



HAL
open science

Terror Australis : déconstruction néo-burlesque des identités nationales et de genre

Claire Hélie, Vanessa Castejon

► **To cite this version:**

Claire Hélie, Vanessa Castejon. Terror Australis: déconstruction néo-burlesque des identités nationales et de genre. Quaderna, 2021, Glottophobies et imaginaires des langues, 5. hal-03323999

HAL Id: hal-03323999

<https://hal.science/hal-03323999>

Submitted on 23 Aug 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.

Vanessa Castejon et Claire Hélié

Terror Australis : déconstruction néo-burlesque des identités nationales et de genre

Résumé

Terror Australis de Leah Shelton a été présenté en France dans le cadre de la plateforme Australia Express, accueillie au Théâtre de la Commune à Aubervilliers, mais aussi à Paris, Marseille, Aix en Provence, Toulouse et Bordeaux, avec plusieurs autres productions australiennes à l'automne 2019. Ce spectacle de cabaret néo-burlesque de 45 minutes en anglais surtitré pour le public français déconstruit l'identité et l'histoire australiennes (la colonisation, le Bush, la culture machiste de l'alcool et du sport) en en proposant une lecture féministe qui utilise non seulement les possibilités scénographiques (objets, décor, jeux avec le spectateur), mais aussi les codes du cinéma issu de l'*ozploitation*. Dans cet article, les autrices analysent la façon dont identité nationale et identité de genre se retrouvent intimement liées dans ce *road-trip* déjanté à travers l'outback australien.

Mots-clés

Léah Shelton – Australie – cabaret – féminisme – néo-burlesque

Abstract

Terror Australis by Leah Shelton was produced at le Théâtre de la Commune in Aubervilliers, before touring in Paris, Marseille, Aix-en-Provence, Toulouse, and Bordeaux, alongside other plays, as part of the Australian Express Project, in autumn 2019. This 45-minute-long neo-burlesque cabaret show, in English with French surtitles, deconstructs Australian identity and history (how the place was colonised, the importance of the Bush, the machismo culture of alcohol and sport) by giving a feminist twist to all the cultural items that make Australia. To do so, the performer uses all the stage conventions (props, décor, fourth wall), but also the cinematographic codes derived from *ozploitation*. In this article, the authors analyse the way national and gender identities are intrinsically linked in this off-the-wall road-trip through the Australian outback.

Keywords

Léah Shelton – Australia – cabaret – feminism – neoburlesque

Référence électronique : Vanessa Castejon et Claire Hélie, « *Terror Australis* : déconstruction néo-burlesque des identités nationales et de genre », © 2021 *Quaderna* [en ligne], 5 | 2021, mis en ligne le 16 avril 2021, URL permanente : <https://quaderna.org/?p=940>

Tous droits réservés

Terror Australis : déconstruction burlesque des identités nationales et de genre

Vanessa Castejon, Maîtresse de Conférences, Université Paris-Nord

Claire Hélie, Maîtresse de Conférences, Université de Lille

Terror Australis de Leah Shelton¹ a été présenté en France dans le cadre de la plateforme Australia Express, accueillie au Théâtre de la Commune à Aubervilliers², mais aussi à Paris, Marseille, Aix en Provence, Toulouse et Bordeaux, avec plusieurs autres productions australiennes à l'automne 2019. Dans ce spectacle de cabaret néo-burlesque de 45 minutes en anglais surtitré, la performeuse invite les spectateurs à participer à la déconstruction de l'identité australienne dans un rodéo-trip satirique et déjanté inspiré d'une lecture féministe de l'histoire.

Le spectateur qui ne connaît la culture et l'histoire australiennes qu'à travers ses grands clichés reconnaîtra peut-être la musique d'AC/DC et d'INXS, mais ne retrouvera ni la plage où l'on va surfer après une journée de travail, ni la grande ville moderne incarnée par Sydney, ni même la diversité culturelle et humaine de ce gigantesque pays. Le Théâtre de la Commune a donc demandé aux autrices de cet article de participer à un travail de médiation auprès du public³, dont le but était d'apporter un complément d'information sur les spécificités australiennes. Tout comme les librairies australiennes comportent un rayon « *Australiana* », le théâtre a sa section « identité australienne »⁴, et *Terror Australis* devrait y figurer en bonne place, bien que la pièce aborde l'identité par la marge.

En effet, c'est par un genre théâtral issu des mouvements de contre-culture, le cabaret néo-burlesque, que la performeuse traite de la question de l'identité australienne. Dans *Australian Theatre after the New Wave* (2017), Julian Meyrick montre comment à partir du milieu des années 1970 le théâtre s'est peu à peu

¹ Voir la bande annonce de la pièce : <https://www.youtube.com/watch?v=Z2UPyBICSao>

² Présentation du Théâtre de la Commune pour ce spectacle présenté du jeudi 10 au dimanche 13 octobre 2019 : « *Terror Australis* parcourt les terres arides de l'arrière-pays australien : brûlées par le soleil, peuplées de dingos (au sens de l'animal) et de crétins (à peine plus humanisés), elles sont le lieu où s'exalte, non sans paranoïa, l'identité nationale australienne. Mais la ferveur patriotique vire bientôt au cauchemar. Leah Shelton en tire un cabaret qui pousse jusqu'au bout les stéréotypes de la masculinité et qui se transforme en véritable film *grindhouse* : accidents de voiture, cris de femmes épouvantées, déluges de sang, d'alcool et de sueur viciée, rien n'échappe à son humour ravageur. » <https://www.lacommune-aubervilliers.fr/saison/terror-australis/>

³ Pièce vue les jeudi 10 et samedi 12 octobre. Médiation auprès de spectateurs du théâtre le samedi 12 octobre. Médiation auprès d'une classe de BTS accompagnée de leur enseignant le lundi 21 octobre. Avant le féminisme, la nature ou la culture de la peur, c'est le traitement de l'identité australienne qui a le plus marqué les deux groupes.

⁴ Proposer une liste de praticiens australiens reconnus n'aurait guère de sens car elle ne serait notable que par ses manques, alors citons deux revues, *Australasian Drama Studies* et *Drama Australia Journal*, et une collection qui contient 18 volumes, *Australian Playwrights and Australian Drama, Theatre and Performance Series* chez Brill, qui montrent la vitalité des études théâtrales en Australie et considèrent la question de l'identité spécifique de ce théâtre comme centrale.

débarrassé du carcan du *wowserism*, cette doctrine puritaine qui visait à interdire l'alcool, le jeu, la pornographie..., tout en se confrontant à des problèmes structurels de financement. Co-directrice de Polytoxic, une compagnie australienne de théâtre physique qui dynamite la politique australienne par la satire, Leah Shelton fait souvent mention du fait que l'esthétique de son travail est fortement inspirée de la réalité économique de son métier. Ainsi lors d'un bord de scène au Théâtre de la Garonne (Toulouse), le 19 octobre 2019, elle a retracé son parcours en expliquant qu'en tant que danseuse de formation et artiste indépendante, elle a dû développer des compétences managériales et commerciales tout aussi importantes qu'une gestuelle de scène parfaite ou la maîtrise de la voix dans toutes ses modalités. Les premières compétences ont été acquises en suivant des cours d'*art business management*, les secondes en intégrant une troupe de cabaret à Las Vegas, deux métiers plus lucratifs que danseuse ou directrice de compagnie, et qui lui ont permis d'économiser les fonds nécessaires à la réalisation de ses propres projets artistiques. Très au fait des rouages du financement de la culture en Australie, elle regrette que le système favorise ceux qui sont déjà favorisés, soit parce qu'ils bénéficient en amont d'un apport financier pour monter leurs spectacles, soit parce qu'ils font partie de la caste dominante, ceux que Deleuze nomme « Homme-blanc-mâle-adulte-habitant des villes-parlant une langue standard-européen-hétérosexuel »⁵. Polytoxic est d'ailleurs né de ce constat⁶ et toutes ses productions (*La Clique*, *Little Death Club*, *Bitch on Heat*) déconstruisent les stéréotypes liés aux identités de genre et aux relations de domination.

Terror Australis poursuit cette déconstruction en l'inscrivant spécifiquement dans un travail sur l'identité australienne. Le titre même de la pièce fait référence à la *Terra Australis Incognita*, nom de la « terre australe inconnue » imaginée par les Grecs et dessinée sur les cartes et globes européens entre le XV^{ème} et XVIII^{ème} siècle, mythe européen dissipé entre autres par James Cook au XVIII^{ème} siècle lors de ses voyages d'exploration. De nombreux items, voire icônes de l'identité australienne, sont ainsi présents sur scène. Par exemple, la scénographie est composée autour d'un *Hills Hoist*, ce séchoir à linge typique des banlieues australiennes, si typique qu'il figurait aux côtés de la tondeuse à gazon lors de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Sydney en 2000⁷.

Ces icônes sont détournées et servent à déconstruire l'identité australienne à travers trois prismes principaux que nous nous proposons d'aborder : la représentation de l'espace national en tant qu'espace naturel ; la violence dans

⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 133-134.

⁶ Fez Faanana, qui co-dirige Polytoxic avec Leah Shelton, dit : « I started Polytoxic initially because no one was booking us, because we couldn't get the gigs that we thought we should have been considered for, so we carved our own place in the industry, as opposed to trying to find a place in the industry that had already carved its own pathways. » In *Contemporary Circus*, ed. Katie Lavers, Louis Patrick Leroux, and Jon Burt. Routledge : New York, 2020.

⁷ Pour voir la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Sydney en 2000 : <https://www.youtube.com/watch?v=7xHMsl6sSLO>

l'exploitation de l'autre ; le système patriarcal. A travers l'étude de cette mise en scène qui emprunte ses codes à la tradition néo-burlesque, nous souhaitons montrer comment, chez Leah Shelton, la déconstruction de l'identité australienne et le féminisme vont de pair⁸.

Nature et naturalisme : représentations de l'espace national

Terror Australis, jeu de mot sur *Terra Australis*, évoque aussi *Terra Nullius* signifiant terre vide, inhabitée, mythe ayant permis la colonisation de cet espace qui deviendra l'Australie. La géographie insulaire et le contraste spatial entre centre et périphérie sont évoqués par la disposition des objets sur scène. Il s'agit d'un espace vide à la Peter Brook, une scène nue où quelques objets kitsch disposés en arc de cercle et le jeu de la performeuse, qui ne sort qu'une fois de l'espace scénique, évoquent la géographie spécifique de l'Australie, île-continent. L'insularité de l'Australie en fait un lieu autre, propice à l'exotisation, véritable creuset de fantasmes, qui, entre les mains de Leah Shelton devient non pas une utopie mais une dystopie. L'Australie est présente de manière fragmentée par des icônes (objets, références à des publicités⁹, scènes de films cultes projetées sur un écran sur un côté de la scène...) qui deviennent autant d'éléments de l'*Australiana*, autant de mythes d'une histoire à réécrire. De même, la scène théâtrale, lieu par excellence de l'hétérotopie selon Michel Foucault, qui permet de superposer « toute une série de lieux étrangers », des « espaces qui, normalement, devraient être incompatibles »¹⁰, devient une hétérochronie, un lieu où toutes les époques sont présentes sur le mode du hiatus.

L'expression familière « *down-under* » et l'expression courante de « *tyranny of distance* », du titre du livre de Geoffrey Blainey, rappellent que l'Australie a longtemps été définie par les Australiens eux-mêmes par ce qu'elle n'était pas, à savoir l'Europe. Or la première scène évoque la traversée avec le bruit des vagues et de l'orage, et les jeux de lumière qui déchirent le plateau d'éclairs. L'ambiance évoque sans conteste *La Tempête* de Shakespeare, et le bateau, microcosme de la société, n'est pas présent, sinon sous la forme d'une synecdoque. Alors que les draps sur le séchoir à linge symbolisent les voiliers des bagnards anglais et des colons, leur incessant tourbillon laisse peu à peu apercevoir Leah Shelton, menottée au mât, lui-même transformé en barre de *pole dance* où la danseuse effectue ses premières acrobaties et son premier effeuillage dans la tradition du néo-burlesque. La

⁸ Dans un courriel aux autrices du 27/02/2020, Leah Shelton explique concevoir son travail « as a critique of the 'machismo' Australian culture – of brutality and nationalism ».

⁹ Ces clins d'œil aux campagnes publicitaires australiennes ne sont pas facilement décelables pour un public français. Merci à Leah Shelton d'en avoir parlé aux autrices : « The show has so many samples grabbed from media that probably haven't been seen outside of Australia – from the Palmolive dishwashing liquid ad («you know you're soaking in it») to Yalumba cask wine («possibly the best wine ever to come out of a cask»).»

¹⁰ Michel Foucault, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p. 29.

performeuse symbolise-t-elle dans cette scène les bagnardes, arrivées en faible nombre au regard du nombre de bagnards ? Une partie de ces femmes, choisies parmi les personnes accusées de vol comme étant « mariables » (pour développer les colonies australiennes), avaient recours à la prostitution pour survivre. Plus tard dans le spectacle, d'autres arrivants sont évoqués : les réfugiés. Ou plutôt, ce sont les discours sur le besoin de contrôler les frontières australiennes, de protéger l'insularité qui sont évoqués, des discours qui ne sont pas sans rappeler le « *No way* » des politiques gouvernementales liées à l'immigration, tel que la campagne durant laquelle le général Angus Campbell annonçait clairement : « *You will not make Australia home* »¹¹ en 2014.

En plus de sa dimension insulaire, l'Australie est représentée par le *Bush*, l'*outback*, toile de fond présente tout au long du spectacle, à travers quelques éléments de décor (des plantes, confiées à un membre du public), les masques d'animaux et les extraits de films, qui construisent une image du *Bush* comme lieu effrayant, rempli de kidnappeurs et de *serial killers*, d'ingénues qui disparaissent, d'animaux tués et achevés féroceement.

Car la faune est omniprésente dans sa diversité. Leah Shelton apparaît assez rapidement le visage couvert d'un masque de dingo, chien sauvage emblématique de l'Australie, puis d'un masque de lapin, plus réaliste qu'évocateur des *Playboy bunnies*. Cet animal, introduit en Australie et devenu espèce invasive, nuisible, représente la peur de l'invasion, leur prolifération ayant été tellement néfaste pour l'écosystème australien que le gouvernement a fait construire des clôtures anti-lapins à travers le pays sur des milliers de kilomètres. Le kangourou est également présent, d'abord sous la forme d'une archive sonore, il est massacré avec une grande brutalité après une collision. Le conducteur du véhicule, qui doit gérer ses propres émotions alors qu'il achève l'animal pour abrégé ses souffrances, le fait sous le regard d'enfants horrifiés assis dans un bus non loin de la scène. En contrepoint, le spectateur entend également un extrait sonore du film *Australia* de Baz Luhrmann (2008) dans lequel *The Drover* (équivalent australien du cowboy également nom du personnage masculin du film) tire sur des kangourous au moment même où la femme, anglaise, qui l'accompagne s'extasie de voir ces animaux en liberté. La danse lascive mais non dénuée d'humour qu'interprète Shelton affublée d'un masque de kangourou permet de rappeler la violence qui menace toujours la vie des femmes. L'innocence n'est pas permise dans ce qui paraît être un espace loin de toute civilisation. Enfin, c'est un crocodile grandeur nature qui apparaît sur scène, un crocodile ridiculisé et tué par un spectateur déguisé pour l'occasion en *Crocodile Dundee*, Leah Shelton portant quant à elle le maillot de bain iconique du personnage féminin du film de Peter Faiman (1986), journaliste de la ville découvrant le *Bush*, sauvée dans cette scène par le héros.

¹¹ Cité dans Olivier Laughland, « Angus Campbell warns asylum seekers not to travel to Australia by boat », The Guardian, 11 avril 2014. URL : <https://www.theguardian.com/world/2014/apr/11/angus-campbell-stars-in-videos-warning-asylum-seekers-not-to-travel-by-boat>

Ainsi Leah Shelton recourt non seulement au symbolisme mais aussi à des artefacts culturels présentés sous un angle grotesque : le crocodile qu'il va falloir maîtriser est un matelas gonflable et les animaux sont des masques intégraux en latex. La tête ainsi coiffée au-dessus du corps dénudé évoquera à la fois les métamorphoses ovidiennes, le bestiaire médiéval, les jeux de rôle animaux, les rituels religieux, l'hybridité postmoderne, l'illusion théâtrale, entre autres. Mélange constant et sans doute empreint d'une esthétique kitsch entre la « *high culture* » et la « *low culture* », ces artefacts permettent à la performeuse de poser sur tous les éléments de sa culture un regard ironique. Ce qui sert de fil rouge à cette extravagance, c'est la culture de la peur que Leah Shelton décèle au cœur de l'identité australienne.

La culture de la peur

La pièce s'attache à susciter la peur dès la première seconde par un procédé très simple et sans doute inspiré de Shakespeare : alors que les spectateurs, assis confortablement, terminent leurs conversations dans un brouhaha sympathique, la salle est plongée dans le noir et un coup de tonnerre assourdissant explose. La tempête se lève, les éclairs se multiplient. En perte de repères, le spectateur ne peut que s'abandonner au spectacle des événements qui se déchaînent. Dans une étude qui a fait date consacrée au cinéma et à la littérature australiens, Graeme Turner écrit :

The dominant myth of the Australian context sees the imperatives of the self surrender to the exigencies which are imposed by the environment... Regardless of whether that environment is a 'natural' or a 'naturalised' one, there seems to be little that the individual can do to affect or change his condition... In narrative, the result is most often the construction of the condition of enclosure, restriction and entrapment.¹²

La culture de la peur serait le résultat de la subordination des Australiens à leur environnement qui déposséderait les individus de leur pouvoir agentif face au changement. Dans *Terror Australis*, nombre de scènes évoquent la peur, l'horreur, face à, ou dans, une nature hostile, à travers des archives sonores, mais aussi des documents audiovisuels. Ainsi, le clin d'œil à *Picnic at Hanging Rock*, roman de Joan Lindsay (1967) adapté au cinéma par Peter Weir (1975), souligne que la nature peut, à tout moment, et sans explication rationnelle, faire disparaître l'humain, quand bien même l'humain aurait le visage innocent de jeunes filles en fleur. Alors que la caméra du cinéaste semble recouverte d'un voile de mariée qui crée une atmosphère

¹² Graeme Turner, *National Fictions : Literature, Film, and the Construction of Australian Narrative*, Sydney, Allen and Unwin, 1986, p. 51.

gothique autour de cette disparition mystérieuse lors d'une visite d'un lieu sacré aborigène, Leah Shelton lève le voile : la peur de l'autre s'inscrit en tout premier lieu dans le corps féminin.

Notons que la scène évoque peut-être aussi, à la suite des études de Kathleen Steele, la conscience tourmentée des Australiens face à leur traitement des peuples aborigènes, effacés de l'histoire officielle mais qui « hantent le paysage australien, réclamant vengeance »¹³. D'autres films évoqués dans le spectacle convoquent cette idée d'une conscience tourmentée et d'un *Bush* terrifiant, comme *Jindabyne* de Ray Lawrence (2006), qui explore plus avant la question de la responsabilité individuelle et collective : un groupe d'amis découvrent une jeune fille autochtone morte dans une rivière – dont on apprendra qu'elle a été victime d'un serial killer – et décident de l'ignorer le temps de leur partie de pêche. Le film sort dans le contexte de la politique de « Réconciliation », peu avant que le gouvernement ne reconnaisse sa responsabilité et présente ses excuses pour les traitements infligés aux autochtones (en particulier aux générations volées), pardon demandé en 2008 par le gouvernement travailliste de Kevin Rudd.¹⁴

Leah Shelton utilise un langage scénique contemporain en créant un lien cinéma-performance tout au long du spectacle. Elle sollicite les références cinématographiques du spectateur, des films qui ont participé à la définition et à la diffusion de l'Australianité. Les représentations de la terreur dans le spectacle convoquent surtout des souvenirs du cinéma des années 1970, érigé en genre cinématographique sous le nom de *Ozploitation*, d'après le titre d'un documentaire consacré à ces films d'horreur de série B, comme *Wake in Fright* de Ted Kotcheff (1971). Dans ce film de genre, l'un des personnages résume la sainte trinité définitoire de la masculinité australienne, du *mateship*, en s'exclamant : « *Sweat, dust and beer... there's nothing else out here mate !* », trinité partout présente dans la pièce. Leah Shelton, véritable anti-papasse de cette masculinité stéréotypée, menace d'ailleurs à plusieurs reprises de baptiser à la bière son public, ou plutôt d'éjaculer sur le public, puisque la gestuelle est celle d'une masturbation masculine. *Night of Fear* de Terry Bourke (1972), long métrage sur une femme violemment agressée dans le *Bush* et défini à l'époque comme obscène, est aussi constitutif de ce genre qui a ressurgi dans les années 2000 avec des productions comme le célèbre film d'horreur *Wolf Creek* de Greg McLean (2005), ou encore ici sur les planches de la Commune avec l'auto-stoppeuse qui se retrouve presque kidnappée au milieu de nulle part et dont l'image envahit l'écran, le gros plan accentuant le surjeu volontaire, quand la source de la terreur, elle, reste invisible, tapie au fond du *Bush*. Leah Shelton multiplie ainsi les références aux films des *grindhouses* qui projettent des *slashers* et poursuivent la *sexploitation* des années 1960.

¹³ Kathleen Steele, « Fear and Loathing in the Australian Bush : Gothic Landscapes in Bush Studies and *Picnic at Hanging Rock* », *Colloquy : Text Theory Critique* 20, Monash University, 2010, p. 33-56.

¹⁴ Prime Minister Kevin Rudd PM, Apology to Australia's Indigenous Peoples, 13 February 2008. URL : [Apology to Australia's Indigenous peoples | australia.gov.au](http://www.apologytoaustralia.gov.au)

Dans « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), Laura Mulvey a théorisé d'un point de vue psychanalytique le *male gaze*, concept qui permet de décrire toutes ces pratiques artistiques qui offrent le corps féminin au voyeurisme et au fétichisme du spectateur hétérosexuel. Le cinéma australien se prête particulièrement à ce regard masculin, tant le *Bush*, les tueurs en série et l'esthétique de la peur symbolisent une altérité radicale qui suscite le voyeurisme. Leah Shelton reprend toute cette tradition dans une version parodique, qui insiste sur les incohérences, les incongruités, sur le plaisir pris à avoir peur pour avoir peur. Elle se moque notamment de la peur que « doivent » ressentir les femmes dans toute situation, « doivent » au sens épistémique et déontique, mais aussi appréciatif, puisque cette modalité est dans l'univers cinématographique une nécessité scénaristique qui permet à l'homme de déployer toute sa virilité. La déconstruction de ce devoir se fait à travers un dispositif très efficace, à savoir le travail sur les bandes sons (sont-ce des enregistrements faits pour l'occasion ? des extraits de film ? des archives ?) qui laissent entendre des halètements et cris de terreur tout au long du spectacle, et leur incarnation dans le corps de la performeuse. Dès les premières minutes, la synchronisation labiale rend parfaitement ces sons amplifiés, exagérés. Mais peu à peu, l'écart entre la bande son et le jeu de Leah Shelton qui multiplie les mimiques faciales faisant transparaître son agacement laisse percevoir un refus clair et net d'incarner les stéréotypes. Il n'y a rien de naturel dans ces cris pourtant si familiers, ce sont des constructions cinématographiques, théâtrales et culturelles. Leah Shelton pousse ainsi directement son public, masculin et féminin, à sortir de ce carcan, à refuser l'héritage genré de la peur.

Pour que la démarche ne reste pas pure tentative de conviction par l'esprit, elle fait tomber le quatrième mur et invite les spectateurs à participer activement à l'action sur scène, que ce soit pour dérouler une ribambelle de drapeaux cachés dans la coquille de protection que les hommes portent pour les sports de contact tels que le football australien et qu'elle revêt fièrement, pour conduire une voiture (elle s'assoit alors sur les genoux du spectateur-conducteur), ou encore pour se battre avec un crocodile. Elle brise aussi le quatrième mur et joue avec les règles en servant et en buvant une bière ; elle en appelle d'ailleurs à l'imaginaire lié aux soirées estudiantines en initiant une partie de *goon of fortune*, jeu à boire qui nécessite un *Hills Hoist* et une grande quantité de vin bon marché. Autre exemple frappant : elle demande aux spectateurs de lui renvoyer des têtes de bébés en plastique qu'elle essaiera de frapper avec une batte de cricket, jouant ici une scène traumatisante de l'histoire australienne. En 1980, alors qu'elle campait en famille à Uluru, Lindy Chamberlain-Creighton vit son bébé de deux mois, Azaria, emportée de la tente familiale par un dingo. Son corps fut retrouvé dépecé. Personne ne voulut croire la mère, qui passa plusieurs années en prison et fut la risée du pays, « *a dingo's got my baby* » devenant un *meme* avant l'heure. On entend la voix de Lindy Chamberlain-Creighton, qui raconte comment les dingos utilisent leurs pieds comme des mains pour ôter la peau de leur victime, pendant que, déguisée en dingo, Shelton et un spectateur jouent à ce sport très masculin qu'est le cricket avec des têtes de bébés en

plastique. Cette dimension participative est typique du néo-burlesque, entre le dérisoire et le tragique.

Toutes ces violences, réelles et culturelles, contre les animaux, contre la nature, contre les femmes donnent un tour résolument politique, et notamment féministe, à *Terror Australis*. Rappelons à cet égard que le *Bush*, c'est un vaste espace de forêts et de broussailles, mais c'est aussi le sexe féminin en argot. La métonymie devient source d'humour dans le spectacle quand Leah Shelton apparaît vêtue d'un maillot de bain très échancré qui laisse apparaître une forêt de poils pubiens.

Le féminisme

Rappelons en préambule que les Australiennes ont été parmi les premières femmes au monde à obtenir le droit de vote : dès 1894 pour l'Australie-méridionale et en 1901 au niveau fédéral. S'il s'agissait peut-être moins d'avancer la cause des femmes que de compenser un déséquilibre électoral entre ville et régions isolées, il n'en reste pas moins que le féminisme australien fut « précoce dans son expression publique et particulièrement original dans son développement »¹⁵. En d'autres termes, la misogynie héritée des premiers colons est constamment sous le feu d'attaques, tant dans le champ politique que culturel, menées par des individus bien armés, que ce soit Germaine Greer et son approche universitaire dans *The Female Eunuch* (1970) ou Leah Shelton et son humour tapageur dans *Terror Australis*.

Car le féminisme australien s'incarne dans des individus, ce dont le cinéma s'est emparé. Emily Rustin affirme ainsi que les films typiques du *glitter-cycle* des années 1990, dont l'exemple le plus probant est peut-être *Priscilla, Queen of the Desert*, auquel le travail de Shelton n'est pas étranger dans sa dimension burlesque, s'attachent à déconstruire le mythe de la domination masculine en réinscrivant dans un contexte australien la place de la femme¹⁶. Et Liz Ferrier d'ajouter : « Many of these films find ways for "passive" Australian characters (usually constructed as acted upon rather than acting) to participate in triumphant, and marketable, narratives about individual success »¹⁷. On voit chez Leah Shelton une tension entre parcours individuel (la performeuse est seule sur scène) et histoire collective (elle joue de nombreux personnages-types).

Tous les rôles auxquels sont confinées les femmes sont ainsi incarnés, puis détournés, afin de montrer comment chacune peut trouver sa voie, et c'est par le costume théâtral que Shelton parvient à ce retournement. Outre les masques animaux, les costumes sont de deux autres ordres : ceux à la blancheur virginale et

¹⁵ Pierre Grelley, « Contrepoint – L'Australie au féminin », *Informations sociales*, 171/3, 2012, p. 127.

¹⁶ Emily Rustin, « Romance and Sensation in the 'Glitter Cycle' », *Australian Cinema in the 1990's*, dir. Ian Craven, Routledge, London and New York, 2001, p. 133.

¹⁷ Liz Ferrier, « Vulnerable Bodies : Creative Disabilities in Contemporary Australian Film », *Australian Cinema in the 1990's*, dir. Ian Craven, Routledge, London and New York, 2001, p. 60.

ceux dévoilant plus qu'ils ne cachent. On retrouve ainsi dans le vêtement la dichotomie relevée par Anne Summers dans *Damned Whores and God's Police* (1975) selon laquelle la colonisation de l'Australie a ancré un ordre patriarcal immuable qui force la femme à choisir entre deux rôles : l'épouse et la mère vertueuse ou la prostituée transgressive. Par le vêtement, la femme est assignée à un rôle, par le costume Leah Shelton s'en libère. Ainsi la chemise blanche qui la couvre au début du voyage et qui est faite de la même matière et de la même couleur que les voilures du bateau symbolique est-elle tâchée de sang, montrant comment les femmes ont-elles aussi eu à lutter pour leur survie sur une terre hostile. Plus tard dans le spectacle, c'est une robe blanche à crinoline, une robe virginale, une robe de mariée, qu'elle portera. Mais à l'issue d'un merveilleux numéro de contorsionniste, elle en sortira, libérée, arborant fièrement le shorty, le débardeur et la visière si typiques de la *beach culture* australienne. Puis elle quittera cet accoutrement pour le maillot échancré que portait Linda Kozlowski dans *Crocodile Dundee* (1986), comédie australienne connue internationalement. Tous ces costumes s'exposent pour ce qu'ils sont : des déguisements qui assignent les femmes à des rôles stéréotypés, que l'on peut endosser, mais aussi ôter à sa guise. C'est là où la performance théâtrale rejoint la notion de performance telle qu'elle est définie par Judith Butler dans *Gender Trouble* (1990) notamment. Le costume, le maquillage, la gestuelle clownesque, les numéros de cabaret... tout met en avant cette idée d'un rôle édicté par la société et que l'individu peut choisir ou non de jouer. Que la performeuse ne parle jamais par sa propre voix mais toujours par bande sonore interposée, qu'elle devienne dépositaire de discours sur les femmes, la nature, l'Australie, qu'elle retransmet au sens radiophonique du terme, lui permet, comme nous l'avons dit précédemment, de mettre à distance ces rôles.

La représentation stéréotypée des genres se fait aussi à travers une liste exubérante de symboles nationaux détournés en sujet de grivoiserie, telle la saucisse, objet phallique s'il en est, et présente à tous les barbecues, que Shelton dévore à pleines dents lors d'une version dénuée de tout romantisme d'un mariage en blanc ; la coquille portée par les joueurs de football australien d'où est déroulée une ribambelle de drapeaux australiens ; les *fuck-offs* jetés au public et accentués de mimiques et de doigts d'honneur. En se moquant de la violence masculine qui se dissémine dans des objets et gestes culturels de qualité médiocre et en créant une violence toute féminine qui détruit tout dans une jouissance libératrice, Leah Shelton s'inscrit dans un féminisme résolument iconoclaste.

Terror Australis part de l'idée d'une violence endémique, voire tellurique, qui viendrait de la terre, de la nature sous toutes ses formes (la mer, le désert, les animaux...) pour voir comment elle imprègne les représentations du genre dans les productions culturelles et nationales. L'*Australiana* au cœur de la pièce est sans doute liée à ce que Arthur Philips a nommé l'« *Australian cultural cringe* » en 1950, l'obsession qu'ont les Australiens de l'image qu'ils renvoient et qui les pousse à se comparer avec le continent, et à une lecture ironique de ce qui fait la grandeur du

pays, comme dans *A Lucky Country* de David Horne (1964). De cette traversée de la scène australienne, microcosme théâtral pour un pays continent, le spectateur ne ressent aucun plaisir, mais une véritable jouissance au sens barthésien du terme :

Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à un pratique « confortable » de la lecture. Texte de jouissance : celui met en état de perte, celui qui déconforte... fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage.¹⁸

Le pacte spectatorielle repose sur la reconnaissance de ces clichés, sur leur stabilité, même au-delà des frontières, afin que la performeuse puisse en jouer, les déconstruire, les subvertir. Dimension carnavalesque dont on pourrait dire qu'elle n'a qu'un temps, celui de la représentation, mais dont le souvenir prégnant laissé par le spectacle est peut-être la trace d'un changement en cours.

Bibliographie

BARTHES Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.

BLAINEY Geoffrey, *The Tyranny of Distance : How Distance Shaped Australia's History*, Melbourne, Macmillan, 1968 (1966).

BUTLER Judith, *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 2006 (1990).

DELEUZE Gilles et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

FERRIER Liz, « Vulnerable Bodies : Creative Disabilities in Contemporary Australian Film », *Australian cinema in the 1990's*, dir. Ian Craven, Londres et New York, Routledge, 2001, 57-78.

FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique, Les Hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009.

GREER Germaine, *The Female Eunuch*, Londres, Harperperennial, 2006 (1970).

GRELLEY Pierre, « Contrepoint – L'Australie au féminin », *Informations sociales*, 171/3, 2012, p. 127-127. DOI : 10.3917/inso.171.0127. URL : <https://www.cairn.info/revue-informations-sociales-2012-3-page-127.htm>

LAUGHLAND Olivier, « Angus Campbell warns asylum seekers not to travel to Australia by boat », *The Guardian*, 11 avril 2014. URL : <https://www.theguardian.com/world/2014/apr/11/angus-campbell-stars-in-videos-warning-asylum-seekers-not-to-travel-by-boat>

LAVERS Katie, Louis Patrick Leroux, et Jon Burt, *Contemporary Circus*, New York, Routledge, 2020.

LINDSAY Joan, *Picnic at Hanging Rock*, F.W.Cheshire, Australia, 1967.

¹⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, Collection « Tel Quel », 1973, p. 26.

MEYRICK Julian, *Australian Theatre After the New Wave. Policy, Subsidy and the Alternative Artist*. Brill, 2018.

Prime Minister Kevin Rudd PM, Apology to Australia's Indigenous Peoples, 13 February 2008.

URL : <https://info.australia.gov.au/about-australia/our-country/our-people/apology-to-australias-indigenous-peoples>

RUSTIN Emily, « Romance and Sensation in the “Glitter Cycle” », *Australian cinema in the 1990's*, dir. Ian Craven, Londres et New York, Routledge, 2001, 131-148.

SHELTON Leah, courriel aux autrices du 27/02/2020.

—, bande annonce de *Terror Australis* sur le site de Leah Shelton. URL : <https://www.leahshelton.live/terroraustralis>

STEELE Kathleen, « Fear and Loathing in the Australian Bush : Gothic Landscapes in Bush Studies and *Picnic at Hanging Rock* », *Colloquy : text theory critique* 20 (2010), p 33-56.

SUMMERS Anne, *Damned Whores and God's Police, The Colonization of Women in Australia*, Melbourne, Penguin books, 1994 (1975).

Théâtre de la Commune. Présentation du spectacle. URL : <https://www.lacommune-aubervilliers.fr/saison/terror-australis/>

TURNER Graeme, *National Fictions : Literature, Film, and the Construction of Australian Narrative*, Sydney, Allen and Unwin, 1986.

Webliographie, sites dans l'ordre de citation, consultés le 31/5/2020.

Cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Sydney en 2000

<https://www.youtube.com/watch?v=7xHMsL6sSLO>

Australia, Baz Luhrmann (2008), bande annonce

<https://www.youtube.com/watch?v=mfl4hK9I2ko>

Crocodile Dundee, Peter Faiman (1986) bande annonce

<https://www.youtube.com/watch?v=rijQ5oBFIOo>

Picnic at Hanging Rock, Peter Weir (1975), bande annonce

<https://www.youtube.com/watch?v=UWqCHKtKPKI>

Jindabyne, Ray Lawrence, (2006), bande annonce <https://www.youtube.com/watch?v=nbk-6Xy9daU>

Not Quite Hollywood – The Wild, Untold Story of Ozploitation, bande annonce

<https://www.youtube.com/watch?v=8v-JZb3vXEo>

Wake in Fright, Ted Kotcheff (1971), bande annonce

<https://www.youtube.com/watch?v=vDXE6qUHShg>

Night of Fear, Terry Bourke (1972), bande annonce

<https://www.youtube.com/watch?v=Rrydr6ooopo>

Wolf Creek, Greg McLean (2005), bande annonce

<https://www.youtube.com/watch?v=pvJNfwNcirU>

Priscilla Queen of the desert, Stephan Elliott, 1994, bande annonce
https://www.youtube.com/watch?v=MZojFhh_Io