 1, No 2, 2012.
- LAMUS, María « Variedad teatral en los años noventa » dans *Boletín Cultural y Bibliográfico*, Volumen 35, No 50-51, 1999.
- MUÑOZ SANCHEZ, Hernando, *Hacerse hombre. La construcción de masculinidades desde la subjetividades : un análisis a través de relatos de vida de hombres colombianos*, Sociologie, sous la direction de Mme Antonia Martínez Rodríguez, Madrid, Universidad complutense de Madrid, 2015.
- OLAVARRÍA José, *¿Hombres a la deriva?: poder trabajo y sexo*, FLACSO-Chile, Nuñoa, 2001.
- PLANA Muriel, *Théâtre et féminin : identité, sexualité, politique*, Dijon, éditions universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2012.
- ROZO Pedro Miguel, *Purgatorio express. Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo*, dans *Dramaturgia colombiana contemporánea*, Antología II, Col. pensar el teatro Paso de gato, pp. 109-148, Bogotá, 2013.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-bois, Éditions théâtrales, 2006.

VIVIESCAS, Víctor, *Représentation de l'individu dans le théâtre colombien moderne 1950-2000*, Études théâtrales, sous la direction de M. Jean-Pierre Sarrazac, Paris, Paris 3, 2005.

WELZER- LANG Daniel, ZAOUCHE GAUDRON Chantal (sous la direction de). *Masculinités : état des lieux*, Actes du séminaire sur « les hommes et le masculin » (Toulouse 2005-2010), Toulouse, Erès, 2011.