N° 21 | 2025
Dramaturgies du geste : faire récit par le corps dans le texte de théâtre de 1945 à nos jours

Les gestes d’Irina

De l’atroce, du tragique et du ludique dans "L’Homosexuel ou La Difficulté de s’exprimer" de Copi

Mayeul VICTOR-PUJEBET

Édition électronique :
URL : https://komodo21.numerev.com/articles/revue-21/2641-les-gestes-d-irina
DOI : numerev_2615
Date de publication : 14/11/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : VICTOR-PUJEBET, M. (2025) Les gestes d’Irina . *Komodo 21*, (21). https://doi.org/10.34745/numerev_2615

Dans la pièce *L'Homosexuel ou La Difficulté de s'exprimer* de Copi, Irina, le personnage principal, s'avorte dans la première scène et se coupe la langue dans la dernière. Par ces deux gestes limites, cadrant la pièce, Copi fait de son théâtre un certain exercice de violence. Mais cette violence reste ambigüe. Les deux gestes d'Irina n'ont pas la même valeur selon les significations qu'on leur donne. Et ces significations, Copi les a voulues ouvertes, multiples, contradictoires. Cet article se propose d'interpréter selon trois modes de lecture les gestes d'Irina. Une lecture par l'atroce, une lecture par le tragique, une lecture par le ludique. Cette typologie du sens fait office d'un approfondissement dans l'œuvre de Copi et d'une réponse face à l'horreur présente dans cette œuvre.

Abstract

In Copi's play *The Homosexual or The Difficulty of Expressing Oneself*, Irina, the main character, aborts in the first scene and cuts her tongue in the last. Through these two gestures, Copi transforms his theater into a certain exercise of violence. But this violence remains ambiguous. Irina's two gestures do not have the same value according to the meanings given to them. And Copi wanted these meanings to be open, multiple, contradictory. This article proposes to interpret Irina's gestures according to three modes of reading. A reading through the atrocious, a reading through the tragic, a reading through the playful. This typology of meaning serves as a deepening in Copi's theater and a response to the horror present in this theater.

Mots-clés :
Geste, Homosexualité, Drame, Tragédie, Ludique, Gesture, Drama, Tragedy, Playful, Homosexuality

---

Dans la pièce *L'Homosexuel ou La Difficulté de s'exprimer*, Copi prête à son héroïne Irina deux gestes qui vont conduire notre étude. Un geste qui clôture la première scène : Irina s'avorte. Et le geste qui ouvre la dernière scène du drame : Irina se coupe la langue.

Ces deux gestes marquent d'abord par leur violence. Violence que subit un corps qui est, de ce fait, placé au centre du drame. L'action de *L'Homosexuel* tient en quelques lignes : Irina, personnage singulier et difficile à définir, se trouve au centre des désirs de deux autres personnages, Madre et Garbo. Ces deux personnages semblent avoir un

ascendant sur elle et face à leur emprise, Irina se désintègre progressivement. En cela, les gestes de mutilation d'Irina ne sont pas de simples faits de corps : ils décident mentalement, psychologiquement et spirituellement de qui est cette particulière héroïne. Irina s'impose à nous, par sa gestuelle, comme une difficile énigme. La violence gestuelle de la pièce *L'Homosexuel* préserve son ambiguïté ; elle incite à une interprétation multiple. Copi a intégré dans ses pièces des expériences et des jeux de sens contradictoires.

Quel théâtre est celui d'Irina ? Nous aurions bien du mal à le définir tant Copi a déployé pour elle une écriture dramaturgique paradoxale : alliant la déconstruction de presque toutes les normes de dramaturgie et, au même moment, restant discrètement soucieuse d'une structuration classique de la fable. Le théâtre d'Irina est un théâtre qui préfère ne pas arrêter sa forme mais jouer différentes partitions en même temps. La manière que l'on a d'interpréter les gestes de l'héroïne, nous fait mettre l'accent sur telle ou telle forme d'un même théâtre, qui en lui-même accueille l'indécidable d'une forme bâtarde et volontiers incohérente.

Nous allons déployer les gestes d'Irina selon trois couches de sens : l'atroce, le tragique et le ludique. Cette typologie du sens fait office d'un approfondissement dans l'œuvre de Copi et d'une réponse face à l'horreur présente dans cette œuvre.

1. GESTES DE L'ATROCE

Par « atroce » nous entendons des éléments de cruauté qui, pour celui qui en est témoin, sont difficiles à supporter et provoquent un rejet. L'atroce est l'élément inaugural du drame d'Irina – et plus précisément encore : il en est le matériau. Copi a écrit pour le théâtre des histoires atroces et barbares. C'est l'évidence d'une telle œuvre ; c'est ce qu'en elle on reçoit de plein fouet. En cela la première scène de *L'Homosexuel* est programmatique. Elle nous annonce ce que cette pièce ne peut qu'être : une boucherie. Que se passe-t-il dans cette première scène ? Nous ne savons pas qui sont Madre et Irina, les deux personnages présents. Nous imaginons une mère et sa fille et nous sommes d'abord conduits à penser à une simple intrigue ménagère, une histoire d'adolescente un peu rebelle qui a décidé de ne plus aller à son cours de piano. Ce premier horizon d'attente est vite détruit par le dialogue entre les deux personnages. La jeune fille rangée se révèle être une sorte de nymphomane se « faisant baiser[1] » par tous les cosaques qu'elle rencontre, et même par Garbenko, le mari de sa professeur de piano. Le dialogue adopte le ton d'un vaudeville outrancier. Il est truffé de

vulgarités et d'insignifiances – on discute du sexe des amants d'Irina (« Il a une bite grande comment ?[2] »), de la difficulté financière dans laquelle sont les deux personnages (« tu sais ce qui nous arrivera quand l'oncle Pierre nous coupera les vivres ?[3] »), mais l'enjeu principal semble surtout pour Madre de faire manger sa soupe à Irina qui refuse obstinément de le faire. Mais de cette situation creuse va jaillir un charcutage du corps, qui court-circuite tout ce que nous étions capables d'anticiper. Premier geste d'Irina : l'avortement. Avortement à vif, alors que nous apprenons quelques répliques plus tôt que cette jeune fille est éventuellement enceinte, et alors que nous avions commencé sagement par parler soupe et piano :

> MADRE – Tu as envie d'avorter ?
>
> IRINA – Oui.
>
> MADRE – Viens que je t'aide.
>
> IRINA – Attends. Ça vient.
>
> MADRE – Laisse-moi t'aider.
>
> IRINA – Attends, laisse-moi, ça vient.
>
> MADRE – Pousse. Pousse.
>
> IRINA – Ça y'est.
>
> MADRE – Montre ?
>
> IRINA – Il est mort[4].

Les dialogues sont d'une concision clinique. Tout se passe et se découvre dans le temps réel de l'énonciation. Tout va si vite, en quatre ou cinq pages, en une scène, Copi ramasse un drame entier qui a pour but de nous piéger et de nous hébéter. Un drame, surtout, qui s'est joué sur notre crédulité.

C'est depuis l'insignifiance de la parole que le corps monte, s'impose et nous atterre par un geste imprévisible. Au fil de cette première scène et jusqu'à ce geste final, Copi définit pour *L'Homosexuel* une dramaturgie particulière, fonctionnant sur le fracassement progressif des attentes. Le drame ne cesse de se contredire, de nous faire buter sur ses fondements. La logique dramaturgique de *L'Homosexuel* semble celle d'un avortement progressif et répété du drame. Par ce drame continuellement avorté se joue la déstabilisation de notre conscience de spectateur : en effet, tout ce qui est dit dans la

pièce est susceptible d'être ensuite démenti, transformé, parfois au détriment de toute cohérence logique. Ainsi, trois scènes après l'avortement d'Irina, il nous sera par exemple révélé que celle-ci est en réalité un garçon qui a changé de sexe. Du fait de l'illogicité constitutive du drame avorté, Irina ne se stabilise jamais en une forme, elle reste indéfinissable, son identité colle au néant. Surtout que le drame devient progressivement le lieu de son annihilation en tant que personne. Irina se « chie[5] » dessus, elle se casse une jambe, elle a « une souris dans le cul[6] » : elle ne cesse de nous apparaître humiliée et minorée. C'est ainsi qu'avec Isabelle Barbéris, on peut lire la pièce comme l'« implacable récit de la domination et de l'annulation d'un personnage sans défense[7] ».

Et c'est alors dans la suite logique du premier geste de mutilation qu'on peut d'abord interpréter le second geste que nous étudions, celui qui clôture la pièce : l'ablation de la langue d'Irina. « Irina, dit Isabelle Barbéris, finit par s'avorter théâtralement, en se coupant la langue, unique réponse à cette entreprise de persécution.[8] ». Cette lecture fait de la pièce un carnage qui se parachève dans un suicide théâtral forcé. Le deuxième geste semble achever par là une trajectoire dans l'atroce et dans le non-sens. Il voue l'oeuvre à son illisibilité. Cette illisibilité d'un personnage qui ne cadre dans aucune définition et qui après avoir été un objet de convoitise pour Madre et Garbo se change en objet de haine : « GARBO – Je te déteste, Irina. Tu es l'être le plus ignoble et répugnant que j'ai jamais rencontré[9] ». Le geste de l'ablation de langue donne comme image interne à cette pièce : la béance ; un vide de bouche ; le trou noir venant entériner l'irrésolution obligée d'un drame déconstruit et achevé dans un silence victimaire. L'œuvre de Copi accueille volontiers en elle ce genre de vision cauchemardesque ; le plateau semble y être un lieu privilégié où défouler l'horrible et l'obscène, et ce jusqu'à une certaine cruauté ou cynisme. En 1971, la première mise en scène de la pièce par Jorge Lavelli reposait d'ailleurs sur cette révélation finale : juste avant qu'Irina se coupe la langue, les personnages de Madre et de Garbo ôtaient leurs habits de matrones et se montraient dans des combinaisons noires de tortionnaires sadiques – donnant raison alors à l'interprétation par l'atroce des gestes d'Irina.

2. GESTES TRAGIQUES

L'ambiguïté constitutive de la pièce *L'Homosexuel* et la mise en scène actuelle qu'en fait Thibaud Croisy[10] nous conduisent à ne pas vouloir nous arrêter à l'atroce. La pièce ne se fige pas dans son interprétation barbare, qui serait d'une certaine manière son interprétation littérale. Plus profondément, nous pouvons y faire l'expérience du tragique. Le tragique copien ne vient pas nier l'atroce (et la béance de sens qui va avec), mais le sculpte, l'architecture, lui donne une finalité autre que lui-même. Cela

nous le voyons en lisant autrement le dernier geste (l'ablation de la langue) : ce geste ultime n'est pas la redite du premier. Non, c'est un geste qui récapitule le drame. C'est un geste conclusif qui voue Irina à l'irréparable et qui nous révèle la véritable teneur de la dramaturgie copienne dans *L'Homosexuel* : une dramaturgie tragique et classique, respectant au pied de la lettre les unités indispensables de temps, de lieu ; fonctionnant sur la liaison des actions par l'impératif de nécessité. Si nous voulons lire le geste de l'ablation de langue comme un geste tragique, c'est pour des raisons esthétiques ; par tragique, nous entendons bien : ce qui appartient au genre de la tragédie – ce « genre désormais historiquement obsolète[11] » dit Jean-Pierre Sarrazac qui de son côté s'est désintéressé des enjeux de survivance du genre, cherchant plutôt à définir les lieux de reconfiguration de la forme dramatique que son hypothèse d'un « tragique moderne » a supposé. Chez Copi, c'est bien l'anachronisme du modèle de la tragédie tel qu'Aristote l'a fixé, et tel que l'aristotélisme français l'a remotivé, qui nous intéresse.

Il faudrait lire *L'Homosexuel* comme la tragédie parfaite de Copi, à la manière de Corneille lisant son *Cid* ou d'Aristote lisant l'*Oedipe Roi* de Sophocle. Cela nous conduit à penser autrement le geste de l'ablation de langue. D'abord, remarquons que ce geste n'a pas vocation à se faire sur scène, respectant par là une sorte de bienséance qui en décuple en vérité la portée. Le geste se dérobe à nous. Nous l'apprenons par la parole des autres personnages ; nous pouvons aussi l'apprendre par l'invention d'une image. La mise en scène de Thibaud Croisy nous aide à cet endroit-là : Helena de Laurens, qui interprète Irina, arrive sur scène et laisse dégouliner progressivement de sa bouche un flot de sang. L'apparition sanglante d'Irina nous dit que son ablation de langue est autant synonyme de son silence que de son « devenir-figure ». Nous empruntons l'expression à Julie Sermon qui donne le « devenir-figure (ou devenir-visible) du personnage[12] » comme l'un des motifs récurrents des dramaturgies modernes : le personnage, désormais moins marqué par une intériorité psychologique, tend à se changer en « emblème », « symbole » ou « image-type[13] ». L'image, chez Croisy, veut être sidérante ; elle ramène la pièce à sa profonde ambition : celle de figurer l'informulable. Et non pas tant de le formuler. Le « devenir-figure » d'Irina étant aussi, par là, le parachèvement du personnage en tant qu'énigme. Cela nous permet de ramener Irina dans son domaine privilégié : celui de la mythologie. Le génie de Copi, c'est, à travers le personnage d'Irina et son charcutage final, d'inventer une image nouvelle pour à la fois révéler et camoufler une chose très ancienne : celle de notre pulsion de mort et de notre désir féroce de néant.

Cette Irina mythologique est une Irina cathartique. Son geste de l'ablation de langue arrive ainsi comme un coup de théâtre final, ou *peripeteia* : ce sur quoi Aristote faisait tenir la *catharsis* que nous pouvons définir avec Sarrazac, et de manière traditionnelle, comme « cette décharge affective collective, provoquée par la terreur et/ou la pitié[14] ». La lecture par le tragique nous permet de reconsidérer le drame de *L'Homosexuel* : la pièce ne raconte plus la victimisation d'Irina par deux personnages tortionnaires ; elle

est bien plus le rituel d'auto-destruction que s'impose Irina afin de toujours échapper à la possession physique et spirituelle que tentent d'avoir sur elle Madre et Garbo ; afin d'échapper également à nous autres, spectateurs, et à notre instinct de définition. Madre et Garbo, et nous-mêmes, nous sommes finalement à la merci de ce qu'elle manigance et de son génie : « Arrêtez de me traiter d'idiote ! dit-elle. Je comprends tout ![15] ». Dans ce sens, Irina met en scène sa propre disparition. Mais c'est nous qui en souffrons : car tout fonctionne dans la pièce pour que nous nous attachions à elle. Par la pitié, nous souffrons de l'auto-mutilation d'Irina. Nous éprouvons Irina, elle qui est devenue une figure pathétique, apte à nous atteindre dans notre chair. Par la crainte, nous sommes purifiés de cette passion négative qui la pousse à se détériorer.

Catherine Naugrette revient dans son article « Une nouvelle dimension du cathartique » sur les effets que nous attribuons traditionnellement à la *catharsis* :

> Si l'une des raisons souvent avancées pour expliquer le paradoxe de l'effet cathartique, qui offre un plaisir né du spectacle d'images pénibles associé à des affections violentes, repose sur le terme même de « catharsis » et sur son sens grec de « purgation » (traduit par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot par « épuration »), qui désigne un effet curatif donc positif de libération et de soulagement des passions, l'autre justification prend ses sources dans la mise en jeu de capacités cognitives[16].

C'est encore dans cette acception traditionnelle que nous voulons entendre la *catharsis* copienne. La *catharsis*, ainsi comprise, nous permet de reconsidérer la violence inhérente à son œuvre. Si la lecture par l'atroce nous faisait souligner les incohérences et la béance propre au drame de *L'Homosexuel*, la tournure tragique de la pièce nous la rend intelligible : elle lui offre une improbable lisibilité. Dans ce sens que l'effet cathartique du geste final d'Irina ouvre, en dehors des mots, à une connaissance de la fatalité de l'auto-destruction : elle jette-là une lumière sans en atténuer pour autant l'obscurité. Irina est allée et nous a conduits là où nous ne sommes plus obligés de la suivre. Sa trajectoire vers le rien, cette même trajectoire qui avait commencé par l'avortement, avait été poursuivie par d'innombrables minorations et qui finit par l'ablation de la langue, principal organe de l'expressivité dramatique, a la faculté de nous tétaniser. Ce qui nous tétanise alors, c'est la formule tragique du drame : c'est l'implacable nécessité qui commande l'acte final de l'ablation – au sein du tragique, cette nécessité s'appelle une fatalité, un *fatum*, peut-être moins divin qu'intime et individuel, en ce qui concerne Irina –, compris aussi comme l'ultime geste de liberté d'un personnage qui demeure inaccessible.

Libre et inaccessible, l'Irina de Copi tient beaucoup des héroïnes mystérieuses de la dramaturgie symboliste – l'histoire d'Irina, c'est à peu de choses près, l'histoire de la Mélisande de Maeterlinck, aux prises des désirs de Pelléas et de Golaud. En cela, l'ablation finale d'Irina est moins béance venant perpétuer le non-sens, que porte ouvrant sur le mystère : Irina est un monde intérieur. Libre et inaccessible : Irina est peut-être moins tragique du fait de la souffrance qu'elle endosse que de la liberté qu'elle incarne et qui l'élève au rang de figure sublime. *L'Homosexuel* tient des tragédies de martyrs : la pièce n'est plus tant alors le drame de la persécution d'Irina que le théâtre de son illustration. Chez Thibaud Croisy, la figuration finale d'Irina ensanglantée appelait moins d'ailleurs la commisération que l'admiration. « Comment puis-je m'horrifier et m'extasier en même temps ?[17] » demande Claire Ruffin citée par Catherine Naugrette dans son étude sur la *catharsis*. Par l'interprétation tragique, Irina finit belle et exemplaire. Elle se perpétue dans le théâtre ; elle ne part pas en Chine comme le veulent Madre et Garbo, elle ne meurt même pas, elle s'éternise sur le plateau et dans la mémoire spectatrice.

3. GESTES LUDIQUES

Irina martyre et exemplaire : osons une telle lecture de la pièce ! Et pourtant, il faut soudain regarder dans l'autre sens, ou juste à côté : qu'est-ce qu'on y voit ? Il ne s'agit pas d'ironie. Plus on entre dans une œuvre, moins subsiste l'ironie et le cynisme. On y voit : l'esprit ludique sans quoi nous ne pouvons pas comprendre l'œuvre de Copi. Cet esprit ludique qui est là depuis le départ, mais qui doit se gagner dans une telle œuvre. Il est l'innocence de l'œuvre de Copi.

Où se trouve l'esprit ludique ? D'abord, cherchons-le dans le drame. C'est Irina qui le porte avec elle. Irina tout du long de la pièce est une enfant. Une enfant parfois perverse – elle tient pour beaucoup du Toto de Feydeau dans *On purge bébé*. Mais une enfant qui pêche surtout par excès de malignité : Irina ne cessant de rebattre les cartes et de réinventer les règles du jeu qu'elle pratique. Son jeu s'improvise au temps réel de sa parole performative. Dans ce sens, Thibaud Croisy, dans sa mise en scène, a réussi un tour de force vraiment bouleversant. Il a réussi, avec Helena de Laurens, à faire que le geste final d'Irina, son ablation de langue, participe encore de ce jeu qu'Irina soutient depuis le début de la pièce. Tenir le jeu jusqu'au bout ! Et ce, jusqu'à pouvoir transformer le geste de se couper la langue en une énième trouvaille d'un esprit porté à l'amusement. Dans la mise en scène de Croisy, l'esprit ludique d'Irina décidait de l'interprétation d'Helena de Laurens : celle-ci faisait alterner sur son visage une mimique de douleur (effet de la langue coupée) et une mimique de malice (Irina riant et s'amusant de son ultime trouvaille). Le sacrifice d'Irina venait non plus confirmer un long processus de victimisation, ni même établir les bases d'une hagiographie de

l’Héroïne, mais parachever son jeu : un jeu poussé trop loin.

Une autre interprétation de la pièce pourrait nous faire penser qu’Irina bluffe. Etant donné qu’on ne la voit pas se couper la langue. Etant donné que le geste que nous étudions, dans les faits, n’existe pas. Cela appauvrit la ligne dramaturgique de la pièce. Mais par ce chemin, nous pouvons être conduits à sortir un moment de la fable et commencer à penser le jeu dans son autonomie chez Copi : un tel basculement est comme inscrit dans la dramaturgie copienne qui incite au-delà même des intensités dramatiques qu’elle provoque à pouvoir déconsidérer ces intensités, à les tenir pour rien. Elle gonfle l’action de sens pour pouvoir mieux ensuite la dégonfler. Que nous dit le jeu ? Qu’Helena de Laurens ne s’est pas coupée la langue du tout. Gombrowicz, dans son *Journal* évoque « la création fragmentaire en quelque sorte et incomplète[18] » qu’est toujours le théâtre : là où les coups réels de l’acteur restent irréels quant à leurs résultats matériels. Tout un théâtre se joue peut-être comme une conjuration de ce constat si élémentaire. Et la dramaturgie tragique, telle que nous en avons parlé, c'est un peu cela : la conjuration de cette part de vide qui fait le théâtre, en inventant par l’impact d'un geste et d’une image, une réaction réelle chez le spectateur.

Copi fait cela dans *L'Homosexuel*, il provoque nous avons dit une *catharsis*, mais plus profondément encore : il virtualise le geste. Il insiste sur la part de vide. Beaucoup du génie dramaturgique de Copi tient de cette simple loi : au théâtre, il est impossible de se blesser. C'est une loi pragmatique : si l'acteur se blesse, il ne pourra pas jouer demain. Et cela donne dramaturgiquement : le rituel d'auto-destruction d'Irina ou la valse au massacre de Fougère, Leïla, Maria et Joséphine dans *Les Quatre jumelles*. En s’acharnant contre la loi qui dit qu’au théâtre on ne peut pas se faire mal, Copi la souligne et l’exalte. Ainsi, chez lui, on peut mourir cent fois en vingt pages, ce qui est égal à : la mort n’existe pas sur le plateau. Et on peut se charcuter la langue. Car, avec tout l'amusement du monde, il est certain que tout cela est feint. Le drame cède devant la vérité du jeu. Et le jeu, c’est le lieu anti-traumatique par excellence. Ici, le dernier geste d’Irina trouve, au sein de sa violence, une imprévisible joie.

CONCLUSION : SORTIR DU MAUVAIS RÊVE

Nous commencions par évoquer ce qu’a d’indécidable la dramaturgie de Copi. En approfondissant notre compréhension des gestes d’Irina dans *L’Homosexuel*, une certaine trajectoire s’est pourtant dessinée pour nous dans cette œuvre. Celle d’une

sortie progressive du cauchemar. Copi cauchemardait comme personne et son théâtre s'est fait le témoin de ce fond de terreur qui l'habitait. Pourtant les œuvres de Copi ne s'arrêtent pas sur ce fond d'atrocité qui en est le matériau.

Dans *L'Homosexuel*, l'interprétation par l'atroce ne bouche pas l'interprétation par la voie tragique ni l'interprétation par la dimension pleinement ludique du drame. Dans ce second élément, le théâtre se donne comme un art inoffensif et bénin. Et au bout du chemin de l'œuvre de Copi, l'horreur et la fatalité implosent par la douce loi de l'art théâtral. La destruction (qu'elle soit infligée par les autres ou par soi-même) est mâtée dans le jeu et on rigole à ses dépens. L'œuvre de Copi ne semble pas être alors une œuvre cynique qui proclame, dans le champ de la cruauté : « Tout est permis » mais celle d'un enfant euphorique qui chante : « Ici, tout est gratuit ! ». Et l'atrocité participe alors de la féérie globale du théâtre de Copi.

Une telle interprétation positive ou optimiste de l'œuvre de Copi, cherchant à y déceler la part de joie, ne peut se faire en fermant les yeux sur la part de négativité d'une telle œuvre. Cette négativité qui l'habite et qui semble d'abord la vouer au mal et au néant. L'optimisme copien ne peut tenir qu'en épousant et en intégrant cette négativité de l'œuvre. C'est depuis le néant de ce qui se joue d'atroce dans *L'Homosexuel ou La Difficulté de s'exprimer* que peuvent se lire les autres lignes dramaturgiques du sens, et s'expérimenter les autres théâtralités qui prennent forme avec elles.

NOTES

---

[1] Copi, *L'Homosexuel suivi de Les Quatre jumelles*, Paris, Christian Bourgois, 2022, p. 10.

[2] *Ibid.*, p. 10.

[3] *Ibid.*, p. 11.

[4] *Ibid.*, p. 14.

[5] *Ibid.*, p. 32.

[6] *Ibid.*, p. 57.

[7] Isabelle Barbéris, *Les Mondes de Copi. Machines folles et chimères*, Paris, Orizons, « Comparaison », 2014, p. 73.

[8] *Ibid.*, p. 75.

[9] *Ibid.*, p. 42.

[10] Thibaud Croisy a créé la pièce *L'Homosexuel ou La Difficulté de s'exprimer* le 2 mars 2022 à la Comédie de Clermont-Ferrand. Helena de Laurens y interprétait Irina, Emmanuelle Lafon interprétait Garbo et Frédéric Leidgens y tenait le rôle de Madre.

[11] Jean-Pierre Sarrazac, « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien », *Études théâtrales*, n°56-57, 2013, p. 197-207.

[12]Julie Sermon, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », dans www.pourunatlasdesfigures.net, Mathieu Bouvier (dir.), Lausanne, La Manufacture (He.so), 2018.

[13] *Loc. cit.*

[14] Jean-Pierre Sarrazac, « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien », *Études théâtrales*, n°56-57, 2013, p. 197-207.

[15] Copi, *L'Homosexuel suivi de Les Quatre jumelles*, Paris, Christian Bourgois, 2022, p. 34.

[16] Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Études théâtrales*, n°51-52, 2011, p. 172-179.

[17] *Loc. cit.*

[18] Witold Gombrowicz, *Journal*, Tome 2, Paris, Gallimard, 1995, p. 424.

BIBLIOGRAPHIE

COPI, *L'Homosexuel suivi de Les Quatre jumelles*, Paris, Christian Bourgois, 2022.

BARBÉRIS Isabelle, *Les Mondes de Copi. Machines folles et chimères*, Paris, Orizons, « Comparaison », 2014.

BOUTEILLE-MEISTER Charlotte & AUKRUST Kjerstin (dir.), *Corps sanglants, souffrants et macabres. XVI^{e}-XVII^{e}*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

CHASTANET Emmanuelle. « Le sang dans la tragédie de martyre française », *Littératures classiques*, vol. 73, n°3, 2010.

CORVIN Michel, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

GOMBROWICZ Witold, *Journal*, Tome 2, Paris, Gallimard, 1995.

HUIZINGA Johan, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Paris, Gallimard, 1988.

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

NAUGRETTE Catherine, « Une nouvelle dimension du cathartique », *Études théâtrales*, n°51-52, 2011.

NEVEUX Olivier. « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx*, vol. 41, n°1, 2007.

SARRAZAC Jean-Pierre & NAUGRETTE Catherine (dir.), « La ré-invention du drame (sous l'influence de la scène) », *Études théâtrales*, n°38-39, 2007.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Sept remarques brèves sur la possibilité d'un tragique moderne – qui pourrait être un tragique (du) quotidien », *Études théâtrales*, n°56-57, 2013.

SERMON Julie, « Construction du personnage et dramaturgie du jeu en régime figural », dans www.pourunatlasdesfigures.net, Mathieu Bouvier (dir.), Lausanne, La Manufacture (He.so), 2018.

AUTEUR

Doctorant en études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle, **Mayeul Victor-Pujebet** est membre du LIRA et travaille sous la direction de Julia Gros de Gasquet. Sa thèse s'intéresse aux nouvelles écritures d'un drame d'amour au XX^{e} siècle chez quatre auteurs : Garcia Lorca, Gombrowicz, Genet et Copi. Il étudie chez eux la critique de l'amour, sa mise à l'épreuve, et l'enjeu pourtant primordial de son déploiement dans leurs théâtres.