



GRAAT On-Line issue #19 July 2017

Hedwig and the Angry Inch, dialectiques queer du spectacle drag

Xavier Lemoine

Université de Paris-Est Marne-la-Vallée

La comédie musicale *Hedwig and the Angry Inch* écrite par John Cameron Mitchell (livret) et Stephen Trask (musique) à la fin des années 1990 pour la scène¹ convoque le travestissement et offre l'occasion de s'interroger sur la représentation des identités *queer* au sein de la culture américaine. Mélangeant genres musicaux (glam rock, punk, pop), théâtraux (concert, spectacle de travesti, théâtre gay), et sexuels (sexualités multiples), Mitchell explore l'instabilité du sens du travestissement, oscillant entre visions dystopique et utopique de la représentation *queer*. Ainsi, cette œuvre semble annoncer les débats qui vont animer la critique *queer* (Jones 2013 : 1-17) entre un pôle embrassant le « no future » punk *queer* et un autre, célébrant les potentialités *queer* proliférantes.

En 1998, l'émergence d'*Hedwig*, outre la forte tradition newyorkaise de la comédie musicale, se fait au confluent d'un théâtre commercial gay, visible depuis 1969 grâce au succès de *The Boys in the Band* sur Broadway, et de la performance *queer* expérimentale, initiée par les spectacles de Jack Smith dans les années 1960 et 1970. De plus, particulièrement à partir des années 1980, les cultures travesties et transgenres se propagent sous des formes diverses au sein de lieux multiples, comprenant les cabarets, les bars, les boîtes, et même les parcs. En effet, la création en 1984 de Wigstock², un

festival contreculturel, va offrir une glorification parodique de la perruque, métonymie par excellence de la culture *drag* newyorkaise. Passant d'une version gratuite et dissidente au cœur de l'East Village à une version payante et bobo sur l'Hudson River, le festival monétisé n'est pas sans faire écho au succès de RuPaul sur le petit écran. L'explosion du phénomène *drag*, popularisant la *drag queen* et, dans une moindre mesure le *drag king*, intensifie la politisation des transgenres et des transsexuels ainsi que les enjeux de leur représentation. *Hedwig* contribue aux discussions politiques et poétiques soulevant de nombreuses questions : le travestissement est-il une stratégie de survie ou bien le renforcement des structures de divisions politiques, esthétiques et genrées ? Est-ce une façon de négocier, d'incarner une multiplicité de tensions et de contradictions traversant les sujets *queer* ? La scène est-elle cette "hétérotopie"³ décrite par Foucault (par contraste à l'utopie) permettant d'imaginer un avenir *trans* ou, au contraire, de rompre avec tout avenir ou bien encore, est-elle un espace mortifère réassignant les genres et renforçant les conventions théâtrales ?

Mitchell, comédien de la scène newyorkaise, connu entre autres pour ses rôles dans les premières pièces sur le SIDA (*Destiny of Me* de Larry Kramer, 1992), s'inspire des spectacles *queer* de la soirée SqueezeBox, un événement hebdomadaire *drag punk queer* au cabaret Don Hill's à Soho (au coin de Spring Street et Greenwich) devenu légendaire. Il tisse une trame narrative en tirant les fils de la grande (la fin de la guerre froide, la culture transgenre) et de la petite (son expérience d'homosexuel rendant visite à son père officier en poste à Berlin) histoire. Hedwig est donc un personnage qui explore son identité nationale, sexuelle, raciale, artistique à travers le trope du travestissement. Le travestissement n'est-il, cependant, qu'une métaphore théâtrale ? Métaphore de la construction de l'identité et du passage ? Passage de l'Est à l'Ouest juste avant la chute du mur, passage du sexe masculin au sexe féminin, passage de l'intime au politique, passage de la comédie musicale à la tragédie expérimentale rock ? En cela, le travestissement d'Hedwig est-il la création d'une poétique utopique défendue par Dolan et Muñoz⁴ ou bien une fin de non-recevoir de la « futurité » et de la reproduction du sens (Edelman 2), ou encore une variation sur l'art de l'échec tel que

défendu par Halberstam ou sur la politique actuelle soulignée par la mouvance anarcho-*queer*⁵?

Hedwig and the Angry Inch, par ses qualités et son succès scénique et filmique reflète ces tensions productives de l'évolution de la théorie *queer* depuis les années 1990. On peut alors se demander dans quelle mesure ce spectacle permet de saisir une fragile relation dialectique entre utopie et dystopie *queer*. En combinant des propositions qui paraissent mutuellement exclusives, *Hedwig* développe une représentation complexe qui ne cède pas à la tentation de créer un nouvel axe binaire des rouages théoriques *queer* mais propose un agencement créatif *queer*.

En revisitant le spectacle de Mitchell et Trask, principalement dans sa version de 1998, les nouvelles qualités poétiques et politiques du travestissement éclairent les mécaniques subversives *queer*. *Hedwig* permet de saisir dans quelle mesure la figure de la *drag queen* prend en charge des pulsions hautement contradictoires, permettant des identifications multiples aux potentialités à la fois incompatibles et simultanées.

Performance du passage : narration et reterritorialisation

Dé-cadrage hybride

Le cadre narratif d'*Hedwig* est ouvert puisqu'il s'agit d'un concert rock où le personnage éponyme raconte sa vie à travers une alternance de chansons et de récits. Ce format permet de jouer avec les conventions de la comédie musicale et de créer une série d'effets de dédoublements et d'échos multiples entre chanteurs fictionnels et réels (Hedwig/Tommy Gnosis et Mitchell), entre un concert minable et une comédie musicale scintillante. La *mise en abyme* de la position du spectateur met également en exergue ces jeux de dédoublements qui caractérisent l'art théâtral du masque mais aussi le décentrement, ou, selon la formule célèbre de Butler, le trouble *queer*. Ainsi, le public de la comédie musicale *Hedwig and the Angry Inch* assiste au concert fictionnel de la *drag queen* Hedwig dans un hôtel miteux devant un public clairsemé. Lors de la production Off-Broadway en 1998, ce parallélisme fiction/hors-fiction est approfondi dans la mesure où le spectateur était effectivement dans l'ancienne salle de bal de l'hôtel

Riverview⁶ transformé en théâtre (Jane Street Theater), faisant écho au « fleabag hotel ballroom » (Mitchell 2003 : 7) décrit dans les didascalies. Le public est alors mis dans une position double étant simultanément le spectateur d'un concert fictif et « réel » dans une salle dont la réalité devient fiction. Cette figure du dédoublement trouble traverse et façonne l'ensemble du spectacle et en signale la profonde nature dialectique. Des allers et retours constants entre divers pôles ne limitent donc pas le spectacle à une structuration binaire dans la mesure où il magnifie l'hybridité, le passage, la ductilité et suscite une saisie multiple du regard des spectateurs et une pluralité d'interprétations des trames narratives.

Si, comme le suggère Tadeus Kantor, l'essence du théâtre est le passage, le passage d'un monde à un autre, l'on comprend bien en quoi un souffle théâtral porte *Hedwig*, figuré par la *drag queen* comme véhicule de la mutation artistique et identitaire. L'exploration de l'identité *queer* est peut-être d'abord celle du créateur John Cameron Mitchell. Comme nous l'avons évoqué en introduction, ce comédien en devenant auteur raconte son histoire, sa quête identitaire sexuelle et de genre. Dans un entretien, Mitchell explique comment ce rôle lui a permis de parachever sa quête identitaire :

I had been doing acting for 20 years before it [Hedwig] in all kinds of interesting things [...] though they were less famous, they were fun. So I already kind of knew myself and Hedwig helped me know more. But interestingly, I stopped acting after Hedwig cos it used up everything I had. Acting for me was finding who I was through roles. Once I played that kind of role I didn't need to do it again so I didn't need to act anymore. (Mitchell 2014 : 23'05-23'50).

Le travestissement de l'acteur aide au processus d'exploration de soi, non seulement à travers la sexualité et le genre mais aux confins même du sujet vers l'épuisement de la question de soi et du jeu. Pour Mitchell, il est un aboutissement personnel, artistique et social. En effet, l'histoire des années 1990 recoupe clairement ses préoccupations personnelles et professionnelles par le truchement du vocabulaire de la comédie musicale transformé par la syntaxe *queer*.

Le personnage d'Hedwig incarne donc le passage d'un monde à un autre, et leur instabilité, telle une figure de rhétorique plus particulièrement placée sous le signe de

l'hybridation. La dimension la plus évidente de cette hybridation est le mélange des genres : conventionnels et expérimentaux ; masculins et féminins, cultures *high* et *low* etc. Le spectacle utilise chanson et musique pour alimenter un fil narratif déroulé grâce à des monologues fournis. Les dix chansons (« Tear Me Down », Mitchell 2003 : 7-9 ; « The Origin of Love », 12-14 ; « Sugar Daddy », 17-19 ; « The Angry Inch », 20-21 ; « Wig in a Box », 22-24 ; « Wicked Little Town », 26-27 ; « The Long Grift », 30-31 ; « Hedwig's Lament », 31-32 ; « Exquisite Corpse », 32-33 ; « Wicked Little Town [reprise] », 33-34 ; « Midnight Radio », 35-36) contribuent à faire exister l'histoire d'Hedwig, transsexuel(le) involontaire, trompé(e) par les hommes et trahie par le destin. Cet anti-*bildungsroman* mène le spectateur de la naissance d'Hedwig en Allemagne de l'Est (dans la pauvreté) aux lieux interlopes de la ville de New York sans le moindre progrès matériel ou spirituel. Si la trame narrative de cette comédie musicale reste assez conventionnelle, elle retrace néanmoins le destin d'une anti-héroïne dont la chute est, paradoxalement, inversée par une bande son qui raconte l'ascension d'une œuvre.

Dans une comédie musicale, la partition définit les coordonnées de l'hétérotopie en construction, et ici elle a une forte coloration punk rock. Le punk rock⁷ devient un marqueur profond de la notion d'hybridité dans la mesure où ce style, relativement récent, se caractérise par un mélange de différents genres musicaux. Historiquement, il est né du rejet d'un rock devenu trop commercial dans les années 1970. Puis le punk rock a suivi de nombreuses évolutions jusqu'aux années 1980 qui furent marquées par l'inclusion des questions de genre et de sexualités donnant naissance au *queercore* et au glam rock (Taylor 117-145).

C'est dans ce contexte que Stephen Trask, le leader du groupe *queer* punk nommé Cheater, va proposer à Mitchell de venir tester un personnage *drag* à la soirée hebdomadaire SqueezeBox. Les spectacles de ce club proposaient une nouvelle esthétique de la *drag queen* en réaction au style dominant et inspirée par les reines du rock. Henry explique cette transition vers le *drag* façon déesse du rock, « Tina Turner, Patti Smith, Deborah Harry – instead of the stereotypical Barbara Streisand and Judy Garland routines » (Henry). Par-dessus tout, la *drag queen* ne doit plus passer par le *playback* (la seule règle énoncée à propos de cette soirée : « no lipsynching ») de

classiques trop sirupeux, mais par le grain individuel des voix s'appropriant le rock. Ce travail d'appropriation permet de faire fi des dissimulations facétieuses d'un genre ou d'un autre afin de jouer des distorsions infinies des voix. La voix masculine émanant d'un corps féminisé, celui de la *drag queen*, s'amuse des formes hybrides qu'elle incarne grâce à une voix en *dissonance* avec les attributs de la féminité telle que la perruque (Mistress Formika, Lady Bunny sont connues pour leurs crinières impressionnantes)⁸. Ce qui émerge de ce contraste n'est cependant pas le renforcement de polarités binaires mais une voix hybride, en résistance, face à des assignements vocaux. John Cameron Mitchell, riche de cette expérience va alors chanter sur une amplitude large de la tessiture de sa voix et de ses différentes modulations quant au genre masculin et féminin à travers les styles rock, punk et pop à la Bowie. La musique *queercore* d'*Hedwig and the Angry Inch* renouvelle l'esthétique musicale non seulement par le punk rock hybride mais aussi grâce à la célébration, au sein d'une forme établie, d'une nouvelle pratique⁹ de la *drag queen* largement créée lors de la soirée SqueezeBox : la *drag queen* punk rock.

Cependant, cette dialectique dynamique des genres à travers le jeu des cordes vocales de la *drag queen* pourrait être figée par la tradition du spectacle travesti de la révélation, quasi mystique, rejoué à la fin d'*Hedwig* qui réintroduit le corps masculin biologique de Mitchell et risque d'effacer l'ontologie trouble *queer* (Tyler 42-43). Ce choix suggérerait une clôture du sujet comme de l'histoire, à travers la réaffirmation d'un corps (dont la voix) genré et ancré dans une ontologie essentialiste de la chair. Même si l'ambivalence d'*Hedwig* n'est sans doute pas exactement une vérité révélée, de nombreuses critiques accablent *Hedwig* et dénoncent le poids normatif des conventions.

Reterritorialisations normatives ?

Le phénomène de reterritorialisation est au cœur de la performance et de la critique *queer* dans les années 1990. On peut identifier une bifurcation entre une combinaison de l'art expérimental, du politique radical et de la théorie critique d'une part et la combinaison d'une politique et d'un art *mainstream* et d'une critique plus tolérante des choix néolibéraux d'autre part. L'apparition de « l'homonormativité »¹⁰ (Duggan), considérée comme impensable quelques années auparavant (Berlant et

Warner 548), explique sans doute la tension qui donne lieu à deux réactions *queer*. L'une serait héritière de « l'homosexualité noire » selon une expression de Guy Hocquenghem (Martel), déviante, subversive qui embrasse, à un degré plus ou moins grand, la notion de négativité (Edelman) et l'autre tenterait de relancer les machines désirantes productives via une visée utopique. Mais avant d'explorer plus avant l'articulation entre ces tendances et la façon dont la comédie musicale nourrit cette dialectique, on peut signaler comment ce spectacle peut être assimilé à un effort de domestication de la radicalité *queer*.

L'opération de normalisation apparaît dès la seconde version mise en scène en 1998 au Jane Street Theater et risquait de s'amplifier dans l'optique d'une réussite du spectacle - vite confirmée par le film et ses productions sur Broadway. En effet, en tant que spectateur de cette version de 1998, la dimension subversive m'est apparue émoussée par plusieurs indices normatifs. Les fauteuils rouges et les places à trente dollars évoquaient davantage le théâtre commercial que des lieux alternatifs. Le public visé n'était plus exactement le même, composé de spectateurs plus aisés et policés, risquant même de donner l'impression que la précarité au cœur du spectacle était chosifiée pour le plaisir ambigu consistant à s'encanailler à bon compte. La production assez soignée et professionnelle s'éloignait de la culture *queer* du bricolage et de la tradition *Do It Yourself (DIY)* du mouvement punk, érodant le potentiel déterritorialisant du spectacle. Selon la productrice du spectacle Diana White (entretien personnel, New York, mai 1998), les premières versions de ce spectacle à la soirée SqueezeBox avaient une qualité expérimentale *queer* amoindrie alors par ce que l'on pourrait nommer une « gentrification artistique ». La création d'un espace de théâtre Off-Broadway dans un bâtiment désaffecté évoque l'embourgeoisement de quartiers abandonnés de la ville de New York. La transformation de cet ancien hôtel en théâtre n'est pas sans intérêt, outre les effets déjà mentionnés, puisqu'elle illustre le mécanisme politique de la réappropriation des espaces. Elle laissait néanmoins transparaître une stratégie de marketing, avec la création d'un faux lieu alternatif - reflétant la *gentrification* du quartier et un réajustement mercantile afin de trouver le public après un passage raté et éphémère de la comédie musicale sur Broadway (Henry).

Dès l'été 1998, cette impression de rabattement d'une culture alternative sur les flux normatifs était accentuée par le succès grandissant de *Hedwig and the Angry Inch*, exigeant qu'un nouvel interprète prenne le rôle d'Hedwig à New York tandis que James Cameron Mitchell assurait la première sur la Côte Ouest.¹¹ La commercialisation du spectacle semblait alors nettement remettre en cause son potentiel subversif dans la mesure où la fragile alchimie entre salle et public était plombée par une tendance au retour des conventions représentationnelles politiques et artistiques.

Le film, quoique classé comme héritier du « New Queer Cinema » (Henry), confirme la possibilité d'une reterritorialisation à grande échelle en permettant une appropriation grand public (film culte suivi par les « Hed-Heads » à la façon des fans du *Rocky Horror Picture Show*) de l'impulsion créatrice minoritaire née dans un cabaret alternatif newyorkais. Cette coupure de ses origines *underground* semblait définitivement s'achever avec la production de 2014 à Broadway qui fut un triomphe, en grande partie grâce à la brillante interprétation d'Hedwig par la star du petit écran Neil Patrick Harris (Brantley). Ce comédien, connu dans tout le pays grâce à la série télévisée *How I Met Your Mother* et ses rôles sur Broadway au moins depuis 2004 (*Assassins* de Sondheim et Weidman) et, plus récemment, en tant qu'hôte de la cérémonie des Tony Awards, a su apporter une énergie impressionnante et une extrême maîtrise du rôle. Toutefois, cette image du gay blanc surdoué a aussi été un outil indéniable de la reterritorialisation à la lumière d'une volonté assumée de faire aimer Hedwig au public de 7 à 77 ans (Brantley) plutôt qu'à un public avant-garde.

De façon étrangement prémonitoire, cette destinée lénifiante se trouve au cœur de l'histoire du spectacle. L'aspiration à transcender le particulier pour atteindre l'universel, défendue par Mitchell, se réalise grâce au succès du spectacle. L'irénisme d'un grand dessein humaniste serait louable si son prix n'était pas la répétition hégémonique qui a caractérisé l'histoire de l'humanisme universaliste. En effet, ce geste conduit au danger de répéter les errements humanistes à la source des nombreuses violences effaçant, entre autres, les minorités en s'appuyant sur l'hégémonie d'une utopie plutôt que sur la pragmatique d'une contre-hégémonie (Halberstam 17). Le travestissement de Mitchell en Hedwig pourrait être alors le simple vecteur d'un

effacement, voire une répétition de la domination masculine par le truchement de l'attribution de la féminité à l'homme (Tyler 41), et non d'une mise en avant subversive de la construction des genres et des sexualités (Butler 1990). Le changement de sexe forcé et raté d'Hedwig ne serait alors qu'une *métaphore*, une substitution pour un autre, une absence du réel. Si, comme l'affirme Mitchell, Hedwig n'est ni transsexuel(le), ni gay mais l'incarnation de l'altérité même (Mitchell 2014), alors il/elle risque de réinscrire un absolu universaliste, répétant le geste d'effacement des classes pauvres, des femmes, des homosexuels, des trans, des noirs ou des latinos.

L'absence apparente de la question raciale dans *Hedwig and the Angry Inch* est frappante, surtout à une époque où la critique *queer* se remet ou est remise en question pour son manque d'analyse *intersectionnelle*.¹² Certes *Hedwig* au départ est un quasi « seul en scène » outre les musiciens, toutefois, on ne peut s'empêcher de remarquer la répétition de l'absence de rôles de femmes ou de personnes racialisées. De plus, la présence d'un seul homme noir dans le récit, et non sur scène, est celle de l'homme qui poussera Hansel Schmidt à devenir Hedwig et dont le prénom, Luther, n'est pas sans ambivalence puisqu'il glisse par assonance vers Lucifer. Même si cette correspondance onomatopéique du malin et de l'homme noir peut être vue comme une parodie de l'histoire des représentations racistes, elle interroge dans un contexte de sous-représentation des noirs dans la communauté gay et dans les arts. La rareté des personnages hybrides aux identités raciales distinctes suggère un manque de réflexion *intersectionnelle* même si le faire-valoir d'Hedwig, son époux d'infortune Yitzhak, convoque les questions de genre et ethniques en faisant allusion à l'Europe de l'Est et à l'identité juive dans une tradition *camp* soulignée par le pseudonyme provocateur, voire, de mauvais goût, de sa *persona* travestie :

Have I introduced my husband, Yitzhak? We met during my Great Croatian Tour of the early mid-nineties. He was the most famous drag queen in Zagreb. Phyllis thought he would make a great opening act. Billed as "The Last Jewess in the Balkans," he lipsynched something from *Yentl* under the name Krystal Nacht. (Mitchell 2003 : 25)

En outre, Yitzhak fait écho, sur le mode parodique, au destin d'Hedwig car il a fui la Croatie et a dû renoncer à ses talents de *drag queen* pour ne pas faire de l'ombre à

Hedwig en échange de leurs vœux matrimoniaux (Mitchell 2003 : 25) comme Hedwig a fui l'Allemagne de l'Est et a dû renoncer à son pénis.

Toutefois, le modèle idéalisé serait le fantasme de l'invisibilité. Cela apparaît à travers les images choisies dans la chanson qui met en scène Luther, l'homme noir : « Sugar Daddy ». Jodi Jones dans un article publié dans une anthologie importante sur les études trans, repère avec pertinence que lorsque Hedwig choisit l'ourson Haribo transparent parmi tous les oursons colorés que lui offre Luther, cela souligne une conscience des privilèges procurés par le positionnement blanc : « The uncolored candy bear clearly represents for him [Hedwig] a complex fantasy of freedom: not just the freedom to cross the Wall into the mythic West of American pop music, but also a freedom from the burdens of a body marked or colored by race or sex. » (Jones, 456). Ici, néanmoins c'est Luther qui porte la marque de la race et non Hansel. La chanson puis la trame narrative utilisent ce personnage pour faire avancer le destin d'Hedwig sans véritablement questionner la répétition de l'hégémonie de la catégorie non marquée blanche grâce à l'exclusion de l'homme noir.

Enfin, cette reterritorialisation semble advenir par le corps blanc masculin d'Hedwig/Mitchell qui fait retour en rétablissant l'ordre des normes sexuelles et raciales perturbées par Hedwig. Le corps clos, ni travesti ni en transition, est réintroduit à la fin du spectacle dans la plus pure tradition du spectacle travesti (Newton 50). En effet, le clou du spectacle travesti c'est la révélation finale du corps masculin sous les oripeaux du féminin. Quand Hedwig arrache ses vêtements pour se retrouver en petit short moulant noir et qu'il/elle écrase les tomates qui lui servaient à figurer la poitrine d'une femme sur sa « vraie » poitrine masculine, il revient à la vérité d'un genre marqué par un corps masculin blanc dont la sexualité reste à interpréter. L'apogée spectaculaire d'Hedwig serait donc le retour de la vérité ontologique du corps masculin débarrassée de l'artifice féminin. Cette reterritorialisation, est d'autant plus évidente qu'elle est inscrite dans le récit puisque le personnage d'Hedwig est finalement rabattu sur Tommy Gnosis, renonçant aux dédoublements créatifs et aux personnages multiples du récit. En effet, Hedwig avait séduit ce fils d'un général (une image de Mitchell lui-même fils de militaire) mais Tommy, n'assumant pas leur sexualité *queer*, l'avait rejetée à partir du

moment où il était devenu célèbre. Cette union ratée hante le spectacle d'Hedwig qui raconte leur rupture et fait entrevoir au spectateur, par le prisme de sa jalousie, le concert géant de Tommy Gnosis qui se déroule non loin de là. Plusieurs fois, Hedwig ouvre une porte qui donne magiquement sur le Giants Stadium matérialisé par les cris d'une foule festive et une lumière quasi divine (Mitchell 2003 : 25). Cette lumière de la vérité est-elle une réalité fictionnelle ou bien une vision intérieure ?

L'onomastique évoque bien avec le nom « gnosis » un aboutissement, une connaissance révélée et mystique (Henry). Il s'agirait d'une épiphanie intérieure, mettant en relief le mythe emprunté à la description de l'amour par Aristophane dans le *Banquet* de Platon et adapté dans la chanson « The Origin of Love ». Que Tommy et Hedwig soient joués par le même acteur, ici Mitchell, souligne l'insistance sur l'unité retrouvée, suivant le schéma de l'amour idéal décrit par Aristophane. En effet, c'est à travers cette mise à nue littéraire et symbolique du spectacle travesti qu'Hedwig/Tommy/Mitchell deviennent *un*, en annihilant la figure du travestissement au profit d'une identité masculine retrouvée. L'effeuillage final et le rejet de la perruque signalent sans ambages que l'on est face à Tommy/Hedwig comme l'indique la didascalie : « *She has become Tommy in concert* » (Mitchell 2003 : 33). Finalement, Hedwig et Tommy sont un seul et même personnage, ou plus exactement les deux facettes d'un même sujet. En cela, cette fin suggère sans doute une réconciliation entre le masculin et le féminin grâce à la figure du travesti. En outre, Mitchell récupère, par ce rabattement sur un personnage masculin, son genre, et il recouvre succès et pouvoir à la fois sur le plan fictionnel et réel (grâce au succès de son spectacle). Finalement, avons-nous assisté tout au long du spectacle au concert de Tommy Gnosis ? Cette lecture reterritorialisante de la comédie musicale implique que le potentiel subversif *queer* de l'œuvre est finalement perdu et que l'homosexualité noire, voire les chemins de la négativité tout comme ceux de l'utopie *queer* sont absorbés par les forces hégémoniques binaires. L'œuvre semble néanmoins plus ouverte car ces limites restent travaillées par de nombreuses nouvelles questions qui peuvent retourner ces interprétations et mettre en lumière les tensions qui ébranlent les sens des productions *queer*.

Dialectique du travestissement et hybridation des genres

Vers une jouissance « no future » ?

L'homosexualité comme incarnation de la subversion des normes tient aux sources contre-hégémoniques auxquelles *Hedwig and the Angry Inch* puise. La négativité de la culture punk, le rejet de la poursuite d'un bonheur benêt vers une vérité absolue, les discriminations sociales qui écrasent les individus caractérisent ce spectacle *queer*. Dans l'ouvrage *The Queer Art of Failure*, l'universitaire transgenre Jack/Judith Halberstam alimente la mamelle noire du *queer* en décrivant l'échec comme signe constitutif du *queer*. Cette analyse joyeuse de l'obscurité n'est pas sans faire écho au destin funeste d'Hedwig qui chante, littéralement, l'échec de son opération : « My sex change operation got botched » dans la chanson titre (Mitchell 20). De façon générale, Hedwig invoque la noirceur du monde. Dans « Wicked Little Town » (Mitchell 2003 : 26-27) une petite ville devient un enfer tempétueux d'où il faut fuir, comme l'indique le refrain : « through the dark turns and noise/Of this wicked little town ». Ce Sodome et Gomorrhe est une dystopie *queer* d'où il faut s'échapper sans se retourner afin de ne pas être détruit comme la femme de Lot dans la bible et à la fin de l'air (« Remember Mrs Lot/And when she turned around », Mitchell 2003 : 27). Cette veine funeste parcourt toute la comédie musicale jusqu'à une apocalypse annoncée par le chœur formé par Hedwig, Yitzhak et Skszp dans la chanson « Exquisite Corpse » : « The whole world starts unscrewing/You see decay and ruin/I tell you 'no, no, no, no » (Mitchell 2003 : 33).

Ce tableau sombre de l'humanité dépeint les souffrances du monde mais propose aussi une stratégie de résistance grâce à la voie négative. Celle-ci peut faire penser au « no future » punk (Halberstam 106-108), aux postions anarchistes ou encore à de nombreuses théories de la négation (Muñoz 12-13 ; Halberstam 129). C'est encore la force de cette négativité qui fait le miel de l'ouvrage polémique de Lee Edelman, *No Future*. Si Edelman rejette particulièrement la notion de reproductibilité du futur, figurée par l'enfant, l'échec évoque aussi l'impossibilité de la répétition du même qui définit, à son tour, le théâtre.¹³ Se concentrer sur ce qui dysfonctionne permet de créer une obscurité féconde. Hedwig participe de cette tradition théâtrale de l'obscurité clarté. Cet oxymore shakespearien par excellence est présent dans la chanson finale « Midnight

Radio » où Hedwig/Tommy en appelle aux armées de marginaux des mondes interlopes afin qu'ils brillent dans la nuit :

All the misfits and the losers

Yeah, you know you're rock and rollers

Spinning to your Rock and Roll

Lift Up your hands. (Mitchell, 36)

Il y a une tension entre la transcendance, portée par la verticalité des mains levées et la répétition de ces dernières paroles, et l'immanence créée par l'horizontalité du parterre du public. Plus tôt dans le spectacle, la croix argentée dessinée sur le front de Tommy Gnosis et apparaissant sur les animations projetées figure également cette tension symbolique.

Toutefois, pour Edelman la transcendance est à proscrire car il n'y a pas d'avenir, pas de reproduction, pas de communauté *queer* aux liens salvateurs. Il s'agit comme dans « Sugar Daddy » de mettre en avant une négativité absolue, une pure présence immanente qui dans une relecture psychanalytique s'illustre par la *jouissance* du « *synthomosexuel* ». Edelman explique: « I am calling *sinthomosexuality*, then, the site where the fantasy of futurism confronts the insistence of a *jouissance* (...) » (Edelman 38). Ainsi, ce positionnement *queer* permet de résister aux impératifs normatifs de la société et, tout particulièrement, à son obsession avec la reproduction et la projection dans l'avenir. Ironiquement, c'est le désir insatiable de sucreries pour enfants qui souligne une quête de plaisir inexorable qui s'oppose au réel. Les valeurs de la vie bonne semblent bafouées, rejetant les impératifs de santé, d'une relation saine fondée sur les sentiments réciproques et non sur la marchandisation (« shopping ») de cette *jouissance* :

When honey bees go shopping

It's something to be seen.

They swarm to wild flowers

And get nectar for the queen.

And every gift you bring me

Gets me dripping like a honeycomb

And if you got some sugar for me,

Sugar Daddy, bring it home.

Oh the thrill of control,

Like a blitzkrieg on the roll,

Is the sweetest taste I've known. (Mitchell, 2003 : 18)

La pulsion de mort (« blitzkrieg »), la sexualité (« Gets me dripping like a honeycomb ») et la sensation grisante de toute puissance (« the thrill of control ») révèlent bien la nature d'une jouissance lacanienne soulignées par Edelman, ou Leo Bersani, comme caractérisant la nature subversive du positionnement *queer*. Après tout, le travestissement et le changement de sexe sont bien les moyens d'échapper au monde à la fois pour le nier (jouissance) mais peut-être aussi afin de le transformer tant sur le plan esthétique, en modifiant ses formes dominantes, que sur le plan politique, en intervenant sur les relations de pouvoirs. La puissance de la négativité est cependant mise en tension dialectique avec l'interprétation *queer* du travestissement comme politique et esthétique des possibles. La temporalité de l'ici et du maintenant de la thèse anti-relationnelle est aussi celle de la performance. Mais *Hedwig* convoque aussi le passé et l'avenir, formulant une imbrication impossible du « no future » et de l'utopie *queer*.

Vers une dialectique improbable : l'utopie ouverte ici et maintenant ?

Pour Dolan le théâtre et la performance permettent la réalisation paradoxale d'un moment utopique qu'elle nomme « performatif utopique » : « The utopia for which I yearn takes place now, in the interstices of present interactions, in glancing moments of possibly better ways to be together as human beings » (Dolan 457). La temporalité de la performance est le présent de son action, ce qui semble exclure l'utopie qui est par essence un ailleurs (comme le rappelle le "u" privatif du lieu). Dolan soutient, non sans rappeler l'hétérotopie de Foucault, que le théâtre est un lieu où la salle et la scène peuvent ensemble imaginer un monde meilleur, créant ainsi une « utopie performative » - un présent où se forme un imaginaire et qui, par cette création même, devient utopie. *Hedwig* provoque cet effet d'une visée vers un monde meilleur par la communion de la chanson et le plaisir des sens. En outre, Dolan souligne indirectement qu'il s'agit d'un projet imaginaire mais aussi politique (« better ways to be together as human beings »)

et, tout comme Muñoz, elle rejette la rupture avec le sens politique de la collectivité que semble induire le positionnement d'une individualité radicale négative. L'utopie sert alors à se projeter vers un ailleurs *queer* afin de s'extraire d'un présent carcéral. Muñoz conclut à propos d'un poème d'O'Hara et de Warhol : « What we glean from Warhol's philosophy is the understanding that utopia exists in the quotidian. Both queer cultural workers are able to detect an opening and indeterminacy in what for many people is a locked-down dead commodity. » (Muñoz 9) Cette capacité de projection et de transformation à partir d'un objet du quotidien est particulièrement flagrante avec la chanson « Wig in a Box ». Du plus profond de son abysse, dans la nuit de son parking de caravanes pour indigents, la perruque permet à Hedwig de s'échapper afin de devenir autre. Mais cette résistance *queer* à la pauvreté par le biais de la perruque de la *drag queen* se termine d'abord par une répétition de l'échec car Hedwig finit toujours par se retrouver face à lui-même / elle-même, englué(e) dans un même espace-temps physique et mental : « And I turn back to myself ». Néanmoins, le dernier refrain, à l'encontre de sa fonction formelle répétitive, ouvre des perspectives (dans le film la cloison de la caravane tombe et devient un podium de concert surexposé à la lumière d'une rangée de spots) :

(The lyrics of the chorus are projected for all to sing. YITZHAK adds the extension to HEDWIG's wig. She changes into a fabulous new dress.)

I put on some make-up
and turn up the eight-track
I'm pulling the wig down from the shelf
Suddenly I'm this punk rock star
of stage and screen
and I ain't never
I'm never turning back (Mitchell 2003 : 24)

La puissance de la négation, d'abord interrompue (« and I ain't never ») puis reprise de façon assertive, illustre la tension entre la pulsion négative et la visée utopique. En quelque sorte, on voit là s'incarner la force dialectique entre les tendances critiques au sein de la théorie *queer* que nous avons décrites. L'objet perruque est investi de sens multiples : à la fois un enfer personnel (« My personal hell. My Hedwig », Mitchell

2003 : 22), image de la pure négativité, mais encore un potentiel de transformation en des personnages et des époques différents (« Suddenly I'm Miss Beehive 1963 » ; « Suddenly I'm Miss Farrah Fawcett » devenue célèbre dans les années 1970, Mitchell, 2003 : 23). L'acte « performatif utopique » vient de l'invention d'espace-temps impossibles. Ces compressions contiennent une temporalité *queer* comme le suggère Muñoz : « I think of queerness as a temporal arrangement in which the past is a field of possibility in which subjects can act in the present in the service of a new futurity. » (Muñoz 16) Les références aux deux décennies précédant le présent de la narration (les années 1980/1990) soulignent l'importance du passé mais la variation de la fin d'un retour sur soi indique une visée temporelle mais aussi symbolique d'un arrachement à soi-même, signifiant la potentialité du sujet dans son devenir utopique. Il ne s'agit cependant pas nécessairement d'une résolution, d'une réponse sur un avenir préétabli. La promesse d'un sens à venir, critiquée comme la limite de la *futurité* par Edelman, n'est pas exactement ce que la chanson évoque ici. Edelman explique :

Consonant with what I am arguing here, this ellipsis itself should be understood as the defining mark of futurism, inscribing the faith that temporal duration will result in the realization of meaning by the way of a 'final signifier' that will make meaning whole at last. *Sinthomosexuality*, by contrast, scorns such belief in a final signifier, reducing every signifier to the status of the letter and insisting on access to jouissance in place of access to sense, on identification with one's *synthome* instead of belief in its meaning. (Edelman 37)

Comme le souligne Muñoz (Muñoz 16), l'accent sur l'ici et maintenant de cette position est contrebalancée par un là-bas et un alors discrédités. Toutefois, la figure d'Hedwig oscille entre le passé et le présent et éclaire la tension entre l'ici/maintenant et l'ailleurs/là-bas, contrecarrant la certitude d'un sens univoque. Si Hedwig termine le spectacle en utilisant une structure connue, son sens reste ouvert.¹⁴ À la fin du spectacle, comme au moment de « Wig in a Box », il y a une potentielle sortie du sujet de soi-même vers une pluralité de sens aucunement fixés dans un « signifiant irrévocable ». La promesse n'est pas assurée mais n'est pas impossible non plus. Cette instabilité du sens permet de sortir de l'oukase d'Edelman entre positivisme et nihilisme (Halberstam 120).

Ici, l'accession à un sujet ouvert dont le sens n'est pas rabattu sur une identité fixe n'empêche pas l'accès à une jouissance, intensifiée par une musique dont on peut exclure le sens mais pas les sensations. La nature musicale est essentielle pour faire exister simultanément le sublime et la ruine où l'intensité des sons déterritorialise potentiellement la clôture des paroles, ouvrant aux sensations pures sans significations imposées. Cette destinée ouverte est d'ailleurs renforcée par l'articulation du sujet à une collectivité, celle formée par le spectacle. La didascalie, incitant à la participation du public, souligne ce désir de liens entre l'individu et le groupe et met en avant le réseau collectif d'intersubjectivités contre les violences de la pauvreté qui isolent et divisent sans jouissance ni vision. Cette communion potentielle caractérise le dispositif théâtral dont l'actualisation est remise en jeu chaque soir (les échecs d'Hedwig participent de cette dialectique fluide à l'intérieur de l'histoire) pour faire exister non seulement la représentation du jour mais tout l'espace théâtral.

L'espace théâtral est d'ailleurs multiple, traversé et transformé par différents genres dont des images animées sur grand écran, un concert avec les musiciens sur scène, un spectacle *drag queen* etc. Mitchell reprend la veine du cabaret, en déployant la panoplie classique des spectacles du burlesque et du vaudeville, avec des numéros transformistes datés, des saynètes comiques et une bonne dose de grivoiserie, le tout visant à une quête de soi (Henry) *camp*. Il raconte au public une histoire fondée sur la révélation d'un mystère, celui d'une vraie « fausse » autobiographie, celle d'Hedwig Schmidt, né(e) Hansel, immigré(e) de l'ex-Allemagne de l'Est et celle de Mitchell sur sa sexualité (Fuchs), et la communauté artistique newyorkaise des années 1980 et 1990. La perruque du travestissement, formant une partie de son nom (« wig »), illustre cette quête du personnage mais aussi celle de l'acteur. En effet, cette quête de soi n'est pas tant dans le récit que dans l'incarnation de ce destin, l'appropriation de sa destinée portée par l'invention d'un personnage fort, émouvant qui transcende ses contingences dans une explosion de lumière, d'accords vigoureux et enthousiastes qui vont crescendo. La dernière chanson est le poing levé de la *drag queen* qui s'adresse à tous les exclus (Mitchell 2003 : 36). L'incarnation triomphante d'Hedwig va à rebours de la fable désespérée et c'est en cela que le spectacle offre un potentiel *queer* utopique. Plus

exactement, elle crée les conditions qui permettent à l'une et l'autre d'advenir. En effet, le spectacle présente également une véritable fêlure, une noirceur qui affirme la puissance de l'échec, l'impossibilité de promettre une identité idéale. Ainsi, *Hedwig* tresse l'impossible jouissance de l'ici et maintenant avec l'utopie de l'ailleurs. Aucune des transformations ne semble jamais définitives, comme le réseau d'échos, de doubles et d'indécidables le montre (oscillation entre l'Est et l'Ouest, entre les corps masculins et féminins, entre l'échec et le succès). Il en ressort un effort de mobilisation de l'*intermédialité* qui figure une juxtaposition de plans sensoriels, intellectuels pour mieux saisir la dialectique *queer* d'*Hedwig*. Les images projetées stylisent le récit avec des traits simples, voire enfantins, mais qui jouent avec les concepts et stimulent l'imaginaire en produisant une esthétique hybride. Au récit théâtral et à la chanson s'ajoute donc sur un écran placé au-dessus de la scène, le dessin animé de deux moitiés de visage qui cherchent à se réunir sans y parvenir. Cette animation visuelle suggère qu'il n'y a pas d'agencement parfait ou idéal comme l'écrit Henry à propos de la version cinématographique de 2001 :

The split self, rendered here as the cartoon-like face that is also Hedwig's tattoo, is displayed repeatedly throughout the film, and at various points, the two halves of the face attempt to reunite. These sequences have both humor and pathos, as the two halves test out various strategies of becoming one: at first, they try to fit together like pieces of a jigsaw puzzle; later, they ingest and swallow each other, only to secrete the ingested half and thereby become separate again; and finally, in an amusing yet sad sequence, they run full tilt into one another in a desperate attempt to merge, only to fall back stunned and confused. (Henry)

L'utilisation de l'art graphique ouvre un nouvel espace de représentation à la fois léger, illustratif et élémentaire. L'animation étend sur un autre réseau cognitif l'appréhension de notre imaginaire. Ces combinaisons multiples permettent à Hedwig de se placer dans un espace-temps de l'entre-deux et d'échapper aux codes dominants afin de formuler sa propre poétique.

Ce positionnement interstitiel passe aussi par le mélange des codes culturels qui juxtaposent le trivial et le cérébral, le *high art* et le *low art*. Les références philosophiques

classiques (Le *Banquet* de Platon) ou religieuses (Bible) sont reprises directement sur des rythmes punk rock (« The Origin of Love »). Mais ce pastiche est structurel si l'on compare les chansons et le récit. La marchandisation irrévérencieuse de la sexualité : « three Milky Ways, a roll of Necco Wafers, some Pop Rocks, and a Giant-Size Sugar Daddy named Luther » (Mitchell 2003 : 17) crée des jeux de mots grivois qui cherchent à défaire l'emprise du langage sur le sens par le rire *camp*. Cette parodie de l'excès tant par les mots, les genres que par l'incarnation d'une Hedwig gonflé(e) à bloc (on peut remarquer qu'Hedwig joue tous les rôles : sa mère, ses amants, créant des dialogues comiques avec lui-même / elle-même) caractérise une vision de la *drag queen* puissante et vengeresse au-delà de son désespoir ou, peut-être, grâce à l'énergie même de ce désespoir. C'est de cette puissance que peut naître une visée *queer* où le travestissement *camp* se saisit des normes oppressives pour les faire dérailler grâce à une reformulation hybride du sujet branché sur le collectif.

L'enjeu se place aussi du côté de la sexualité qui se veut ouverte, à rebours de l'emprise génitale mais qui néanmoins évoque une homosexualité masculine assumée. En effet, dans le contexte des spectacles travestis, depuis les années 1980 (cf. *Paris Is Burning*) le nouveau clou n'est plus de voir un torse à la poitrine plate (masculin), mais au contraire à la poitrine gonflée. Ici, l'absence de technologie hormonale et chirurgicale (ou même de sa simulation) peut indiquer la représentation et la circulation du désir gay grâce à l'exposition d'un corps à moitié nu magnifié par la scène. Hedwig/Mitchell réaffirme l'homosexualité par sa masculinité féminine *queer* et par ses relations amoureuses homosexuelles puisqu'en redevenant « masculin » il n'a d'histoires qu'avec des hommes : Luther, Tommy et même son « mari » Yitzakh. La perspective ouverte et fluide suggérée par l'approche *queer*, sans être complètement évincée, semble limitée tandis qu'est écartée la possibilité de la transsexualité au nom d'un désir d'identité stabilisée. Toutefois, la notion d'une identité transgenre reste valide. En outre, le récit pourrait être aussi interprété comme une résistance à l'oppression contre les gays dans des endroits où l'homosexuel est castré par les institutions hétérosexuelles (« angry inch ») et où le talent est pillé par la loi publique du silence (succès de Tommy). Même si cette lecture peut implicitement suggérer une valence négative à la féminité

perçue comme castration, Mitchell fait aussi face à sa terreur psychique de se travestir tout en dénonçant le poids des normes de genre : « Like most gay men, when you grow up, feminine is the worst thing you can be. » (Mitchell 2014) L'implication misogyne univoque de cette déclaration reflète la régulation persistante des genres et fait resurgir l'homosexualité masculine comme une faute de genre mais aussi sa dimension sociale subversive qui est bien le terreau du spectacle. La représentation d'Hedwig serait une expression gay, citant des éléments de la culture gay noire. Son potentiel *queer* reste présent dans la mesure où les ambivalences, les résistances et les compromissions de l'homosexualité masculine ne cessent d'interroger les combinaisons de genre, de sexe et de sexualité et le rapport à la norme.¹⁵ Toutefois, cela ne peut plus se faire sans inclure les autres identités telles que l'identité trans. L'alter ego d'Hedwig, Yitzhak, joué en 2008 (et dans le film) par l'actrice Miriam Shor, a été créé aussi bien pour avoir une voix féminine dans le chœur, comme le rappelle Mitchell (Fuchs), que pour multiplier les combinaisons sexuelles et genrées grâce à la présence d'un *drag king*. Dans la version de Broadway (2014) Yitzhak, joué par Lena Hall, s'approprie les vêtements d'Hedwig à la fin du spectacle pour redevenir la *drag queen* (Miller) qu'elle était en Croatie. La comédienne joue un *drag king* (Yitzhak) puis, à la fin du spectacle, une *drag queen*, incarnant la fluidité des identités. Ce jeu avec les signes identitaires se retrouve aussi dans la version filmée avec la chanson « Wig in a Box » : Miriam Schor en Yitzhak porte une prothèse grotesque par-dessus ses vêtements imitant une poitrine de femme. Ainsi, la comédie musicale orchestre une parodie *queer* qui sature les questionnements ontologiques de la corporalité comme vérité de soi et cherche à faire fructifier des figures hybrides.

Conclusion

Hedwig, par son histoire, se façonne comme un(e) transsexuel(le) involontaire ou semi-volontaire (Luther le révèle peut-être à lui-même / elle-même, [selon Jones](#)) qui va d'échec en échec dans sa vie amoureuse et professionnelle. Mais Hedwig est simultanément un Frankenstein du genre et une version glamour et brillante de la représentation postmoderne du travestissement. L'hybridité est glorifiée, certes, mais

l'écart, en d'autres termes la politique et l'esthétique de l'échec, qui caractérise le travestissement, risque de disparaître au fur et à mesure qu'*Hedwig* perd sa rugosité initiale dans des versions toujours plus recherchées du spectacle. En esthétisant l'échec et en reterritorisant le subversif dans une entreprise commerciale, les nouvelles *Hedwig* risquent de perdre la nature éminemment politique de la *drag queen* punk Hedwig. Les ambiguïtés et les anfractuosités des performances *queer* s'émousseraient à travers l'usure du spectacle. Ainsi l'échec commercial d'un(e) Hedwig joué(e) par un comédien noir, Taye Diggs,¹⁶ signale la limite de ce spectacle, renforcée par le succès d'un autre gay blanc (Neil Patrick Harris), et interroge quant au potentiel subversif du spectacle aujourd'hui quant aux questions *intersectionnelles*.

Néanmoins, sur le plan musical, Trask assure que les musiques sont plus punks dans la version de 2014, renouant particulièrement avec l'influence des groupes punks des origines (les Ramones et les Sex Pistols entre autres) pour l'air de « Sugar Daddy » (Schurr). En outre, la permanence des enjeux *queer*, incarnés particulièrement par les questions trans et homosexuelles, témoigne de la façon dont ce spectacle contribue à alimenter l'imaginaire pour construire des relations meilleures et faire dérailler l'hétéronormativité ou toute autre tentation de reterritorialisation. La mise en avant du potentiel subversif *queer* à travers une créativité musicale novatrice et la circulation d'icônes *queer* reste un pari important à prendre pour figurer une performativité des identités ouvertes, résistant à la clôture des sujets. Ainsi, *Hedwig* semble bien contenir les vents contraires qui soufflent dans les voiles de la critique *queer* depuis les années 1990 et permet de stimuler une réflexion commune sur l'élaboration et les enjeux psychiques, phénoménologiques, sociaux, politiques et artistiques d'une épistémologie *queer*.

SOURCES

Brantley, Ben. "A Cold War Casualty, Hot for Freedom (and Heels), 'Hedwig and the Angry Inch' Stars Neil Patrick Harris", *The New York Times*, April 2014.

Berlant, Lauren et Warner, Michael. "Sex in Public", *Critical Inquiry*, 24, Winter 1998, 547-566.

Bersani, Leo. *Homos*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.

----- . *Bodies That Matter: On the discursive limits of "Sex"*. New York: Routledge, 1993.

----- . *Défaire le genre*. trad. M. Cervulle, Paris: Amsterdam, 2006.

Cowan, Sharon. " 'We Walk Among You': Trans Identity Politics Goes to the Movies." *Canadian Journal of Women and the Law*. 21:1 (2009): 91-117.

Daring C.B, Rogue J, Shannon Deric, Volcano Abby, (dir.) *Queering Anarchism: Addressing and Undressing Power and Desire*. Oakland, Edinburgh, Baltimore: AK Press, 2012.

Dolan, Jill. "Utopia and the 'Utopian Peformative'", *Theatre Journal*, 53:3, October 2001, 455-479.

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham: Duke University Press, 2004.

Feffer, Steve. « 'Despite all the amputations, you could dance to the rock and roll station': Staging Authenticity in *Hedwig and the Angry Inch*." *Journal of Popular Music Studies*. 19:3 (September 2007): 239-258.

Fuchs, Cynthia. "Interview with John Cameron Mitchell". Non daté. Web.
<http://www.popmatters.com/feature/mitchell-john-cameron/> (accessed June 20, 2017)

Halberstam, Judith. *The Queer Art of Failure*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

Henry, Matthew. « A One-Inch Mound of Flesh: Troubling Queer Identity in *Hedwig and the Angry Inch*.” *Journal of American Culture*. 39:1, 2016 March, 64-77. Web (non paginé)

Jones, Angela, ed. *A Critical Inquiry into Queer Utopias*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.

Jones, Jordi. “Gender Without Genitals: Hedwig Six Inches”, in *The Transgender Studies Reader*, eds. Susan Stryker and Steven Whittle, New York and London: Routledge, 2006, 449-467.

Kantor, Tadeus. « En compagnie de Tadeusz Kantor », Jean-Pierre Thibaudat, France Culture, 5 juillet 2015, <https://www.franceculture.fr/emissions/fictions-theatre-et-cie/en-compagnie-de-tadeusz-kantor>, consulté le 11 novembre 2016. 1'00'00.

Martel, Frédéric. *Le rose et le noir : Les homosexuels en France depuis 1968*, Paris : Seuil, 1996.

Miller, Stuart. “Hedwig Creators Break Down How They Changed the Script for Broadway”, *Vulture.com*, June 11, 2014. Web.
<http://www.vulture.com/2014/06/hedwig-and-the-angry-inch-script-changes-story.html> (consulté le 14 juin 2017)

Mitchel, John Cameron. *Hedwig and the Angry Inch*. New York: Dramatists Play Service, 2003.

----- "John Cameron Mitchell reflects on *Hedwig and the Angry Inch*",
2014, Q on CBC, (cultural Canadian magazine)
<https://www.youtube.com/watch?v=b0N4aTaM3jg> (consulté le 6 décembre, 2016).

Muñoz, José Esteban. *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*. New York: New York University Press, 2009.

Newton, Esther. *Mother Camp: Female Impersonation in America*. [1972]. Chicago: The University of Chicago Press, 1979.

Phelan, Peggy. "Crisscrossing Culture". In *Crossing the Stage: Controversies on Cross-Dressing*. Leslie Ferris, dir. New York: Routledge, 1993.

Silverman, M. Stephen. "Madonna's 'Vogue' Inspiration Dies". *People* September 6 (2006).

Schurr, Maria. "An Interview with Stephen Trask Co-Creator of 'Hedwig and the Angry Inch.' *Poppmatters.com*. 18 August 2014. Web.
<http://www.poppmatters.com/feature/184478-wig-in-a-nutshell-an-interview-with-stephen-trask/> (consulté le 22 juin 2017)

Taylor, Jodie. "Chapter Five: Queer Punk – Identity Through a Distortion Pedal" *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-Making*. Bern: Peter Lang. 2012, 117-148

Tyler, Carole-Anne. "Boys Will Be Girls: The Politics of Gay Drag". In *Inside/Out : Lesbian Theories, Gay Theories*. Fuss, Diana, dir. New York: Routledge, 1991. 32-70.

NOTES

¹ L'œuvre sera rapidement adaptée au cinéma en 2001 avec Mitchell dans le rôle principal. La version de Broadway avec Mitchell aura une seconde vie en 2014 avec le célèbre Neil Patrick Harris dans le rôle d'Hedwig.

² Voir *Wigstock, The Movie*, Barry Shils, 1995

³ Foucault, Michel. « Des espaces autres », *Dits et écrits. II. 1976-1988*. Paris : Gallimard, 2001, 1571-81.

⁴ Muñoz s'oppose à la tendance « anti-relationnelle » et affirme l'exact opposé de Edelman : « The future is queerness's domain. Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present. », (Muñoz: 1) et plus loin: To some extent *Cruising Utopia* is a polemic that argues against anti-relationality by insisting on the essential need for an understanding of queerness as collectivity. I respond to Edelman's assertion that the future is the province of the child and therefore not for the queers by arguing that queerness is primarily about futurity and hope. That is to say that queerness is always on the horizon. » (Muñoz: 11).

⁵ L'anthologie *Queering Anarchism : Addressing and Undressing Power and Desire* précise dans l'introduction que l'anarchisme n'est pas pure négation, il ne renie pas non plus cette dimension destructrice contre la société capitaliste et la représentation politique (Daring etc. 7)

⁶ Ce lieu est chargé d'histoire et de fantômes de l'histoire américaine dans la mesure où Melville y aurait travaillé et les rescapés de l'équipage du Titanic y auraient été logés.

⁷ Le punk rock est un genre musical dérivé du rock, apparu au milieu des années 1970 et associé au mouvement punk de cette même époque. Le punk rock se développe surtout entre 1974 et 1976 aux États-Unis, au Royaume-Uni et en Australie. Des groupes comme les Ramones, les Sex Pistols, et The Clash sont reconnus comme les pionniers du mouvement punk. Ce mouvement exprime une rébellion jeune avec une variété d'idéologies antiautoritaires et une attitude *do it yourself*. Dans les années 1980, une mouvance *queercore* naît en réaction à l'homophobie de certains groupes *hardcore*, mais aussi contre la tendance assimilationniste des groupes gays et lesbiens. (Taylor)

⁸ Voir le documentaire réalisé par Steve Saporito sur ce lieu devenu mythique : *SqueezeBox, The Movie* (2008)

⁹ Même si bien sûr la pratique du chant en direct était commune bien avant comme en témoigne l'étude *Mother Camp* conduite dans les années 1960 (Newton 48).

¹⁰ Selon Lisa Duggan « A politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions, but upholds and sustains them, while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption », Duggan, Lisa (2002) 'The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism', in Russ Castronovo and Dana D. Nelson (eds) *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*. Durham, NC: Duke University Press, 175-94.

¹¹ Micheal Cerveris a repris ce rôle tandis que le reste de la distribution est restée inchangée. Voir *Playbill*, "Hedwig and the Angry Inch", August 1998, Vol. 98, N°8.

¹² On peut rappeler que c'est au début des années 1990 que Crenshaw écrit son article qui fera date sur l'intersectionnalité (« Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color », *Stanford Law Review*, 1991, 43, no6, p. 1241-1299) mais que dès les années 1980 cette question est soulevée par des féministes lesbiennes latinas (Anzaldúa Gloria & Moraga Cherríe (dir.), *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, 1981. 4 édition, Albany, SUNY Press, 2015). Un des fruits de ces réflexions fut l'anthologie critique *Black Queer Studies: A Critical Anthology*, eds. E. Patrick Johnson and Mae Henderson, Durham, N.C.: Duke University Press, 2003.

¹³ Echouer est aussi une donnée théâtrale comme l'avait suggéré un numéro de la revue théâtrale française. *Théâtre/Public*, n° 141, 1998.

¹⁴ Henry propose, par exemple, de voir une contradiction au mythe de l'amour et de l'unité perdu à l'appui des propos de Mitchell plutôt qu'une reterritorialisation comme suggéré plus haut : "The romantic myth of love is a powerful and intoxicating myth because it allows people to believe that there is someone who can make them truly complete. However, for John Cameron Mitchell, this myth is false and ultimately heartbreaking because, as he says, "if you live in the real world, you know that one person cannot complete you, no matter how much you want it. And why do we want it? It brings up all these ideas about monogamy, sexuality, and gender, and the myth is great, because it includes every possible kind of attachment. But you never will, no matter how hard you hold onto someone, become one person. (Fuchs)" (Henry)

¹⁵ On pense ici par exemple à l'analyse de l'homosexualité masculine de celui à qui on attribue l'expression d'homosexualité noire, Guy Hocquenghem, et à son ouvrage publié pour la première fois en 1972 (Guy Hocquenghem. *Le désir homosexuel*. Paris : Fayard, 2000).

¹⁶ Voir par exemple la critique négative suivante qui cependant insiste que la question raciale n'était pas le problème: "Taye Diggs is a Drag in 'Hedwig & the Angry Inch' - and not the Good Kind", Elizabeth Vincentelli, *New York Post*, August 17, 2015 et l'article annonçant la fin de la production de Broadway, cette fois-ci signalant la question raciale : "Broadway Box Office: Taye Diggs Closes 'Hedwig' On A Bittersweet High Note", Lee Seymour, *Forbes*, September 14, 2015. Web.