



THÈSE

En vue de l'obtention du DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par
Camille KHOURY

Le 29 janvier 2021

**Pratiques scéniques et imaginaires du travestissement en France
(1830-1930).**

Archéologie du travestissement.

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Arts du spectacle**

Unité de recherche :

**LLACREATIS - Laboratoire Lettres, Langages et Arts : Création, Recherche,
Emergence en Arts, Textes, Images et Spectacles**

Thèse dirigée par
Muriel PLANA et Florence FIX

Jury

M. Olivier Goetz, Rapporteur
M. Renaud Bret-Vitoz, Rapporteur
Mme Hélène Marquié, Examinatrice
Mme Muriel Plana, Directrice de thèse
Mme Florence Fix, Co-directrice de thèse

Université Toulouse 2-Jean Jaurès
Laboratoire LLA-CREATIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ
Spécialité Études Théâtrales

Pratiques scéniques et imaginaires
du travestissement en France
(1830-1930). Archéologie du
travestissement.

Khoury Camille

Présentée et soutenue publiquement
Le 29 janvier 2021

Directrices de Recherche

MURIEL PLANA, Professeure des Universités, Université Toulouse II Jean Jaurès, LLA-CREATIS

FLORENCE FIX, Professeure des Universités, Université de Rouen

JURY

HÉLÈNE MARQUIÉ, Professeure des Universités, Université de Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

RENAUD BRET-VITTOZ, Professeur des Universités, Université Paris-Sorbonne

OLIVIER GOETZ, Maître de Conférences HDR, Université de Lorraine

MURIEL PLANA, Professeure des Universités, Université de Toulouse 2

FLORENCE FIX, Professeure des Universités, Université de Rouen

Résumé

Ce travail de recherche se propose de reconstituer, analyser et critiquer les pratiques et les représentations du travestissement dans les arts et dans la société, selon une approche interdisciplinaire mêlant histoire du théâtre, histoire culturelle, analyses esthético-politiques, études de genre et études queer. Les études de cas consacrées au travestissement d'actrices (Virginie Déjazet et Sarah Bernhardt), aux personnages travestis dans le roman et le théâtre (Mademoiselle de Maupin de Théophile Gautier, Le Comte de Monte-Cristo d'Alexandre Dumas et Gabriel de George Sand), et aux numéros de performeurs travestis au music-hall (Modanel, Bertin, Eltinge et Barbette), permettent de distinguer des pratiques, des esthétiques, des imaginaires du travestissement différents, ainsi que des définitions conceptuelles, des significations politiques et culturelles plurielles qui varient au cours du temps. Après avoir esquissé un paysage des pratiques de travestissement dans les arts de la scène (théâtre, ballet, opéra) aux prises avec les normes qui tentent de circonscrire leurs usages et leur portée politique au XIXe siècle, une progression chronologique nous permet de distinguer deux époques. La première, entre 1830 et 1880, est marquée par une recrudescence du travestissement féminin sur la scène et dans la littérature. Les représentations du travestissement féminin sont, comme toutes les représentations de transgression de classe conformément à l'esthétique romantique, traversées par une profonde dualité entre le collectif et l'individu, entre la norme et l'exception. Sur scène, dans la fiction et dans le théâtre social, le travestissement est strictement normé par des règles esthétiques et politiques qui semblent lui ôter tout potentiel subversif, notamment dans le vaudeville. Néanmoins c'est par le jeu et par la mise en place de stratégies de construction de soi entremêlant personne privée et persona théâtrale que certaines actrices font du travestissement la scène d'une lutte de pouvoir, un contre-dispositif de résistance aux normes de genre et de sexualité. Puis, à l'aune d'une perception de plus en plus moraliste du changement d'apparence, entre 1880 et 1930, le travestissement n'est plus l'apanage d'un individu unique, il est le stigmate d'une identité dite homosexuelle. Le travestissement est de plus en plus clairement la métaphore visuelle d'un certain type de déviance sexuelle, nommée à l'époque « inversion » et devient ostensiblement et conjointement l'exhibition d'un corps vu comme monstrueux et un élément central de la culture gay.

Mots-clefs : Travestissement, genre (gender), imaginaires du corps, histoire du théâtre au XIXe siècle, culture gay

Abstract

This research work seeks to reconstruct, analyse and criticise the practices and images of cross-dressing in the arts and in society, taking an interdisciplinary approach combining theatre history, cultural history, aesthetic and political analysis, gender studies and queer epistemology. Case studies devoted to actresses in breeches roles (Virginie Déjazet and Sarah Bernhardt), transvestite characters in novels and plays (*Mademoiselle de Maupin* by Théophile Gautier, *Le Comte de Monte-Cristo* by Alexandre Dumas and *Gabriel* by George Sand), and the performances of music-hall female impersonators (Modanel, Bertin, Eltinge and Barbette), allow us to distinguish different practices, aesthetics and imaginaries of transvestism, as well as plural conceptual definitions, political and cultural meanings that vary over time. After having sketched out a landscape of cross-casting practices in the performing arts (theatre, ballet, opera) in the grip of the norms that attempt to circumscribe their uses and political significance in the 19th century, a chronological progression allows us to distinguish two periods. The first, between 1830 and 1880, was marked by the upsurge of breeches roles and female transvestism on the stage and in literature. Like all representations of class transgression in accordance with Romantic aesthetics, representations of female cross-dressing are marked by a profound duality between the collective and the individual, between the norm and the exception. On stage, in fiction and in social theatre, cross-dressing is strictly regulated by aesthetic and political rules which seem to remove any subversive potential, especially in vaudeville. Nevertheless, it is through acting and the implementation of self-construction strategies that intertwine the private person and the theatrical persona that some actresses make cross-casting and transvestism the scene of a power struggle, a counter-instrument to gender and sexuality norms. Then, in the light of an increasingly moralistic perception of the change in appearance, between 1880 and 1930, transvestism is no longer the prerogative of a single individual, it is the stigma of an identity, so called homosexual. Cross-dressing is increasingly clearly the visual metaphor of a certain type of sexual deviancy, known at the time as "inversion", and becomes ostensibly and jointly the exhibition of a body seen as monstrous and a central element of gay culture.

Keywords: Cross-dressing, cross-casting, gender, body's imagination, French theatre history in the 19th century, gay culture

À Gustave Fréjaville, en hommage à ce livre sur les travestis laissé inachevé.

Avec Romain, sans laquelle cette thèse n'aurait pas vu le jour.

Pour Renée Coillot.

Remerciements

Dans l'humus de la forêt, des corps fongiques s'étendent en réseaux et en rhizomes, reliant les racines et les sols minéraux, longtemps avant de produire des champignons. C'est la même chose pour les livres : ils résultent de collaborations cachées.

Anna Tsing. *Le champignon de la fin du monde. Sur la possibilité de vivre dans les ruines du capitalisme.*

Toute ma reconnaissance va d'abord à mes directrices de recherche, Muriel Plana et Florence Fix, pour leur soutien, leur patience, leur disponibilité, leur exigence et les nombreux échanges autour de ce travail de recherche. Sans elles, cette thèse ne serait pas ce qu'elle est aujourd'hui.

Mes remerciements les plus sincères vont aussi à mon ancienne directrice de recherche, Anne Pellois, pour son soutien sans faille, elle qui a suivi cette recherche depuis ses prémises pendant mes deux années de Master à l'ENS de Lyon, qui a défendu ma candidature au CDU et dont le cours sur les mots du jeu d'acteur a profondément influencé ce travail. Les nombreux échanges au cours des dernières années et ses relectures ont été d'une aide précieuse.

Je remercie chaleureusement l'ensemble de l'équipe de travail DICHTA, groupe de recherche sur les dictionnaires de jeu, pour les échanges stimulants qui ont eu lieu pendant les journées d'atelier.

Pour m'avoir aidée à sinuer dans les méandres de la littérature et la critique du XIX^e siècle et au-delà, notamment en ces temps de confinement pendant lesquels l'accès aux bibliothèques était impossible, je tiens à remercier Olivier Bara, Claudine Sénélec et Julie Sermon. Je remercie particulièrement Marjolaine Forest pour nos échanges sur George Sand et son soutien amical ; Pierre Fleury, pour ses éclairages stylistiques et ces conversations enthousiastes, et enfin, Pierre Causse, parce que s'il faut qu'une porte soit toujours ouverte ou fermée, la sienne a été toujours ouverte.

Je remercie également Jonathan Brouillon-Chevallier pour son travail de design d'une grande qualité sur les annexes de ce mémoire de thèse, pour sa patience et son écoute, pour les échanges passionnants que leur création a occasionnés et pour cette nouvelle collaboration éditoriale entamée.

Pour leur soutien, leur bienveillance, leur aide, leurs relectures ; pour ces temps de rédaction en commun, la qualité de nos échanges qui m'ont nourrie et ouverte à d'autres horizons, à d'autres champs de recherche, à d'autres disciplines ; pour les collaborations diverses qui en sont issues, je remercie les (ancien·ne·s) doctorant·e·s et ami·e·s du laboratoire LLA-CREATIS, Capucine Amalvy, Marie Astier, Lîla Bisiaux, Marion Guyez, Saul Pandelakis et Anne Pellus.

Mon immense gratitude va tout spécialement à Gilles Jacinto et à Barbara Métais-Chastanier, deux personnes qui ont changé ma vie, et qui ont toutes deux profondément marqué ce travail de recherche, à plus d'endroits qu'il n'est possible de le dire.

Parce qu'ils m'ont constamment aidée, encouragée, soutenue jusqu'aux derniers moments de rédaction, supportée dans les moments de découragement, merci à Virginie Costet, Cédric Grosdemange, Gwendal Raymond, Capucine Berthon, Guillaume Trille, Marcos Arriola, Jérémy Michot, Véronique Versaevel, Annie Nehme, Fady, Fabienne et Claire Khoury.

Et merci, infiniment, à Romain Versaevel.

Avertissement

Notre travail de recherche étant à la croisée de l'histoire du théâtre et des études de genre, nous avons fait le choix d'utiliser l'écriture inclusive dans la rédaction de ce mémoire de thèse afin, d'une part, de ne pas invisibiliser les femmes et le féminin dans la grammaire et dans la syntaxe et, d'autre part, de mettre en lumière la diversité des points de vue. Nous avons donc fait le choix de féminiser les noms de métier lorsque cela était approprié (chercheuse, metteuse en scène, autrice, etc.), d'utiliser le point médian pour marquer la diversité des genres représentés dans les noms communs, et de fusionner certains pronoms personnels, pronoms démonstratifs (iel, ielles, ceux, etc.) et déterminants (læ) genrés. Afin de ne pas trop alourdir le style, nous avons également tenté d'utiliser des termes épicènes lorsque cela était possible (« public » au lieu de « spectateur·trice » par exemple).

Abréviations

Dans la mesure où certains ouvrages de notre corpus sont très souvent cités lors des analyses qui leur sont consacrées, nous avons fait le choix d'utiliser des abréviations dans les notes de bas de page pour deux d'entre eux.

CM Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo T.1 et T.2* [1844-1846], Gallimard, Paris, 1998.

MM Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* [1835], Gallimard, Paris, 1973.

SOMMAIRE

SOMMAIRE PRÉAMBULE INTRODUCTION

« TRAVESTISSEMENT. N.M. » PAYSAGE SÉMANTIQUE, PAYSAGE NORMATIF

Chapitre 1. « Travestissement. n.m. syn. Déguisement » : les travestissements comme déguisements au théâtre

- 1.1 « Rôles à travestissements »
- 1.2 Relecture des travestissements au prisme de la *commedia dell'arte*

Chapitre 2. Prendre l'habit de l'autre sexe

- 1.1 « Rôles travestis »
- 1.2 Les rôles travestis, un emploi lyrique
- 1.3 Le travestissement au ballet : féminisation de la scène
- 1.4 Éviction du travesti masculin

Conclusion : la « résistible ascension » des travesti-e-s

LES DEUX CORPS DU TRAVESTI (1830-1880)

Chapitre 3. « L'exception fait la règle » : Virginie Déjazet

- 1.5 Une carrière de travestis
- 1.6 La femme-homme
- 1.7 Burlesque ou bourgeois ?
- 1.8 Conclusion : le Génie de l'Avenir

Chapitre 4. Le héros romantique, un héros travesti

- 1.1 *Masques sociaux – l'identité en question*
- 1.2 Le « troisième sexe » : le genre, le désir et l'habit
- 1.3 Conclusion : se travestir, la forme d'une distinction

Chapitre 5. Corps réel et corps idéal

- 1.4 La femme travestie : figure de l'Androgyne, figure de l'Idéal
- 1.5 Travestissement, pantalon et scène sociale – entre antiféminisme et individuation

Conclusion : Dispositifs de travestissement

LE MONSTRE EN TRAVESTI, ESTHÉTIQUE PROTO-DRAG ET CULTURE GAY (1880-1930)

Chapitre 6. Monstre sacré, monstre en travesti : Sarah Bernhardt

- 1.7 À contre-courant : une carrière de travestis
- 1.8 L'épée à la ceinture et la virilité dans le cœur
- 1.9 Rivaliser par l'intellect

- 1.10 Monsieur Sarah Bernhardt
- 1.11 Sarah Bernhardt, égérie crypto-lesbienne et icône gay
- 1.12 Conclusion : Se travestir « quand même »

Chapitre 7. Monstres du music-hall : transformisme et esthétique drag

- 1.1 Les nouveaux chemins du travesti
- 1.2 Multitude travestie : une archéologie
- 1.3 Resignification du travesti masculin : prémisses de la culture gay
- 1.4 Conclusion : restructuration de la culture gay et invisibilisation du travesti féminin

CONCLUSION LE DINOSAURE, LE PANTALON ET LA *DRAG QUEEN*

BIBLIOGRAPHIE

INDEX

TABLE DES FIGURES

TABLE DES MATIÈRES

ANNEXES

PRÉAMBULE

Pour remonter à la source de ce travail de recherche, il faut revenir à un hasard de lecture, un monologue issu d'une pièce italienne du XVI^e siècle d'Alessandro Piccolomini, dans lequel un personnage féminin, travesti en homme, en vient, dans une introspection de ses états d'âme, à envisager la possibilité d'amours féminines¹. Ce travestissement pourrait tenir d'une simple astuce dramaturgique pour laisser apercevoir à un spectateur voyeur des amours lesbiennes, mais c'est plutôt le rôle du costume dans l'entreprise amoureuse qui m'a fascinée. Le personnage féminin ne se considère pas comme lesbienne au début de la pièce, mais se trouve, par son vêtement, courtisée par une femme, ce qui la conduit à interroger sa propre sexualité. Il existe mille et une manières de tourner cette fable de sorte à y lire un schème classique : la protagoniste a toujours été lesbienne et le vêtement l'a révélée à elle-même ; le procédé n'est qu'une manière d'insérer un frisson lesbien (que ce soit pour créer de l'excitation ou du dégoût, voire les deux) rapidement évincé par le retour à l'hétérosexualité ; le travestissement permet d'insérer un dilemme de type cornélien qui crée un suspense pour le spectateur ; la protagoniste étant habillée en homme, elle ne peut, selon un modèle hétérosexuel normatif, qu'être attirée par des femmes... Toutes ces propositions sont vraies, selon les présupposés critiques adoptés. Cependant, l'analyse qui m'a le plus intriguée est celle qui consiste à dire que c'est parce que la protagoniste change de costume que son identité et sa sexualité se transforment. Il ne s'agit pas de dire que, portant dorénavant un pantalon, elle devient un homme, et qu'elle serait donc « naturellement » attirée par une femme, mais plutôt de considérer, plus simplement, que le fait de changer de vêtement, c'est-à-dire de manière d'être vue dans la société, de manière de sentir le tissu sur son corps, d'avoir une nouvelle amplitude de mouvements et de nouvelles entraves, l'a amenée à de profonds questionnements sur son identité. Le travestissement aurait ainsi un pouvoir de transformation, fonctionnant comme une lentille optique permettant (à la protagoniste, mais peut-être aussi au spectateur), de voir le monde différemment.

Dans la mesure où, dans cet exemple, c'est la sexualité de la protagoniste qui était remise en question par le vêtement, j'ai commencé à travailler dans le cadre de mon mémoire

¹ Il s'agit de l'ouvrage de Françoise Dubor et Christophe Triau (dir.), *Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre*, PUR, Rennes et La Licorne, Poitiers, 2009, p. 50.

de master sur le lien entre travestissement théâtral et identité sexuelle au XIX^e siècle, siècle dans lequel Michel Foucault situe la naissance de l'homosexualité comme identité, tant cette interdépendance me paraissait criante. Cependant, une autre lecture est venue perturber ce qui me semblaient alors des évidences interprétatives. Dans son ouvrage *La Fabrique du sexe*, Thomas Laqueur montre à quel point la certitude contemporaine de l'existence de deux sexes, c'est-à-dire de deux corps sexués intrinsèquement distincts, opposés voire complémentaires, est une construction historique qui naît au XVIII^e siècle pour des raisons non pas scientifiques mais idéologiques et politiques. Il montre ainsi qu'avant le XVIII^e siècle dominait une vision unisexe du corps, où les sexes étaient placés non pas sur un étalon horizontal, à l'opposé l'un de l'autre, séparés par un gouffre incommensurable, mais plutôt sur une échelle verticale, sur laquelle les deux corps sont fondamentalement les mêmes, aux organes génitaux identiques, mais externes chez l'un et internes chez l'autre. Bien que Thomas Laqueur ne fasse qu'étudier les traces qui ponctuent ce changement radical d'*épistémè* qui prit place au XVIII^e siècle, il évoque aussi les possibles conséquences de la différenciation des paradigmes sexuels, qu'il déplore de n'avoir pu traiter :

Plus généralement, il m'a paru impossible, à la faveur d'incursions presque isolées dans la littérature, la peinture ou, à l'occasion, des œuvres de théologie d'imaginer combien des visions aussi différentes du corps ont contribué, dans des contextes spécifiques, à façonner passion, amitié, attirance et amour. Un collègue m'a confié qu'il entendait *Così fan tutte* de Mozart avec des oreilles nouvelles depuis qu'il avait lu mes chapitres sur la Renaissance. J'ai trouvé un piquant supplémentaire à la tragi-comédie du travestissement au XVIII^e siècle – le dernier acte des *Nozze di Figaro* par exemple – dans son interrogation sur l'identité de la personne que l'on aime, les corps paraissent importer et n'avoir aucune importance. Je regarde les comédies de Shakespeare sur l'inversion sexuelle avec de nouvelles questions et tâche de m'y retrouver dans un monde lointain où l'attrait de l'amitié profonde était réservé à son semblable².

Thomas Laqueur mettait en évidence qu'il n'existe justement aucune *évidence*, aucun invariant axiologique, philosophique ou métaphysique, et que quelque chose d'aussi évident que l'appréhension conceptuelle normative de la différence des sexes était une intuition dont les fondements nécessitaient aussi d'être situés historiquement.

Étant intrinsèquement liée aux imaginaires du corps et du sexe, et à la signification et à la valeur accordées à la relation entre vérité et illusion, la définition du travestissement et ses implications variaient alors nécessairement dans l'histoire. Étudier le travestissement théâtral au XIX^e siècle a pris un tout autre sens. Comme le prouve la résurgence de discours

² Thomas Laqueur, *La fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident* [1990], Gallimard, Paris, 1992, p. 40.

réactionnaires et conservateurs des mouvements comme Sens Commun lors de la « Manif pour tous », nous sommes toujours, à notre époque, dans un paradigme qui institue la vérité du corps dans la biologie, comme si la biologie détenait une vérité que le genre (que les *gender studies* définissent comme l'ensemble des constructions culturelles relatives à la féminité et à la masculinité) n'aurait pas³. Or, c'est au XIX^e siècle que se forge, ou plutôt que se solidifie, cette image du corps en Europe. S'intéresser aux pratiques de travestissement au XIX^e siècle, c'est étudier leur fonctionnement au moment où se créent les fondements épistémiques de la définition du sexe, du genre, de la sexualité et des identités tels qu'on les appréhende encore aujourd'hui.

La lecture de Thomas Laqueur m'a également largement aidée à surmonter mes craintes par rapport à l'anachronisme que pourrait constituer l'usage d'outils méthodologiques contemporains (comme la pensée *queer*) sur la période étudiée. Thomas Laqueur précise que, contrairement à l'idée de Michel Foucault selon laquelle une *épistémè* écrase totalement celle qu'elle remplace, les deux visions du corps (vision « unisexe » et vision différentialiste des sexes) coexistent toujours au sein de chaque société, mais sont plus ou moins majoritaires. C'est le choix de faire de tel ou tel type de discours une norme qui marque le changement d'*épistémè* plutôt que le remplacement d'un discours par l'autre. Il me semble que l'on peut voir la marque de cette théorie dans la coexistence contemporaine de l'*épistémè* différentialiste et d'une vision du corps minoritaire informée par la pensée *queer*, qui fait non seulement du genre, mais également du sexe anatomique, du corps et de l'identité des constructions historiques et sociales, rejoignant ainsi une vision « unisexe » du corps. La prise de conscience de la coexistence de ces deux modèles, non seulement de nos jours mais depuis des siècles, montre qu'il n'y a pas de vérité des corps, et que la biologie, lorsqu'elle s'y confronte, ne donne aucun résultat permettant de distinguer qui aurait tort ou raison. Il s'agit simplement de deux visions du corps, qui, une fois distinguées, peuvent être utilisées comme prisme d'analyse pour appréhender des discours et montrer leurs fondements idéologiques en évitant les anachronismes issus d'interprétations essentialistes. C'est armée de cette prise de conscience que je me suis attelée à faire l'histoire des pratiques du travestissement à l'époque même où se constituent dans les arts et la société des paradigmes encore présents dans l'imaginaire collectif contemporain.

³ « Je soutiens que, malgré les réformes du droit, la pensée *straight*, c'est-à-dire un mode de pensée fondé sur la réification de la différence des sexes, continue de servir de totem politique en France et que les représentations majoritaires de la citoyenneté sont tout aussi opérantes aujourd'hui qu'avant le mariage pour tous. C'est d'ailleurs pour éviter que ces représentations ne changent que les opposant-es à la loi Taubira se sont mobilisé-es. Au fond, la célébration de mariages homosexuels n'est pas l'enjeu principal de leurs luttes. Même les plus farouches n'ont jamais cherché à perturber des cérémonies de mariage. Leur mobilisation porte avant tout sur l'idée de mariage et sur la différence des sexes comme vecteur de sens. », Bruno Perreau, *Qui a peur de la théorie queer ?*, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, Paris, 2018, p. 20.

Lorsque j'ai entamé ce travail sur les pratiques scéniques du travestissement au XIX^e siècle, il s'agissait pour moi de proposer une analyse historique des pratiques et des représentations du travestissement à une époque donnée. En effet, il n'existe à ce jour aucune synthèse francophone analytique et critique sur le travestissement dans les arts de la scène, ni dans l'histoire ni dans les pratiques contemporaines. Un certain nombre d'ouvrages collectifs proposent des études de cas sur le travestissement – exclusivement féminin – dans l'histoire, la littérature romanesque et dramatique. En commençant à travailler sur le travestissement, il m'a d'abord fallu tenter de le définir. Je me suis rapidement aperçue qu'il existe non seulement un grand nombre d'acceptions du travestissement, mais également qu'aucun des ouvrages collectifs dans lesquels il était abordé n'en donnait une définition, tant celle-ci paraissait flagrante⁴. Seule Muriel Plana, dans *Théâtre et Féminin*, a tenté de proposer une définition dialectique et conceptuelle du travestissement⁵. Cependant cette définition ne me permettait pas d'analyser tous les types de travestissement présents dans mon corpus, et notamment la distribution d'un rôle en travesti. La définition du travestissement devait ainsi varier en fonction du corpus étudié. À y regarder de plus près, chacune de ces études de cas contenait en creux une définition du travestissement, adaptée au cas d'étude, mais celle-ci n'était jamais explicitée, située, contextualisée.

Devant la difficulté à établir une définition unique du travestissement qui me permette d'analyser l'ensemble de mon corpus (qui contient textes et spectacles), j'ai admis qu'il pouvait en exister plusieurs, qui varient selon l'époque, le champ artistique, et sa mise en œuvre même. L'objet de mon travail de recherche a fini par en être modifié. Il ne s'agissait plus d'étudier les pratiques du travestissement à partir d'une définition, mais plutôt d'analyser dans une perspective critique ses définitions à partir des pratiques et des représentations dans l'histoire.

⁴ Nous expliciterons au cours de l'introduction les différentes définitions et conceptualisations contemporaines du travestissement dont il est question ici.

⁵ Muriel Plana, *Théâtre et Féminin. Identité, sexualité, politique*, EUD, Dijon, 2012.

INTRODUCTION

Avons-nous *vraiment* besoin d'un *vrai* sexe ? Avec une constance qui touche à l'entêtement, les sociétés de l'Occident moderne ont répondu par l'affirmative. Elles ont fait jouer obstinément cette question du « vrai sexe » dans un ordre des choses où on pouvait s'imaginer que seuls comptent la réalité des corps et l'intensité des plaisirs⁶.

Michel Foucault, « Le vrai sexe », Préface à *Herculine Barbin dite Alexina B.*

Débusquer le travesti

Le 26 janvier 2016, la chaîne de télévision Chérie 25 diffuse un épisode de *C'est mon choix*, consacré au thème « Je suis un homme en jupe ». Sont rassemblés sur le plateau de l'émission présentée par Évelyne Thomas plusieurs invités masculins qui portent jupes et robes au quotidien. Bien que « porter des jupes » soit le dénominateur commun entre les invités, leur pratique vestimentaire n'en reste pas moins singulière. L'un porte un t-shirt sans manches noir qui laisse voir des bras musculeux et une jupe longue unisexe en coton colorée de style ethnique ; un autre porte une *jupe pour homme* comportant plusieurs attaches en cuir décoratives, coupée dans des formes masculines qui évoquent celles du kilt ; un autre encore, styliste de profession, porte également une jupe pour homme, mais longue, écru, à la coupe d'inspiration japonaise sous une longue tunique en toile dans les mêmes tons. Le suivant, que l'on nommera B., porte une robe courte violette cintrée à manches trois-quarts plissées aux épaules, sur des collants transparents et des chaussures à talon. Il est maquillé, rasé, porte boucles d'oreille pendantes argentées, une perruque de longs cheveux bruns et du vernis à ongles qui mettent en avant les traits féminins de son corps très mince. Il est le seul, par son physique androgyne, dont l'apparence pourrait faire douter du sexe. Son voisin porte également une robe, des collants et des talons, mais conserve une gestuelle et une coupe de cheveux masculines. Un seul invité porte un pantalon ; il ne vient pas témoigner d'une pratique vestimentaire, mais intervient ponctuellement pour faire part de son incompréhension face à la démarche de ses voisins.

En effet, tous les invités sont des « hommes en jupes », c'est-à-dire qu'ils portent tous des vêtements (ou au moins une pièce de vêtement) socialement identifiés comme féminins dans la France contemporaine. Cette figure que l'on nomme « homme en jupe » a déjà fait d'autres apparitions au cinéma ou sur scène⁷. Néanmoins, ce n'est pas pour autant que l'on a envie de dire pour chacun d'entre eux qu'ils sont *travestis*. Il semble que se travestir et s'habiller avec des vêtements dits féminins comme porter une jupe ne relèvent pas des mêmes

⁶ Michel Foucault, « Le vrai sexe », Préface à *Herculine Barbin dite Alexina B.*, Gallimard, Paris, 2014, p. 9-10.

⁷ Par exemple, dans *Bella figura*, représenté à l'Opéra Garnier en décembre 2016, le chorégraphe Jiri Kylian fait porter à ses danseurs comme à ses danseuses de longues jupes rouges.

intentions ni ne produisent les mêmes effets (visuels et sociaux). Or, à ce titre, le cas de l'invité « B. » est particulièrement intéressant.

B. a toute l'apparence d'une femme (il multiplie des signes de féminité, la robe, le maquillage, etc.), on pourrait aisément le *prendre pour* une femme, se tromper sur son sexe, sans que son intention (il le dit lui-même) soit de tromper sur son identité – il reste « B. », individu de sexe masculin, assigné homme à la naissance, pour lui, pour sa compagne, mais a simplement envie de porter des robes et des jupes, de se maquiller, sans que cela ne remette en question le sexe qu'il revendique ou son orientation sexuelle. Dès lors, B. s'habille de robes, se maquille et se pare de bijoux. Les signifiants vestimentaires et les accessoires ne sont pas les seuls facteurs qui participent à troubler la reconnaissance visuelle du genre, et il faut bien convenir que le trouble naît également de l'interaction subtile entre le corps et le vêtement⁸. En effet, le vêtement ne modifie pas intrinsèquement l'apparence de genre, puisqu'il agit sur le corps tout autant que le corps agit sur le vêtement. Le travail vestimentaire de B. ne crée une illusion fonctionnelle que dans la mesure où son corps s'y prête. La robe qu'il porte est faite d'un tissu fluide, qui n'agit pas sur la forme de son corps mais l'en drape simplement. Il faut alors que son corps même se prête à une lecture féminine pour que le vêtement participe à la transformation : B. est extrêmement mince, presque squelettique, ses jambes et ses bras très fins, tout comme les traits de son visage. Sa musculature n'est pas marquée, et son corps ne correspond pas au type de masculinité que nous donne à voir la mode masculine *mainstream*, qui exhibe la musculature, les épaules carrées et un corps « en V ». Sa minceur évoque plutôt l'imaginaire du corps féminin diffusé par la mode : un corps mince, les hanches étroites avec peu de poitrine. Il n'en va pas de même pour l'invité à la jupe ethnique, dont le tissu est également souple même si la coupe est plus droite, mais dont le corps même résiste à une vision normative de la féminité, notamment par la musculature proéminente de ses bras et de ses épaules. Il ne s'agit pas de dire qu'un corps porteur d'un imaginaire de la masculinité ne pourra jamais donner une apparence féminine, mais plutôt que ce corps doit être plus contraint par le vêtement pour y parvenir. C'est souvent ce que l'on voit dans les spectacles transformistes *drag queen* ; des artistes indubitablement masculins hors des scènes sont transfigurés par leurs costumes, et ce, qu'ils soient jeunes ou vieux, musclés ou gras, grâce à un choix précis de vêtements qui vient modeler le corps, en accentuant la taille, en renforçant la poitrine, en cachant les épaules ou en utilisant des épaulettes, en dissimulant ou montrant les jambes selon les corps et l'impression voulue. Le vêtement lui-même et sa coupe participent

⁸ Cette réflexion sur l'importance du corps comme signifiant visuel de l'identité de genre et son importance dans son interaction avec le vêtement est née de nombreux échanges et discussions avec Gilles Jacinto. Il m'a rappelé que le vêtement n'est pas séparé du corps, que le corps le porte sur lui, non pas forcément comme une seconde peau qui supposerait la nécessaire adéquation entre le corps et le vêtement, mais que, dans leur proximité, ils agissent l'un sur l'autre. Voir également sa thèse de doctorat, *Queerisation des représentations des corps gay dans les arts contemporains*, sous la direction de Muriel Plana, Université de Toulouse Jean Jaurès, (soutenance prévue en 2021).

ou contreviennent à l'illusion ; c'est pourquoi une femme dans un pantalon féminin ou dans un pantalon masculin ne produira pas le même effet visuel, même de nos jours.

La gestuelle de B., notamment lorsqu'il marche, n'est pas lisible spécifiquement comme « féminine ». Du moins, il ne semble pas faire d'effort particulier pour adopter une gestuelle dite féminine, si ce n'est qu'assis, il garde le dos droit sur sa chaise et croise ses jambes à la hauteur du genou, gestuelle mixte, mais qui renvoie, selon la cambrure dorsale et le maintien du haut du corps, à un imaginaire plutôt féminin. La lecture genrée de sa gestuelle corrobore à cet égard l'affirmation d'une non-intentionnalité du travestissement : le vêtement n'est qu'un vêtement, il porte une robe, mais son corps ne s'accorde pas aux exigences de l'acte total que suppose le choix du terme travestissement. À l'opposé, la gestuelle de l'invité portant une jupe masculine est, quant à elle, associée à un imaginaire corporel spécifiquement masculin, à la fois dans l'assise, dans la position des jambes et dans le maintien des épaules.

La définition de « travesti », ou de « se travestir » suppose une certaine intention de se déguiser, donc de tromper sur son identité⁹. Cependant, dans la langue courante, le substantif « travestissement », tel que défini dans des dictionnaires de langue française, signifie « utilisation par un individu des vêtements propres à un autre sexe, à une autre condition¹⁰ ». Dans cette définition beaucoup plus vaste, la notion de déguisement, de mensonge sur son identité, n'est pas nommée : le moi que l'on a l'intention d'offrir au monde persiste au-delà de la variété des signifiants vestimentaires. Selon cette définition, tous les invités présents sur le plateau de *C'est mon choix* qui portent des jupes sont travestis. Cependant, l'écart entre l'identité de genre de B. et ses choix vestimentaires – comme ne manquent pas de souligner certains spectateurs éberlués – est tellement grand, c'est-à-dire impensable à envisager sérieusement, donc forcément excentrique, que B. a l'air d'être déguisé.

La difficulté à distinguer ceux qui se travestissent de ceux qui porteraient simplement des jupes intrigue le public et les questions abondent : s'il ne s'agit pas d'une farce, d'un simple déguisement, il faudrait alors une raison valable à s'habiller ainsi. B. cherche-t-il à s'habiller en femme ? À se faire passer pour une femme ? Est-il travesti ? Est-il gay ? La majorité d'entre eux sont mariés ou en concubinage, leurs compagnes les ont parfois rejoints sur le plateau, et c'est aussi le cas de B., qui arrive sur le plateau de l'émission avec « son amoureuse ». L'apparence féminine de B. devient le prétexte qui autorise à questionner ouvertement masculinité et féminité, hétérosexualité et homosexualité – ou plutôt, à renforcer la nécessité des catégories et leur application formelle. On entend alors qu'un homme qui porte une jupe « n'est pas vraiment un homme », ou que « s'il veut s'habiller en femme, il ne faut pas le faire à moitié et porter aussi des strings, sinon c'est de la triche », comme si *in fine* ce qui fait l'homme serait le

⁹ « Travestir v. tr. [...] – PRONOM. [...] Se déguiser pour prendre l'apparence de l'autre sexe. », *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, éd. 2010, p. 2612.

¹⁰ « Travestissement », *idem*.

pantalon, et la femme serait la robe, la jupe (et le string). Ici, si l'on considère que B. est travesti, même malgré lui, dans la mesure où son apparence produit un trouble dans la lecture de son identité, le travestissement est appréhendé comme étant porteur d'un message : se travestir dirait quelque chose de celui ou celle qui se travestit, et le message même imprécis convoque spontanément l'imaginaire de sexualité minoritaire, plutôt que celui d'une remise en cause des normes de genre. Cependant, lorsqu'on « porte des jupes », c'est l'effondrement des normes de genre qui est d'emblée cité. Dès lors, le travestissement transforme l'image que celui qui voit a de celui qui le pratique, mais peut-être également de celui qui le pratique lui-même ou elle-même.

Le déroulé de l'émission, en renvoyant systématiquement les invités à leur étrangeté, à une singularité qui mériterait méfiance, voire mépris, est révélateur de ce que Marjorie Garber nomme « l'anxiété culturelle¹¹ », provoquée par la confrontation à une apparence troublante, notamment sur le genre de l'individu. La mise en scène vestimentaire du genre reste l'un des éléments de définition sociale les plus forts, en ce qu'elle nomme à la fois la classe et le genre. C'est notamment l'apparence qui permet de décider quel pronom va être utilisé pour définir la personne avec qui l'on s'entretient. Sur les portes des toilettes publiques, les femmes sont celles qui portent des robes et les hommes des pantalons. Comment faire lorsqu'on n'arrive pas à décider ? Ou lorsque l'apparence de la personne que l'on a en face de soi n'est pas lisible au premier coup d'œil ? Dois-je dire « il » ou « elle » ? Dans ce type de situation, une fois passé le moment où l'on se demande quel est le « vrai » sexe d'une personne troublante, s'ensuit un second réflexe interprétatif qui consiste à faire entrer l'altérité à laquelle on est confronté dans une autre catégorie, non pas de genre, mais sexuelle : si un homme s'habille avec des vêtements de femmes, c'est sans doute qu'il est gay. C'est d'ailleurs ce qu'une spectatrice demande à la compagne de B. dans l'émission : « La première fois qu'il s'est habillé en fille devant toi, tu ne t'es pas demandé s'il était gay ? - Si, mais il m'a dit que non ». Malgré l'honnêteté de la réponse, la spectatrice doute de l'honnêteté de B. et ne semble pas convaincue. L'interprétation homosexuelle vient alors comme une compensation face au trouble, mais aussi comme une affirmation de sa supériorité interprétative.

Le cas de B. et les réactions qu'il provoque montrent que, de nos jours, le travestissement, en tant qu'interaction entre un corps et un vêtement, est moins une *pratique vestimentaire* qu'une *scène* au sens où l'utilise Jacques Rancière¹². La relation entre corps et vêtement produit bien un signe : se travestir implique un certain degré d'illusion visuelle. On ne serait alors travesti qu'à partir du moment où l'on parviendrait à assembler assez de signes visuels identifiés comme appartenant à l'autre sexe pour faire illusion¹³. C'est d'ailleurs le cas

¹¹ Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing and cultural anxiety* [1992], Routledge, New York, 2011 (je traduis).

¹² Voir Jacques Rancière, *La Méthode de la scène. Entretien avec Adnen Jdey*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2018.

¹³ « Se travestir suppose donc obligatoirement de mettre un costume, un habit, un vêtement ; le maquillage ne suffit pas, ni le masque, ni la coiffure, pour qu'on puisse parler de travestissement ; il y faut un « habillage » assez

de B. qui ne fait pas que porter une robe mais également des bijoux et du maquillage. Mais la relation corps-vêtement, prise en tenaille entre l'intention du sujet et le regard de l'Autre, invite à aller plus loin qu'une simple lecture sémiotique et à analyser ce qu'elle produit en termes d'énergie et de rythme, de conflictualité, d'actions, de valeurs, de points de vue, et *in fine* de rapports de pouvoir.

C'est d'ailleurs le regard de l'autre sur la relation corps-vêtement, indépendamment de l'intention des sujets en jupe, que met en scène l'émission. *C'est mon choix* se présente comme mêlant « témoignage et divertissement avec un seul but : mettre à l'honneur des personnalités fortes et détonantes. Il s'agit d'offrir une tribune positive à celles et ceux qui ne laissent personne indifférent et surprennent souvent¹⁴ ». Le principe de l'émission consiste à rassembler des invité·e·s qui représenteraient un écart par rapport à une norme (sociale, esthétique, psychologique, etc.) pour témoigner d'une expérience qu'ils partagent, chaque invité·e ayant son propre point de vue ou sa propre pratique. L'émission est enregistrée en présence d'un public qui est également filmé ponctuellement, et dont certains membres peuvent donner leur opinion. *C'est mon choix* pourrait être une formidable plateforme où s'organiserait un dialogue autour de problématiques liées à la différence. On peut nonobstant s'étonner de voir ainsi accolés « témoignage » et « divertissement » : s'agit-il de s'amuser des témoignages entendus, de se moquer des invités ? Il faut bien avouer que c'est souvent ce qui arrive, que ce soit chez Évelyne Thomas, dont l'étonnement feint et l'ironie ne font pas souvent place à une sincère tentative de compréhension, mais aussi chez certains membres du public qui expriment tout autant leur empathie que leur méfiance voire leur franche désapprobation à l'égard des témoins. Ainsi, l'émission « Je suis un homme en jupe » est ponctuée de multiples interventions condamnant le fait qu'un homme porte des jupes, pour la raison majeure que mettre des jupes reviendrait à renoncer de manière inacceptable à toute forme de masculinité. Même si certains intervenants sont accusés de « se prendre pour des femmes », le mot travesti n'est jamais prononcé. Faire de cette émission un programme de divertissement révèle que, contrairement aux apparences documentaires maintenues par le vocabulaire (« témoignage », « invités », etc.), *C'est mon choix* est bien un programme télévisuel de fiction. Une partie des invités mais aussi du public intégré au plateau de l'émission sont en fait des comédien·ne·s professionnel·le·s qui souhaitent être « découvert·e·s » à la télévision ou cherchent à compléter leur intermittence, et sont engagé·e·s afin de défendre des opinions obtuses, belliqueuses, conflictuelles ou polémiques de sorte à provoquer du dissensus, au risque de produire une grande violence symbolique durant l'échange¹⁵. Qui plus est, l'émission fait bien entendu

complet, ou qui ait du moins une prétention à l'exhaustivité, et cet « habillage » est accompagné de connotations particulières, proprement transgressives ». Muriel Plana, *Théâtre et Féminin*, op. cit., p. 39.

¹⁴ Évelyne Thomas, *C'est mon choix* © Chérie25, Réservoir Prod, 26 janvier 2016 (voir site en ligne de NRJ play, URL : <http://www.nrj-play.fr/cherie25/c-est-mon-choix>, consulté le : 15/12/2017).

¹⁵ Cette information nous a été communiquée oralement par B., qui a discuté avec l'un des membres du « public » à la fin de l'enregistrement de l'émission. Celui-ci lui a dit être un acteur professionnel, engagé pour défendre une opinion, mais il lui a précisé qu'il trouvait personnellement courageux de s'habiller ainsi.

l'objet d'un montage, qui opère choix et coupes dans ce qui est montré et laissé dire, dans les plans gardés sur les visages, et dans l'espace et la liberté de parole accordée aux invités.

Ici, la représentation du monde, c'est-à-dire la fiction proposée par l'émission donne à voir une société dans laquelle un homme qui porte des jupes est fondamentalement un individu bizarre, qu'il est légitime d'observer avec circonspection, et à l'égard duquel il est normal, voire banal, de manifester une violence symbolique verbale publiquement, à peine masquée par l'affirmation d'une prétendue « tolérance » qui se résumerait dans la formule « chacun·e fait bien ce qu'il veut ». Puisqu'il s'agit d'une fiction et non d'une « tranche de vie », la représentation fait l'objet d'un choix conscient, qui est bien celui du rejet et de la violence¹⁶. Le thème de l'émission « Je suis un homme en jupe » fait du choc ou du trouble face à la figure de « l'homme en jupe » une évidence sociale – selon les termes de Christophe Granger – qui n'est jamais interrogée comme résultant d'une construction à la fois esthétique et sociale¹⁷.

Pendant que *C'est mon choix* met en scène en 2016 une fiction normative selon laquelle un homme qui porte des jupes *au quotidien* et dont l'apparence se rapproche de celle d'une femme est violemment rejeté, aux États-Unis, l'émission de télé-réalité *RuPaul's Drag Race* en est au milieu de sa septième saison. Créé en 2009 et produit par World of Wonder Productions pour être d'abord diffusé sur la chaîne LogoTV, puis VH1, et aujourd'hui sur Netflix, ce show qui donne à voir un concours de *drag queens* en vue de sélectionner « la prochaine superstar américaine du *drag*¹⁸ » a fait rentrer la culture *drag* dans la pop culture. *RuPaul's Drag Race* met en compétition des *drag queens* sur des critères à la fois esthétiques, visuels et techniques. Il leur faut proposer une *queen* extrêmement spectaculaire et démontrer des capacités à imiter de manière déformée (comme prise dans un miroir grossissant, déformant) une corporalité féminine, lors d'une performance vocale ou dansée. Chez RuPaul, les *drag queens* ne portent des vêtements féminins que sur scène, pour créer un spectacle, une performance, dans des disciplines variées allant de la danse au lip-sync¹⁹, et la création du costume est l'objet d'un véritable travail qui demande précision et inventivité. Du fait de son immense popularité, l'émission existe toujours, et voit son principe reproduit dans de nouveaux programmes de télé-réalité à travers le monde, comme *RuPaul's Drag Race UK*, ou *Canada's Drag Race*.

Si nous avons choisi d'introduire notre propos sur l'histoire du travestissement au XIX^e siècle par ces deux exemples issus de la culture populaire contemporaine, c'est qu'ils

¹⁶ Précisons que la manière dont les médias et la société représentent et se représentent le fait, pour un homme, de porter une jupe, semble avoir évolué depuis 2016 et le début de la rédaction de ce mémoire de thèse. Voir à ce propos l'article de Marlène Thomas, « Tou-te-s en jupe », *Libération*, 7 novembre 2020 [En ligne. URL : https://www.liberation.fr/debats/2020/11/07/toutes-en-jupe_1804811, consulté le 7/11/2020].

¹⁷ Christophe Granger, *La saison des apparences. Naissance des corps d'été*, Anamosa, 2017, p. 8.

¹⁸ Colomba Grossi, « Le phénomène RuPaul's Drag Race », chronique *Le Journal de la philo*, France Culture, 19 février 2019 [En ligne. URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-la-philo/le-journal-de-la-philo-du-mardi-19-fevrier-2019>, consulté le 20/07/2020].

¹⁹ Nom donné à une chanson interprétée en playback.

trahissent deux évidences implicites de nos représentations du travestissement, qu'il convient – et c'est l'un des enjeux de ce travail – d'appréhender comme le résultat d'une construction historique qui a débuté au début du XIX^e siècle. La première évidence est que le travestissement masculin, comme performance scénique et comme enjeu de société, domine de manière écrasante le travestissement féminin²⁰. Le fait que « l'homme en jupe » puisse faire l'objet d'une émission de télévision et que les concours de *drag queens* connaissent un tel succès s'inscrit dans l'évolution de l'histoire sociale, de l'histoire esthétique, de l'histoire des représentations et des mentalités : un siècle plus tôt se serait plutôt posé la question de « la femme en pantalon »²¹, figure qui paraît aujourd'hui tellement banale qu'une émission sur ce thème semblerait absurde, alors que le pantalon féminin ne s'est démocratisé qu'à partir des années 1960. Tout au long du XIX^e siècle, c'est bien la femme en pantalon qui anime les débats publics, et il ne viendrait à l'idée de personne de parler d'un homme en jupe. De même, dans les arts de la scène, le « travesti » au début du XIX^e siècle est un emploi presque exclusivement féminin. Quiconque aurait prononcé le mot « travesti » en 1830 se serait d'emblée représenté une femme travestie en homme, et notamment une actrice travestie, omniprésente sur les scènes en 1830. Cet état de fait nous est aujourd'hui étranger, mais il est également considérablement oublié. L'écart entre les représentations dominantes du travestissement de 1830 et d'aujourd'hui traduit la nécessité de penser les représentations et les pratiques de travestissement comme les résultats de constructions historiques dont il faut prendre en compte les fluctuations discontinues en fonction du contexte historique, géographique, politique, social, culturel et esthétique.

Seconde évidence : ces émissions télévisées mettent au jour la diversité des formes, des pratiques, des intentions, des effets et des significations socio-culturelles du travestissement – par conséquent de ses *définitions*. L'invité B. sur le plateau de *C'est mon choix* et les *drag queens* chez RuPaul portent tous des vêtements féminins, mais peut-on pour autant parler de travestissement dans les deux cas ? Si oui, à quelle définition du travestissement ces pratiques correspondent-elles ?

Une *archéologie* du travestissement

Ces deux constats constituent le fondement de ce travail de recherche. C'est pendant la période étudiée, entre 1830 et 1930, que s'opère un renversement profond des pratiques et des représentations du travestissement, qui conduit à la quasi-disparition du travestissement féminin, à la fois comme concept et comme pratique, et à la recrudescence du travestissement masculin. L'évolution des imaginaires du travestissement et des figures travesties a selon nous

²⁰ Nous reprendrons dans ce travail la distinction de Muriel Plana (*Théâtre et Féminin, op. cit.*) entre travestissement masculin (une personne cisgenre ou trans qui se définit comme homme et se travestit en femme) et travestissement féminin (une personne cisgenre ou trans qui se définit comme femme et se travestit en homme).

²¹ Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, Seuil, Paris, 2010.

un lien profond avec la définition du concept même de travestissement : la signification et les usages du terme « travestissement » subissent de nombreux remaniements entre 1830 et 1930 dans la langue et dans les discours. Ainsi, certaines pratiques que nous aurions tendance à appeler « travestissement » ne sont jamais nommées comme telles et, à l'inverse, on parle parfois de travestissement pour désigner des pratiques qui ne correspondent pas au sens contemporain du terme. Michel Foucault soulignait en 1969 que l'évolution d'un concept n'advenait pas par affinement positif, mais au contraire par la multiplication des pratiques et des usages qui le définissent²². Il s'agit alors pour nous de proposer une *archéologie des pratiques, des représentations* et des *discours* sur le travestissement, c'est-à-dire de décrire et d'analyser ce que l'histoire des pratiques scéniques et des représentations du travestissement dans les arts et dans la société nous dit de l'évolution de sa définition entre 1830 et 1930.

Les imaginaires, mais aussi des esthétiques, des dramaturgies et pratiques sociales qui lui sont associées évoluent selon nous en fonction de plusieurs facteurs.

D'une part, ils sont profondément influencés par la lente redéfinition de la relation entre travestissement et régimes de vérité au cours du siècle. Le concept conventionnel de travestissement (véhiculé par les définitions sommaires présentes dans les dictionnaires de langue) est façonné par l'idée qu'il existe un dessous et un dessus, un caché et un montré, un vrai et un faux. Dans ses usages historiques, « travestir » signifie « déguiser », « parodier » ; ils laissent entendre que l'acte même de travestissement suppose une origine et une destination, un point de départ et un point d'arrivée, une version précédente par-dessus laquelle on réécrit. Le travestissement serait alors du côté de l'illusion de la surface à l'opposé de la véridique réalité des dessous, du point d'origine. Dans la préface à *Herculine Barbin dite Alexina B.*, texte dans lequel il esquisse une critique de l'évidence d'un « vrai sexe », Michel Foucault interroge, à partir de la question d'une vérité du sexe, celle, plus générale, du rapport d'une ère épistémique au réel et à l'illusion²³. Les définitions et les pratiques de travestissement, que ce soit sur scène, dans la fiction et dans la société, y sont aussi intrinsèquement liées. Elles se déplacent le long des lignes qui définissent la valeur accordée à la convention au théâtre, ou au contraire à l'illusion, dans le sens romantique du rêve et de l'utopie, ou celui d'un illusionnisme naturaliste, ou encore de l'illusionnisme populaire de la prestidigitatation ; elles se heurtent à

²² « *Déplacements et transformations* des concepts : les analyses de G. Canguilhem peuvent servir de modèles ; elles montrent que l'histoire d'un concept n'est pas, en tout et pour tout, celle de son affinement progressif, de sa rationalité continûment croissante, de son gradient d'abstraction, mais celle de ses divers champs de constitution et de validité, celle de ses règles successives d'usage, des milieux théoriques multiples où s'est poursuivie et achevée son élaboration », Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969, p. 11.

²³ Comme le montre la publication d'ouvrages comme *La République de Platon* d'Alain Badiou, ou *Le Réel. Traité de l'idiotie* de Clément Rosset, les philosophes contemporains interrogent encore aujourd'hui le rapport de notre société à la valeur du réel par rapport à celle de l'illusion. La thèse d'Alain Badiou est que notre époque reste encore dans un rapport largement platonicien au Réel, qu'y sont décriées les apparences trompeuses auxquelles sont préférées les Idées.

une société qui situe la vérité dans les corps, et où, l'être et le paraître ne sont plus en adéquation.

D'autre part, si aujourd'hui l'esthétique majoritaire du travestissement masculin – l'esthétique *drag* – s'effectue sur le mode de la performance, du numéro, dans le cadre de bals, de fêtes, ou de scènes de cabarets, c'est parce que la naissance de l'esthétique *drag* dans les années 1900 a été préparée tout au long du XIX^e siècle par une hypertrophie de la dimension scénique du travestissement, au détriment de la mise en fiction du travestissement au théâtre.

Sur la période étudiée, on constate un changement majeur par rapport aux usages antérieurs du travestissement féminin : au théâtre, il n'est plus besoin d'une fiction pour faire voir sur scène des actrices travesties. Avant le XIX^e siècle, le travestissement féminin existait déjà, mais c'était la dramaturgie de la pièce qui justifiait le travestissement. À partir de 1830, plus besoin d'écrire aux actrices un personnage qui se travestit pour profiter du plaisir que constitue leur travestissement : le système théâtral se réorganise pour leur confier de plus en plus de rôles masculins, qui remplacent les personnages féminins amenés à se travestir dans la fiction.

La place singulière du travestissement théâtral sur cette période – pendant laquelle des acteurs et actrices sont connu·e·s pour leur performance en travesti, plutôt qu'il n'existe un répertoire dramatique mettant en jeu le travestissement – justifie alors le choix d'axer notre travail sur la pratique scénique du travestissement. De plus, le passage de la femme travestie à l'homme travesti comme figure dominante dans les imaginaires invite à étudier conjointement travestissements masculins et féminins en prenant en compte leurs spécificités et leur inscription historique. Il s'agira alors de décrire et d'analyser les pratiques et usages du travestissement spectaculaire de manière transdisciplinaire et de tisser des liens avec le travestissement tel qu'il apparaît ponctuellement dans la société de cette époque.

Cadrage spatio-temporel et culturel

Nous nous sommes désormais irrémédiablement éloignés [du XIX^e siècle] et le XX^e siècle fait en quelque sorte écran entre notre présent et ce passé enfoui. Notre monde continue pourtant d'être tissé des traces laissées par le XIX^e siècle et l'obsession contemporaine pour le patrimoine nous y ramène sans cesse, qu'il s'agisse des vestiges d'usines ou d'ateliers, des palais de la République, des immeubles haussmaniens, de la peinture et des romans qui emplissent les manuels scolaires, mais aussi des édifices de la modernité que sont les voies ferrées ou les canaux²⁴.

²⁴ Emmanuel Fureix, François Jarrige, *La modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français*, La Découverte, Paris, 2015, p. 7.

À la liste des ponts qui restent toujours tendus entre notre présent et ce XIX^e siècle, on pourrait rajouter nos vêtements et nos spectacles. Malgré l'apparente opposition entre la figure masculine de « l'homme en jupe », de la *drag queen* ou du travesti contemporain et de la femme travestie du XIX^e siècle, ces oppositions ne sont au contraire que des accidents historiques d'un changement de paradigme sur le corps, le sexe, le genre, l'identité et la sexualité qui a lieu à la fin du XVIII^e siècle et qui, c'est notre hypothèse, donnent naissance au travestissement et aux problématiques qui lui sont liées tels que nous les envisageons encore aujourd'hui.

En premier lieu, ce cadrage temporel est à justifier pour sa cohérence historico-esthétique : comme le souligne Lenard Berlanstein, l'usage des rôles travestis en France connaît un pic historique jusque dans les années 1830, puis leur nombre chute progressivement jusqu'à leur disparition complète au milieu du XX^e siècle. Dès 1880 est annoncée la mort des rôles travestis, bien qu'ils ne s'éteignent vraiment que soixante ans plus tard. Lenard Berlanstein parle d'une « amnésie » historique, dont on perçoit les traces dès la fin du XIX^e siècle²⁵. Les années 1830-1930 sont celles de l'ascension et du déclin des rôles travestis féminins en France, tandis que les travestis masculins prennent le relais au début du XX^e siècle, les années 1919-1939 constituant un moment d'essor de la culture gay en Europe²⁶.

Comme le montre Thomas Laqueur dans *La Fabrique du sexe*, c'est à la fin du XVIII^e siècle que la vision du corps évolue d'une représentation « unisexe », où masculin et féminin, placés sur un continuum certes vertical, ne seraient que deux versions d'un même corps, l'une interne et l'autre externe, à une vision différentialiste qui pose masculin et féminin non seulement comme des corps, mais aussi, par extension, des identités, distinctes, complémentaires et hiérarchisées²⁷. Les conséquences de ce changement d'*épistémè* sont nombreuses. En premier lieu, la vision différentialiste des sexes est celle qui va situer la légitimité du genre dans celle des sexes. Jusqu'au XVIII^e siècle, les genres étaient fixés, déterminés par des rôles sociaux, explicitement pensés comme théâtraux, mais les corps, eux, étaient poreux, et répondaient aux évolutions du genre comme le microcosme répond aux évolutions du macrocosme. Ainsi, lorsque Poullain de la Barre (bien que porteur d'un discours minoritaire pour son époque) écrit *De l'égalité des deux sexes*, il affirme d'emblée que la distinction entre les femmes et les hommes ne se situe pas dans l'ordre des corps, mais dans celui de l'esprit²⁸.

²⁵ Lenard R. Berlanstein, « Breeches and Breaches: Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 38, n° 2, 1996, p. 340-351.

²⁶ Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe, Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, Seuil, Paris, 2000.

²⁷ Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 16-21.

²⁸ « En effet, si l'on considère en l'état où ils [les deux sexes] sont à présent, on observe qu'ils sont plus différents dans les fonctions Civiles, et qui dépendent de l'Esprit, que dans celles qui appartiennent au Corps. » François Poullain de la Barre, *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des Préjugés* [1673], Gallimard, Paris, 2015, p. 10.

À partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle – siècle positiviste et libertin qui mènera en 1789 à la fin de l’omnipotence de l’Église – la vérité ne relève plus de l’invisible, mais ne peut être qu’observable. On assiste alors à un véritable renversement du dualisme cartésien classique entre corps et esprit : tandis que Descartes affirme la prééminence de l’esprit sur le corps, dorénavant la vérité des sexes se situe exclusivement dans une prétendue vérité des corps²⁹. L’évolution des imaginaires du corps, redoublée de la vaste entreprise biopolitique – pour reprendre les catégories de Foucault – de nosologie, de classification et de catégorisation des identités tout au long du XIX^e siècle, tend à rigidifier les identités, que l’on fonde désormais et jusqu’à la fin du siècle sur des catégories biologiques³⁰. Désormais, la pensée de l’homme n’est plus fondée sur une approche philosophique et dialectique, comme à l’époque classique, mais sur une approche scientifique et analytique. La classification des identités va de pair avec une plus grande attention portée à leur expression : comme le montre Foucault, décrire des identités consiste toujours à produire cette identité, qui va alors s’exprimer dans des marqueurs visuels comme, entre autres, le vêtement³¹.

La construction des identités masculines et féminines à la fin du XVIII^e siècle est étayée par l’une des plus importantes réformes de l’histoire du vêtement masculin, ce que le psychanalyste J.C. Flügel, souvent cité par Christine Bard dans son *Histoire politique du pantalon*, a nommé la « Grande Renonciation Masculine ». J.C. Flügel distingue trois fonctions au port du vêtement, qui entretiennent entre elles des relations dialectiques : la parure, la pudeur et la protection. À chaque époque, les vêtements masculins comme féminins ont permis de répondre à une ou à plusieurs de ces fonctions. Or, en Occident, à la fin du XVIII^e siècle, les hommes ont renoncé à la parure dans leurs vêtements :

Ce fut à peu près à cette époque que les hommes renoncèrent à leur droit d’employer diverses formes de parures brillantes, gaies, raffinées, s’en dessaisissant entièrement au profit des femmes et faisant par là du métier de tailleur un des artisanats les plus austères et neutres qui soient. C’est pourquoi on peut le considérer comme « La Grande Renonciation Masculine » sur le plan vestimentaire. L’homme cédait ses prétentions en beauté. Il prenait l’utilitaire comme seule et unique fin. Et quand, malgré tout, les vêtements gardaient une certaine importance à ses yeux, tous ses efforts avaient pour but une tenue « correcte » et non élégante ou raffinée. Auparavant, il rivalisait de somptuosité avec la femme [...] ; dorénavant, la femme allait jouir du privilège d’être l’unique détentrice de la beauté et de la magnificence vestimentaire, même au sens le plus strict du terme³².

²⁹ C’est là la thèse de Michel Foucault dans *La naissance de la clinique*, PUF, Paris, 2012.

³⁰ Emmanuel Fureix et François Jarrige, *op. cit.*, p. 193-229.

³¹ Quentin Bell, *Mode et Société. Essai sur la sociologie du costume*, PUF, Paris, 1992.

³² John Carl Flügel, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire* [1930], Aubier Montaigne, coll. « La psychanalyse prise au mot », Paris, 1982, p. 103.

Le renoncement masculin à la parure vestimentaire s'explique par différents facteurs, d'ordre politique, idéologique et socio-économique. La progression des idéaux démocratiques avant, pendant et après la Révolution française, elle-même liée à la montée en puissance de la classe bourgeoise, a favorisé l'adoption universelle du pantalon pour l'ensemble des hommes. Le pantalon a vocation à remplir un idéal démocratique (il est le même pour tous, et illustre la nouvelle devise « Liberté, Egalité, Fraternité »), et idéologique, en ce qu'anciennement costume des paysans, des travailleurs, il est vecteur d'une valorisation du travail, valeur bourgeoise, s'opposant à l'oisiveté aristocratique. Dès lors, « la magnificence et le raffinement de la toilette, conformes aux idéaux de l'Ancien Régime, ne purent qu'être jugés incompatibles avec les nouvelles aspirations et désirs qui animaient l'esprit révolutionnaire³³ ».

Les différentes fonctions du vêtement se répartissent de manière complémentaire entre costume masculin et costume féminin, à la manière de la nouvelle vision des sexes. Ainsi, tandis que le costume masculin s'uniformise entre toutes les classes sociales, le costume féminin est celui qui enregistre la succession des modes. Le sociologue Thorstein Veblen a décrit les effets de la répartition genrée des fonctions vestimentaires sur le costume féminin à partir du XIX^e siècle ; selon lui, dès le moment où le vêtement masculin cesse de porter des marques de distinction esthétique ou économique, c'est la femme qui doit porter sur ses vêtements le goût, le raffinement... et l'aisance économique de son mari. C'est ce que Veblen nomme la « consommation ostentatoire³⁴ ». Le vêtement féminin est conçu non seulement comme opposé à celui de l'homme mais également dans une relation de complémentarité qui porte implicitement en elle la structure maritale du couple mononucléaire bourgeois. La beauté et la taille (le XIX^e siècle est le siècle de la crinoline) du vêtement féminin n'ont plus pour seule fonction de mettre en avant des attributs érotiques, elles doivent montrer la richesse du mari, puisque seules les femmes mariées ou veuves peuvent arborer des vêtements qui disent autre chose que leur jeunesse ou leur chasteté. Le vêtement, tandis qu'il offre aux femmes une variété infinie de textures, de couleurs et de formes dans la succession des modes, marque également son statut de dépendance économique, déjà entériné par le Code civil napoléonien de 1804.

On remarque alors que le symbole démocratique que devient le port du pantalon ne s'étend pas jusqu'aux femmes, malgré de très fortes revendications citoyennes pendant la Révolution et jusqu'au Premier Empire. Exclues de la citoyenneté par la première Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1790, les femmes se voient également refuser, voire interdire, le port du pantalon³⁵ par l'ordonnance du 1^{er} brumaire an IX, c'est-à-dire le 7 novembre 1800.

³³ *Idem.*

³⁴ Thorstein Veblen, *Théorie de la classe de loisir*, trad. Raymond Aron, Gallimard, Paris, 1970.

³⁵ Christine Bard, « Le dossier D/B 58 aux Archives de la Préfecture de Police de Paris », in *Femmes travesties : un « mauvais » genre ?*, CLIO. Histoire, Femmes, Société n° 10, 1999, *op. cit.*, p. 155-156.

« Le Préfet de police,

Informé que beaucoup de femmes se travestissent, et persuadé qu'aucune d'elles ne quitte les habits de son sexe pour cause de santé ;

Considérant que les femmes travesties sont exposées à une infinité de désagréments, et même aux méprises des agents de la police, si elles ne sont pas munies d'une autorisation spéciale qu'elles puissent présenter au besoin ;

Considérant que cette autorisation doit être uniforme, et que, jusqu'à ce jour, des permissions différentes ont été accordées par diverses autorités ;

Considérant, enfin, que toute femme qui, après la publication de la présente ordonnance, s'habillerait en homme, sans avoir rempli les formalités prescrites, donnerait lieu de croire qu'elle aurait l'intention coupable d'abuser de son travestissement,

Ordonne ce qui suit :

- 1- Toutes les permissions de travestissement accordées jusqu'à ce jour, par les sous-préfets ou les maires du département de la Seine, et les maires des communes de Saint-Cloud, Sèvres et Meudon, et même celles accordées à la préfecture de police, sont et demeurent annulées.
- 2- Toute femme, désirant s'habiller en homme, devra se présenter à la Préfecture de Police pour en obtenir l'autorisation.
- 3- Cette autorisation ne sera donnée que sur le certificat d'un officier de santé, dont la signature sera dûment légalisée, et en outre, sur l'attestation des maires ou commissaires de police, portant les nom et prénoms, profession et demeure de la requérante.
- 4- Toute femme trouvée travestie, qui ne se sera pas conformée aux dispositions des articles précédents, sera arrêtée et conduite à la préfecture de police.
- 5- La présente ordonnance sera imprimée, affichée dans toute l'étendue du département de la Seine et dans les communes de Saint-Cloud, Sèvres et Meudon, et envoyée au général commandant les 15^e et 17^e divisions militaires, au général commandant d'armes de la place de Paris, aux capitaines de la gendarmerie dans les départements de la Seine et de Seine et Oise, aux maires, aux commissaires de police et aux officiers de paix, pour que chacun, en ce qui le concerne, en assure l'exécution. »

Le Préfet de Police Dubois

Alors même que le pantalon devient le costume masculin universel, une femme qui oserait utiliser ce type de vêtement est alors accusée de travestissement. Dans la mesure où masculinité et féminité sont supposées être les expressions naturelles de corps distincts, le vêtement se situe dans le prolongement du corps et est largement naturalisé. Vouloir porter un pantalon est alors un déguisement contre-nature ; la femme en pantalon est une femme

travestie. Les autorisations sont délivrées sur deux critères : l'exercice d'un métier dans lequel une femme prend des risques en portant un vêtement féminin, ou lorsqu'une condition « médicale » (on imagine, entre autres, le cas des « femmes à barbe »), rend possible le port du vêtement masculin pour faciliter les conditions d'existence. Il s'agit alors de stabiliser l'identité en évitant tout risque d'usurpation : une femme autorisée à se travestir reste une femme en vêtement d'homme, tandis que le fait de porter des vêtements masculins pourrait indiquer la volonté de se faire passer pour quelqu'un d'autre que soi en se faisant passer pour un homme. C'était déjà cette association du travestissement à l'usurpation d'identité qui avait constitué un des principaux crimes dont a été accusée Jeanne d'Arc durant son procès.

L'ordonnance du 7 novembre 1805 installe ainsi l'ambiguïté qui régnera pendant tout le siècle en assimilant le fait de porter un pantalon au fait de se travestir, rendant ainsi difficile d'établir une frontière stable entre se travestir et se vêtir. On pourrait dire que porter un pantalon ne suffit pas pour ressembler à un homme : aucune des femmes en pantalon qui nous entoure ne ressemble à un homme du seul fait qu'elle porte un pantalon. C'est que le pantalon contemporain (que l'on a, qui plus est, codé au féminin par ses formes) suppose que l'on puisse le compléter par un haut issu d'une garde-robe féminine. Or, au XIX^e siècle, c'est la robe, vêtement cousu d'une pièce, qui est le vêtement féminin par excellence, que l'on ne peut conséquemment pas scinder en deux pour conserver une allure et un haut féminins malgré le pantalon. Porter un pantalon (obligatoirement emprunté à une garde-robe masculine, puisque le pantalon féminin n'existe pas autrement que comme dessous) revient à emprunter l'intégralité du costume masculin pour être habillée de haut en bas, changeant ainsi radicalement l'apparence que l'on offre au monde, par comparaison au modèle féminin, dont le corps est produit par le corset, le décolleté et la robe. Comme le montre le texte de l'ordonnance du 7 novembre 1800, les expressions « porter un costume d'homme » et « se travestir » sont utilisées assez indifféremment au début du XIX^e siècle. Y a-t-il vraiment une différence entre les deux ? Quelle signification peut avoir le fait d'user du terme « travestissement » en dehors du milieu théâtral ?

Au XX^e siècle, le port du pantalon féminin progresse. Tandis que l'ordonnance napoléonienne du 7 novembre 1800 interdisait spécifiquement le « travestissement » de genre aux femmes³⁶, le terme même de « travestissement » disparaît finalement de la sémiotique vestimentaire féminine au cours du siècle. De « femme travestie », la femme devient « femme en costume d'homme », puis simplement « femme en pantalon », jusqu'au moment où (dans les années 1960) le pantalon devient un vêtement féminin parmi d'autres et ne fait plus partie d'un code vestimentaire strictement masculin³⁷. La preuve : lorsque le Sénat abroge

³⁶ *Ibid.*, p. 155-167.

³⁷ Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, op. cit., p. 345-424.

l'ordonnance napoléonienne en 2013, l'ordonnance est désignée comme celle qui interdisait aux femmes non pas de se travestir mais le « port du pantalon³⁸ ».

Différencier les sexes, c'est scinder le monde en deux et ne pouvoir penser les corps et les apparences que dans les termes binaires du masculin et du féminin, que l'on conçoit comme les deux pôles nécessaires de l'hétéronormativité³⁹. L'ensemble des pratiques politiques, vestimentaires, sexuelles et performatives qui n'entrent pas strictement dans les normes de ces deux sexes devient d'une incroyable difficulté à penser. C'est sans doute pour cette raison que l'on recommence à utiliser abondamment le terme de « troisième sexe », terme dont l'historienne Laure Murat montre la résurgence à partir des années 1830. Le « troisième sexe », comme le précise l'historienne, serait ce troisième terme fictif et hétérogène qui regroupe en son sein ceux et celles au genre trouble, les inclassables, qui ne semblent ni parfaitement féminins, ni parfaitement masculins, et désigne tout autant les invertis que les tribades, les hermaphrodites, les travestis, mais aussi les viragos, les femmes masculines et les féministes⁴⁰. Marjorie Garber décrit avec beaucoup d'acuité la signification de ce « troisième » terme fictif dans la binarité des sexes, grâce à deux exemples permettant d'identifier des éléments de définition : le Tiers-Monde et le tritagoniste du théâtre grec.

Le Tiers-monde, n'est un « Tiers » qu'en ce qu'il n'appartient à aucune des deux grandes structures mondiales, l'Occident développé et ce qui a été décrit comme le bloc communiste. Ce que les pays du dénommé Tiers-monde ont en commun est leur indépendance coloniale, leur population largement non caucasienne et le fait qu'ils ont un jour été assujettis à l'Occident. Peu d'autres choses font du Tiers-monde un agrégat : ces nations dont la naissance résulte de la décolonisation ont en d'autres aspects bien peu de similarités les unes entre les autres. Le « Tiers-Monde » est un terme politique, qui d'un même coup réifie et rejette un assemblage complexe d'entités.

Pour ce qui est du tritagoniste, il faut s'en rappeler comme étant la remarquable contribution de Sophocle au développement du théâtre grec classique. Un troisième communicant fut ajouté au protagoniste et au

³⁸ Site web du Sénat [URL : <https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120700692.html>, consulté le 06/10/2017].

³⁹ Monique Wittig, *La Pensée straight* [2001], Éditions Amsterdam, Paris, 2013.

⁴⁰ « À partir de cette époque, le "troisième sexe" devient un concept essentiellement attribué, d'une part, aux femmes désireuses de s'émanciper et, d'autre part, aux "pédérastes" et aux "tribades", comme on les appelle alors. Pour autant, l'histoire du "troisième sexe" n'est pas l'autre nom de l'histoire du féminisme et de l'homosexualité. En ces temps où le sexe, le genre et la sexualité sont inextricablement liés, pour ne pas dire confondus, le concept de "troisième sexe", dont la popularité tient sans doute à son imprécision, est un concept unique pour une multitude de sujets (la dysphorie de genre, les relations de mêmes sexes, le travestissement, etc.), recouvrant autant de personnages que de *comportements* et d'*identités* de l'homme "féminin" à la femme "virile", en passant par les travesti-e-s, les transsexuel-le-s, les saphistes de romans, les suffragettes ou les femmes embrassant des carrières libérales... », Laure Murat, *La Loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Fayard, Paris, 2006, p. 14-15.

deuteragoniste, permettant ainsi une dramaturgie plus libre et plus dynamique. Pourtant, le tritagoniste ne constituait pas un seul rôle, mais plutôt différents rôles rassemblés dans la même partition. Seuls trois communicants peuvent converser sur scène *en même temps*, mais le nombre de personnages, le nombre de rôles n'était pas limité à trois. [...] Le troisième déconstruit la binarité entre le soi et l'altérité, qui était en soi une confortable fiction de complémentarité, parce qu'elle était contrôlable⁴¹.

Le « troisième sexe » n'est pas un troisième terme au sens biologique, mais une catégorie politique qui rassemble tout ce qui vient perturber l'organisation binaire du monde, binarité en laquelle siège le pouvoir qui minorise et réifie une diversité qui complexifie la fiction régulatrice d'une binarité essentielle des sexes et de la naturalisation du genre. Comme le note Laure Murat, le « troisième sexe » n'est pas un terme qui naît au XIX^e siècle, il est déjà d'usage chez les Anciens, mais son utilisation connaît une résurgence notable à partir des années 1830.

Les deux axes majeurs du 'troisième sexe' sont posés : l'élaboration d'une *identité* désireuse de trouver une alternative au masculin et au féminin, et la désignation d'une *sexualité* marginale et stigmatisée. En 1835, deux références confirment l'intégration dans la littérature et l'histoire sociale de ces deux axes : la publication de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, histoire d'une femme travestie en homme pour sortir des limites de sa condition, et la naissance d'une figure que l'argot nomme la *tante*, bientôt assimilée par Balzac à un « troisième sexe »⁴².

Comme le montre l'exemple que choisit Laure Murat pour amorcer son étude, les troubles dans les normes d'identité de genre, de sexualité et d'appartenance politique que rassemble le terme de « troisième sexe » ne sont pas cachés dans des pensées muettes, des maisons closes et des chambres noires, mais sont visibles à l'extérieur des corps, dans des apparences – notamment vestimentaires – qui en portent les stigmates. Laure Murat montre à partir de l'analyse des paradoxes de la répression policière au XIX^e siècle de la « pédérastie » dans les années 1830 à 1880, que ce qui dénonce la « tante » est son *efféminement*. Le vêtement, outil d'affirmation de soi et preuve de culpabilité, devient un signe distinctif efficace comme outil de reconnaissance entre individus du même monde, mais également l'indice qui avertit l'œil du policier⁴³. En 1923, la définition du terme « travesti » se voit complétée d'un nouveau sens : « Homme (souvent homosexuel) habillé en femme et qui manifeste de manière volontaire des caractères apparents de féminité (caractères sexuels secondaires, stéréotypes

⁴¹ Marjorie Garber, *op. cit.*, p. 11-12 (je traduis).

⁴² Laure Murat, *op. cit.*, p. 14.

⁴³ *Ibid.*, p. 27-65.

vestimentaires...)⁴⁴ ». L'ajout de cette définition dans les sens communs du terme et sa pérennité révèle d'emblée une coïncidence entre travestissement et culture homosexuelle.

C'est l'apparition d'un personnage travesti dans la littérature romanesque qui permet à Laure Murat de définir le cadrage historique de son étude sur le « troisième sexe », et pour cette raison, nous avons décidé d'adopter pour notre étude, pour les mêmes motifs, un cadrage historique identique (1830-1930).

Choisir ces bornes comme définition d'un XIX^e siècle du « troisième sexe » revient à se situer dans une ère culturelle dans laquelle le trouble des identités de genre et des sexualités est un fait de langage et un objet de théorisation, mais qui est à l'époque plus biopolitique que politique en soi. Si la production des identités est le résultat du dispositif de sexualité (au sens foucauldien) qui classe et ordonne le monde⁴⁵, le « troisième sexe » et les figures censées l'incarner ne font pas l'objet d'une législation et d'une pénalisation spécifiques. La question légale est d'ailleurs ce qui justifie les bornes géographiques de cette étude : le cas français est assez spécifique sur la période puisque la France est le seul pays d'Europe à ne pas avoir pénalisé l'homosexualité avant 1940, sous le régime de Vichy⁴⁶. Ainsi, Paris est la ville européenne connue comme la capitale de l'inversion sexuelle jusqu'au début du XX^e siècle, qui est remplacée par Berlin dans l'entre-deux-guerres comme capitale « gay ». D'autre part, la production culturelle française (littéraire et spectaculaire) est majoritairement concentrée à Paris sur cette période pendant laquelle la France centralisée est encore largement rurale et voit son urbanisation s'accroître bien plus tard que ses voisins européens⁴⁷.

Les spectacles – dans lesquels l'usage du travestissement s'est formidablement développé au cours du siècle, toutes disciplines et tous genres confondus (théâtre, ballet, opéra, cirque, music-hall, etc.) – accompagnent cette évolution et entrent en résonance avec la pratique sociale du travestissement. Représentations spectaculaires (au sens de l'ici et maintenant de la représentation, sa mise en scène, sa distribution, etc.), *mimesis* (la mise en fiction du réel dans l'œuvre, le jeu entre la fiction et son référent) et imaginaires sociaux circulent et se répondent l'un l'autre tout au long du siècle.

⁴⁴ *Le nouveau Petit Robert de la langue française*, op. cit.

⁴⁵ Voir Eve Kosofsky Sedgwick, « Quelques binarismes » (I. et II.), *L'Épistémologie du placard* [1990], trad. Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, Paris, 2008, p. 107-191.

⁴⁶ Le travestissement féminin est pénalisé, mais comme le montre l'article de Christine Bard dans *Femmes travesties : un « mauvais » genre ?*, *CLIO*, op. cit.), la législation semble assez peu appliquée, et les registres des Archives de la Police de Paris ne comprennent qu'un nombre restreint de cas où l'intervention du policier a été nécessaire.

⁴⁷ Nous aborderons occasionnellement quelques exemples issus de la production culturelle en province ou à l'étranger, notamment pour commenter les débuts de certaines artistes ou leurs tournées.

[...] les actrices, ce produit des mauvaises mœurs, eût dit M. Prudhomme, habituant les masses au travestissement, allaient élever l'hermaphrodisme du costume à la hauteur d'une institution⁴⁸.

En soulignant la porosité entre le théâtre et la vie, voire l'influence que les représentations (au sens de *mimesis*) qu'offrent les spectacles peuvent avoir sur les imaginaires sociaux et les mentalités, le journaliste John Grand-Carteret met implicitement en lumière l'incroyable visibilité du travestissement, et notamment des femmes travesties, sur les scènes spectaculaires. L'image d'Épinal de Virginie Déjazet et Sarah Bernhardt est celle qui les montre travesties. Certains théâtres programment des pièces dont l'intégralité de la distribution est féminine, dans des rôles féminins et travestis, le ballet romantique en France se féminise également et les danseurs disparaissent progressivement du corps de ballet⁴⁹. Que l'effroi de John Grand-Carteret ne fasse pas oublier que les hommes aussi se travestissent à la même époque. Travestissements masculin et féminin coexistent, en des proportions variables tout au long du siècle : le travestissement spectaculaire féminin est largement majoritaire de 1830 à 1890 (comme le fait remarquer John Grand-Carteret, c'est le nombre de *femmes* travesties qui est préoccupant pour leur emprise sur les esprits influençables, tandis que les hommes travestis relèvent du tabou), il apparaît dans tous les arts de la scène (au théâtre, dans le ballet, au cirque) et dans la littérature. Pourtant, à partir de 1890, leur nombre décroît, elles sont relayées par les travestis masculins, qui submergent les imaginaires. Dès que les cafés-concerts deviennent des lieux de spectacle et plus seulement de chanson, c'est-à-dire qu'ils sont autorisés à utiliser « costumes et travestissements⁵⁰ », on voit apparaître des numéros travestis féminins et masculins. Mais, à la fin du siècle, ce sont notamment les travestis masculins que l'on retrouve au music-hall dans des numéros aussi variés que la chanson ou l'acrobatie aérienne.

Définition du champ et choix méthodologiques

Afin d'articuler les pratiques et les représentations, le corpus d'étude primaire est hétérogène, composé de cinq figures majeures – deux actrices et trois performeurs – particulièrement réputées pour leurs performances en travesti, et d'œuvres romanesques (en majorité) de fiction. Ces cinq figures permettent de poser des jalons dans notre période en dessinant un paysage assez complet, puisqu'elles œuvrent dans différents types de théâtres et à différentes époques : Virginie Déjazet, qui joue dans le théâtre de vaudeville comique grivois

⁴⁸ John Grand-Carteret, *La Femme en culotte* [1899], Indigo et Côté-femmes, Paris, 1993, p. 14-15.

⁴⁹ Lynn Garafola, « The travesty dancer in nineteenth-century ballet », in Lesley Ferris, *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*, Routledge, New York et Londres, 1993, p. 96-106.

⁵⁰ « Le 31 mars 1867, M. Camille Doucet, directeur des théâtres, autorisa les cafés-concerts à s'offrir des costumes, des travestissements ; à jouer des pièces, à se payer des intermèdes de danse et d'acrobatie. » Paulus, *Trente ans de café-concert, souvenirs recueillis par Octave Pradels* [1890], Société d'Édition et de Publication, Paris, 2008, p. 30.

de 1820 à 1875⁵¹, Sarah Bernhardt, grande tragédienne de la fin du XIX^e siècle, Robert Bertin, Leopoldo Fregoli, deux « transformistes » célèbres pour leurs spectacles d'imitations et de transformations, dans des registres différents, et Barquette, trapéziste encensé par Cocteau qui se produit au music-hall dans les années 1920. Constituer un corpus sur des figures plutôt que sur des textes ou sur des spectacles tient dans le parti pris historique choisi : il s'agit en effet d'étudier le jeu en travesti chez des interprètes qui jouent travesti·e·s à de nombreuses reprises et font du travestissement un enjeu important de leur carrière. D'autre part, et notamment pour Virginie Déjazet et Sarah Bernhardt, ces artistes sont également des figures publiques, extrêmement connues de leur vivant, et dont les travestissements scéniques construisent l'image. Travailler sur des figures modifie la place des œuvres dans le corpus. Concernant ces cinq figures, mon corpus est constitué de l'ensemble des moments qu'elles passent en travesti, sur scène, dans des œuvres, et à la ville, de sorte à en interroger les pratiques, les représentations et les significations culturelles. Les textes et les spectacles ne fondent donc pas cette partie de mon corpus, mais sont des outils et des éléments contextuels pour appréhender ces figures.

Dans la mesure où l'ensemble des pièces dans lesquelles Virginie Déjazet et Sarah Bernhardt⁵² ont joué travesties ne donne pas lieu à la même quantité de documentation pour en reconstituer les spectacles, nous avons choisi, au sein de l'œuvre de ces deux actrices, de restreindre le nombre des pièces qui alimentent notre étude⁵³. Barquette fait exception dans la mesure où on ne lui connaît qu'un seul numéro commenté en France. Pour Virginie Déjazet, nous étudierons ses spectacles les plus célèbres qui fondent sa renommée : *Le Mariage enfantin*, de MM. Scribe et Delavigne, représenté pour la première fois au Gymnase dramatique le 16 juin 1821 et dans laquelle elle joue le rôle d'Octave Balainville, *Bonaparte à l'école de Brienne*, de MM. Gabriel, de Villeneuve et Masson, créé le 9 octobre 1830 au Théâtre des Nouveautés, dans lequel elle joue le rôle de Bonaparte, *Le Fils de l'homme*, de Paul de Lussan (pseudonyme pour Eugène Sue), représenté pour la première fois au Théâtre des Nouveautés le 28 décembre 1830, dans lequel elle interprète le duc de Reichstadt, *Vert-Vert*, de A. de Leuven et De Forges, représenté le 15 mars 1832 au théâtre du Palais Royal, *Le Triolet bleu*, de MM. Villeneuve et Masson, représenté le 15 mai 1834 au Palais Royal, *Les Premières armes de Richelieu*, de Bayard et Dumanoir, représenté le 3 décembre 1839 au Palais Royal, *Le Vicomte de Létorièrre*, de MM. Bayard et Dumanoir, représenté le 1^{er} décembre 1841 au Palais Royal et *Gentil-Bernard ou l'Art d'aimer*, de MM. Dumanoir et Clairville, représenté le 16 mars 1845 au Palais Royal et *Monsieur Garat* de Victorien Sardou, représenté le 16 avril 1860 au théâtre Déjazet. Quant à Sarah Bernhardt, nous nous concentrerons sur l'étude de *Lorenzaccio*, dans

⁵¹ Les pièces dans lesquelles Virginie Déjazet joue en travesti que nous étudierons ici sont représentées entre 1820, année à laquelle elle quitte Bordeaux et est embauchée au Théâtre du Gymnase à Paris où sa carrière prend un nouvel essor pour l'amener à la célébrité, et 1875, année de sa mort.

⁵² Déjazet a interprété plus de quatre-vingt-dix rôles travestis dans sa carrière, et Sarah Bernhardt plus d'une dizaine.

⁵³ Nous nous permettrons néanmoins de multiples incursions dans le reste de leur répertoire.

une adaptation d'Armand d'Artois de la pièce de Musset, créée le 3 décembre 1896 au Théâtre de la Renaissance, d'*Hamlet*, dans une traduction et adaptation de MM. Eugène Morand et Marcel Schwob, créé au Théâtre Sarah Bernhardt le 20 mai 1899 et de *L'Aiglon*, d'Edmond Rostand, créé au Théâtre Sarah Bernhardt le 15 mars 1900, spectacles dans lesquels elle interprète respectivement les rôles de Lorenzo, Hamlet et du duc de Reichstadt, reprenant pour ce dernier le rôle créé par Virginie Déjazet en travestie dans *Le Fils de l'homme*. Si ce sont surtout le jeu et l'interprétation en travesti qui constitueront le cœur de l'analyse, nous ne ferons pas l'économie, pour certains textes, d'étudier la manière dont le travestissement de l'actrice entre en écho avec la fiction, bon nombre de pièces étant composées pour intégrer des rôles travestis, voire pour une actrice spécifiquement comme ce fut le cas pour Déjazet. Dans le cas de rôles masculins interprétés en travestissement, nous analyserons également les enjeux propres à cette distribution par rapport à la pièce et les effets de sens qui peuvent en découler. Quant à Robert Bertin et Leopoldo Fregoli, le second ayant fait l'objet de plusieurs monographies, ce qui n'est pas le cas du premier, la quantité de sources sont également disparates. En l'absence de textes, ce sont surtout les critiques et articles de presse qui permettent de reconstituer les spectacles. Concernant Barbette, nous étudierons son seul numéro représenté en France, à partir de 1924 et régulièrement repris jusqu'en 1930. Le numéro Barbette a été si célèbre que les sources sont extrêmement nombreuses, au nombre desquelles un texte de Jean Cocteau qui décrit *Le Numéro Barbette*⁵⁴ dans un texte d'abord publié dans la presse, puis dans une édition illustrée de photographies de Man Ray chez Jacques Damase.

À travers ce corpus, il est possible de broser un vaste paysage de la pratique scénique du travestissement : ces cinq artistes œuvrent à des époques différentes de notre période, et sont emblématiques d'une pratique historiquement ancrée du travestissement, mais dans des lieux, des genres dramatiques et des disciplines spectaculaires distinctes. Ainsi, Virginie Déjazet, actrice de comédie, joue sur les scènes populaires du vaudeville qui restent assez libres dans leur composition, et manie aussi bien les travestissements multiples que les travestissements de genre ; Sarah Bernhardt, tragédienne, parcourt les planches du théâtre académique de son temps, Robert Bertin et Leopoldo Fregoli, artistes transformistes de music-hall, et Barbette, artiste de cirque représentatif d'une esthétique proto-*drag*, œuvrent dans le music-hall au début du XX^e siècle.

La seconde partie du corpus primaire est constituée de romans (ou roman dialogués) et pièces de la période romantique, rédigés entre 1830 et 1850 : *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (1835), *Ruy Blas* de Victor Hugo (1838), *Gabriel* de George Sand (composée entre 1839 et 1854), ainsi que du *Comte de Monte Cristo* d'Alexandre Dumas (de 1844 à 1846). Les œuvres choisies sont encore une fois hétérogènes : roman de jeunesse pour *Mademoiselle de Maupin*, peu reconnu par une critique scandalisée à l'époque, théâtre-roman hybride pour

⁵⁴ Jean Cocteau, *Le numéro Barbette*, Damase, Paris, 1980.

Gabriel, et une pièce et un roman phares, *Ruy Blas* et *Le Comte de Monte Cristo* ; ces œuvres abordent, mutuellement ou exclusivement, travestissement de classe et de genre. Les critères de choix n'ont pas été établis sur l'argument de la représentativité, et ces œuvres ne permettent aucunement de saisir, de manière exhaustive, l'ensemble des représentations fictionnelles du travestissement dans la littérature de fiction à la même époque ; par exemple, plusieurs autres romans et nouvelles de Balzac le mobilisent également. Outre le fait qu'elles offrent un échantillon assez large des discours et représentations du travestissement de genre, les œuvres étudiées proposent toutes des représentations et des significations différentes et complexes du rapport dialectique qu'entretiennent travestissement, identité, sexualité et politique. Elles mettent également en lumière la complexité des rapports entre spectacles, fiction et société. Les œuvres de fiction ne sont jamais seulement le reflet mimétique et idéologique de la société. Elles se donnent parfois une fonction prescriptive ou au contraire fantasmatique, où la société est déformée par les peurs et les désirs ou rêvée de manière plus ou moins utopique. Si ces œuvres ont un point commun, c'est bien qu'elles soulignent toutes la délicate complexité de ces liens. Il faut également convenir que l'ensemble de ces œuvres de fiction sont rédigées au début de ma période de cadrage temporel, ce qui s'explique par la structure de ce travail. En effet, les œuvres de fiction qui entrent dans mon corpus primaire sont toutes rédigées avant 1880, c'est-à-dire avant « l'invention » de l'homosexualité par la rhétorique médico-légale, qui définit cette « psychopathologie » comme l'inversion en soi du masculin et du féminin. Après 1880, le travestissement dans la fiction comme à la ville devient un signe criant d'homosexualité, de dégénérescence, de décadence morale, de perversion sexuelle. Nous avons donc choisi de travailler après 1880 sur la manière dont les pratiques scéniques de travestissement sont intégrées à la culture gay plutôt que d'explicitier les liens entre travestissement et homosexualité dans la fiction entre 1880 et 1930, ce qui a déjà été étudié⁵⁵, et de réserver à la période antérieure à 1880 l'analyse des interconnexions entre fictions et société.

L'épineuse question de la définition

Étudier le travestissement dans des champs et à des niveaux pluriels (la matérialité concrète de la scène et du jeu d'acteur, les fictions romanesques et dramatiques, travestissement de certaines artistes et activistes dans la sphère publique) permet d'analyser chaque champ et chaque niveau dans sa spécificité, ainsi que la manière dont ces représentations et ces pratiques circulent les unes entre les autres. Néanmoins, utiliser uniformément le terme de « travestissement » alors que les enjeux théoriques et pratiques propres à chaque champ reposent sur des appréhensions conceptuelles différentes du terme contribue à accentuer les confusions théoriques lorsque ces disparités ne sont pas pensées.

⁵⁵ Przemyslaw Szczur, *Produire une identité. Le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié du XIX^e siècle (1859-1899)*, L'Harmattan, Paris, 2014.

Ainsi Sam Bourcier note-t-il que le concept de « femme travestie » gagnerait à être précisé y compris dans la revue même où il publie, le numéro de *CLIO* consacré aux femmes travesties :

De qui parlons-nous lorsque nous utilisons l'expression de « femmes travesties » ? [...] Au-delà des phénomènes de réappropriation parfois sauvages dont ces figures de « femmes travesties » ont pu faire l'objet au sein des diverses communautés politico-sexuelles américaines, si les réponses divergent tant, c'est peut-être le signe aussi que la nécessité se pose crûment sur le plan théorique, philosophique et historiographique de repenser le « travestissement »⁵⁶.

Repenser le travestissement sur un plan « théorique, philosophique et historiographique » nous semble en effet un enjeu important d'une étude sur le travestissement au XIX^e siècle. Plutôt que de tenter de définir le concept en amont pour forger une définition qui permette de prendre en compte chacun des champs d'inscription du travestissement étudiés dans notre corpus, il s'agit au contraire d'étudier le travestissement dans son contexte pour analyser par la suite quelle définition en émerge. Néanmoins, il faut malgré tout constater que l'unicité du terme « travestissement » pour désigner des pratiques extrêmement plurielles n'aide pas à cerner précisément la diversité des champs dont il est question.

Contrairement au français, l'anglais, grâce à son aptitude au néologisme grâce à l'utilisation massive des préfixes, suffixes et mots composés, a vite établi qu'un terme unique ne pouvait qu'accentuer la confusion ; c'est pourquoi le terme *cross-dressing*, qui est certes le plus courant, est loin d'être le seul à pouvoir être traduit par « travestissement » en français. On trouve également « *cross-casting* », « *trouser/breeches roles* », « *wrench roles* », « *comic dame* », « *cross-gender* », « *transvestism* », « *female/male impersonation* », « *drag-queen/king* ». Le détour par l'anglais nous aidera alors à circonscrire des définitions du

⁵⁶ Sam (Marie-Hélène) Bourcier, « Des « femmes travesties » aux pratiques transgenres : repenser et queeriser le travestissement », in *Femmes travesties : un « mauvais » genre ?*, *CLIO*, op. cit., p. 127-128. Outre les exemples qu'il met en évidence dans son propre article, Sam Bourcier réagit peut-être à quelques phrases de l'introduction du numéro : « À chacune/chacun, son image de la fille en garçon, et la panoplie vestimentaire qui va avec : complet trois pièces, salopette, cuirasse, strass, smoking, perfecto, bloomer, pourpoint, monocle, lévite de bure, chevelure rase, musculature gonflée... Qui n'a pas rêvé de Katherine Hepburn dans *Sylvia Scarlett* et de Greta Garbo en *Christine de Suède*, de Jeanne Moreau entre *Jules et Jim*, de Barbara Streisand jouant *Yentl*, de Sarah Bernhardt faisant *L'Aiglon*, sans parler d'héroïnes plus lointaines comme Vita-Orlando, Marmoisan, Bradamante, Rosalinde, Catalina Erauso et autres « guerrières » de légende ? Qui n'a pas été Jeanne d'Arc, George Sand ou Flora Tristan ? », *ibid.*, p. 7. Si les premières lignes laissent à penser que la figure de la « femme travestie » dont il est question relève du travestissement, dans une définition où il ne s'agit ni de jouer un rôle, ni de masquer son identité, la liste suivante vient immédiatement semer le trouble dans les définitions et les approches du travestissement convoquées, puisqu'elle recourt aux mêmes termes pour désigner des actrices de cinéma ou de théâtre ayant joué tantôt des rôles d'homme tantôt des rôles de femme mais vêtues en pantalon, des femmes artistes qui ont adopté l'habit d'homme sans déguiser leur identité comme George Sand, et enfin des héroïnes de fiction comme Bradamante.

travestissement, non pas en tentant de proposer *une* définition, unifiée, mais plutôt en scindant le terme en plusieurs sous-catégories de sens qui renvoient à des sphères de mobilisation et à des usages pluriels. Il ne s'agira pas de chercher à approfondir d'un point de vue théorique ce que l'anglais entend par *cross-dressing*, *cross-gender* etc., ni de calquer notre corpus sur ces modèles⁵⁷, mais plutôt d'utiliser des définitions de ces mots pour nous permettre d'établir des modèles adaptés au contexte esthétique français qui nous aideront à penser les différentes manifestations du travestissement dans un corpus vaste. Il nous faut également préciser que nous nous efforçons de penser ensemble travestissement et trans-identité, bien que cette position soit assez mal perçue par un certain nombre de personnes et militant·e·s trans aujourd'hui⁵⁸; cependant, il se justifie non seulement par la période étudiée, pendant laquelle adviennent les premières opérations de changement de sexe, mais aussi par les premières tentatives nosologiques effectuées par les minorités au sein des minorités (de genre et sexuelles). Ainsi, le médecin allemand Magnus Hirschfeld, célèbre pour son militantisme pour la reconnaissance des droits des homosexuels en Allemagne au début du XX^e siècle, avant l'invention du terme « transsexuel », publie un ouvrage à partir de ses observations sur la transidentité qu'il intitule *Das Transvestites*⁵⁹.

Cross-dressing

Comme l'indique la mention du terme *cross-dressing*, qui renvoie au fait de se vêtir, parler de *cross-dressing* est, au premier degré, une opération vestimentaire, celle de prendre les habits socialement associés à l'autre sexe, qui sèment le trouble dans la manière dont on est reconnu. Ici, *cross-dressing* correspond au travestissement tel que défini par Muriel Plana dans *Théâtre et féminin*.

⁵⁷ En effet cette terminologie s'applique spécifiquement aux esthétiques et au répertoire des scènes anglaises et américaines. Les esthétiques françaises et anglo-saxonnes ne se recoupent pas toujours ; bien qu'elles partagent certaines intersections, la réalité des pratiques scéniques à laquelle renvoient ces termes n'est pas la même dans le contexte français. Par exemple, il existe au tournant du XIX^e et du XX^e siècle des *male impersonators* et des femmes travesties au café-concert et au music-hall, mais le genre des spectacles proposés, le type de personnages masculins représentés et la facture même du travestissement divergent de manière significative entre le contexte anglais et français. Cependant, dans certains cas, les catégories de travestissement anglo-saxonnes s'exportent en France (c'est le cas des *female impersonators*) et le recours au contexte esthétique et culturel anglais permet de comprendre les occurrences de travestissement masculin sur les scènes françaises.

⁵⁸ Ainsi, le sociologue Jose Ignacio Reyes Serna précise dans son intervention « Trajectoires socio-spatiales de trans' sudaméricaines ayant migré en France » (colloque « Géographies Féministes », Institut de Géographie, Paris, 1^{er} juin 2017) qu'il a constaté en France de la part de personnes trans le rejet d'une assimilation entre trans-identité et travestissement, ce que j'ai pu moi-même constater lors de nombreuses discussions avec des ami·e·s trans. En effet, l'assimilation trans-identité et travestissement en France peut servir d'argument à la délégitimation des revendications politiques des militant·e·s trans, sous prétexte que leur transition ne serait rien de plus qu'un déguisement et ne nécessiterait par conséquent aucune intervention médicale ou chirurgicale, ni de changement de sexe sur l'état civil.

⁵⁹ D'autre part, le choix d'étudier conjointement travestissement et transidentité sur cette période prend également naissance dans nos partis pris historiographiques et épistémologiques, qui seront explicités ci-dessous.

Le travestissement est donc un mensonge, comme le déguisement, mais un mensonge qui n'a rien de véniel. Pour tromper sur son âge, sur sa nationalité, voire sur sa position sociale, en tout cas à l'époque contemporaine, il suffit de « se déguiser ». [...] Mais, de nos jours, on n'en arrive à se *travestir* – à proprement parler – que lorsqu'on veut *troubler* ou *abuser* l'autre ou le monde, voire soi-même, sur son identité sexuelle⁶⁰.

Le travestissement selon la conceptualisation qu'en propose Muriel Plana, et qui traduit le rétrécissement contemporain de l'usage de ce terme, suppose non seulement le fait de masquer son identité sous une autre, mais induit aussi une intention, une volonté de tromper sur son identité, de « troubler ou abuser l'autre ». Se travestir est un acte mensonger intentionnel.

On parle majoritairement de *cross-dressing* dans les sphères de la représentation, et plus spécifiquement de la fiction, dans la littérature (dramatique comme romanesque), au cinéma, etc. Les motivations des personnages – notamment féminins, mais pas toujours – sont plurielles, mais restent toutefois assez communes à travers les fictions : il peut s'agir de se travestir pour pénétrer un espace interdit dans une quête amoureuse (*Le Triomphe de l'amour* de Marivaux), ou bien pour obtenir secrètement des informations sur un·e futur·e époux·se. (*Le Jeu de l'amour et du hasard* ou *La Fausse suivante* de Marivaux) ou découvrir le monde (*Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier), ou bien suivre un amant là où les femmes seraient interdites (*La Tour de Nesle*, Alexandre Dumas), ou bien prendre une autre identité de genre pour sauver sa vie ou parvenir à ses fins en usant des privilèges masculins (*Max Gericke* de Manfred Karge, ou *La Bonne Âme du Se-Tchouan* de Bertolt Brecht). L'un des enjeux majeurs du *cross-dressing* est donc celui du pouvoir : les personnages se travestissent pour pouvoir faire ce que leur condition sociale, leur genre, ou un contexte particulier leur interdit. La fiction joue souvent sur le risque d'être démasqué, et la reconnaissance finale, le retour à un certain ordre – même si celui-ci est souvent perturbé – est un passage obligé des fictions de *cross-dressing* et fait l'objet d'un dénouement heureux ou tragique⁶¹.

En outre, cette définition du travestissement s'applique aussi pour certains cas de travestissements, notamment féminins, dans l'histoire et la sphère sociale. On parlera donc de *cross-dressing* pour les femmes désirant masquer leur identité pour pouvoir voyager, entrer dans l'armée, être marins, explorateurs, etc. c'est-à-dire dans des situations socialement réservées aux hommes.

⁶⁰ Muriel Plana, *Théâtre et Féminin*, op. cit., p. 41.

⁶¹ Le retour à l'ordre que marque la levée des masques est souvent l'argument moral qui permet aux pièces de paraître trop subversives et d'éviter la censure, bien que l'enjeu du travestissement et ses pouvoirs ne disparaissent pas avec les scènes de dévoilement. Voir notamment la fin de *La Fausse suivante* de Marivaux, et l'analyse qu'en fait Muriel Plana dans *Théâtre et Féminin*, op. cit., p. 71-86.

Remarquons que le terme *cross-dressing* signifie effectivement « traverser une frontière par le vêtement », mais ne désigne pas spécifiquement une frontière de genre : le *cross-dressing* désigne également l'usage de l'habit d'une autre classe ou ordre social. Le *cross-dressing* de classe (une marquise travestie en soubrette ou inversement, un comte travesti en chapelain, etc.) convoque les mêmes procédés dramatiques relatifs à la dissimulation d'identité.

Le vêtement devient un véritable costume, le fondement d'une autre identité, qu'elle soit nommée ou non. Le personnage déterminé par le vêtement naît notamment du regard de l'autre : ce sont le regard et le comportement des interlocuteur·trice·s qui entérinent la création du personnage. La mise en mot de l'apparence permet également de jouer sur la double énonciation, en créant des doubles sens ou de l'ironie dramatique que seul le personnage travesti et le spectateur·trice/lecteur·trice saisissent.

Cross-casting/cross-gender casting/trouser, breeches et wrench roles

Ces termes relèvent spécifiquement de la sphère spectaculaire, et désignent le fait pour une femme de jouer un rôle masculin ou pour un homme de jouer un rôle féminin. Le *cross-casting* est un procédé remontant aux origines du théâtre occidental, depuis le théâtre grec, à la fois mystique et politique, dans lequel seuls les citoyens, c'est-à-dire les hommes grecs, pouvaient être acteurs. Jusqu'au XVI^e-XVII^e siècle en Europe, les femmes ayant été exclues des scènes officielles par leur statut civil ou par l'Église, les rôles féminins sont exclusivement occupés par des hommes. Cependant le *cross-casting* n'est pas spécifiquement réservé à un travestissement par nécessité, pour remplacer un personnel dramatique absent. Il peut également être utilisé parce qu'il est ancré dans la culture traditionnelle comme dans le cas du *kabuki* japonais, ou pour produire un effet particulier, dans le cas des rôles travestis féminins dans le théâtre anglais et français du XIX^e siècle, lorsqu'il est utilisé pour représenter l'enfance au théâtre, ou dans les représentations comiques des rôles de nourrices par des hommes travestis. Ces rôles travestis féminins sont appelés en anglais *trouser ou breeches roles* (ce qu'on pourrait traduire par « rôles à pantalon »), et les travestis masculins des *wrench roles*.

La particularité de cette pratique du travestissement est que se travestir ne trompe personne : le travestissement de l'acteur ou de l'actrice n'a aucune influence sur le déroulement de la fiction puisqu'il se joue au niveau de la distribution. Il opère alors seulement dans le rapport entre la scène et la salle, et c'est l'œil du/de la spectateur·trice qui est le seul témoin du travestissement tout en ne faisant pas l'objet d'une mystification. Il peut cependant choisir d'adhérer par convention à la fiction qui lui est proposée. Les comédien·ne·s peuvent jouer de cette connivence pour produire des effets de sens avec le texte qui n'ont pas été prévus par la fiction. Si trouble il y a dans ce type de travestissement, le trouble ne vient pas de l'ignorance ni de la supercherie. Le *cross-casting* permet de se demander ce que l'on voit lorsque l'on voit un acteur ou une actrice travesti·e. Voit-on un homme ou une femme

déguisé·e ? Garde-t-on conscience du genre du comédien ou de la comédienne de manière continue ? Le travesti crée-t-il des interférences ? Finit-on par y croire ? Certains commentaires tendraient à le confirmer, comme celui de ce journaliste du XVII^e siècle qui affirme que la plus belle femme de Londres au XVII^e siècle est Desdémone... c'est-à-dire un homme travesti⁶², ce qui prouve par ailleurs que la vision essentialiste de l'idéal féminin relève seulement d'une fiction.

Remarquons également que le *cross-casting* se superpose au *cross-dressing* dans le cas d'une représentation spectaculaire d'une fiction qui met en jeu un *cross-dressing*. Si les personnages ne savent pas que leur interlocuteur est travesti, le public, quant à lui, en a souvent conscience tout au long du spectacle.

Female et male impersonation/drag queens et kings

Les *male/female impersonators* désignent des performeurs de music-hall ou de cabaret qui proposent des numéros de chant ou de danse pour lesquels iels se travestissent en homme ou en femme, de manière réaliste. En cela, ils rejoignent des *drag queens et drag kings*. Selon une origine plus ou moins avérée, le terme *drag* aurait été forgé à partir d'un acronyme permettant de désigner les acteurs travestis du théâtre élisabéthain, qui étaient « *Dressed As a Girl* ». L'usage contemporain du mot *drag* se détache de son contexte d'apparition pour désigner un spectacle issu du cabaret et du music-hall américain qui consiste à se travestir pour faire du travestissement un spectacle en soi. Il faut néanmoins convenir que ce type de spectacle apparaît au tournant du XIX^e au XX^e siècle, au moment où débute la masculinisation de la figure du travesti spectaculaire. Le travestissement est ici majoritairement autotélique⁶³, il n'a d'autre but que lui-même : le fondement du spectacle consiste dans le travail visuel et corporel du travestissement, dont le spectateur est averti.

Cependant, la critique contemporaine a parfois tenté d'établir une différence esthétique et culturelle entre le *drag* et les *impersonations*. Comme le montre Esther Newton (qui travaille pourtant sur les *female impersonators* dans les années 1970), le *drag* est une pratique associée à la culture gay⁶⁴. Il n'est donc pas étonnant que le terme « *drag* » soit encore aujourd'hui majoritairement utilisé pour parler de la pratique des *drag queens*, même

⁶² Anecdote proposée par Nathalie Vienne-Guerrin dans sa conférence sur Shakespeare dans le cadre des conférences du Théâtre Permanent de Gwenaël Morin au Théâtre du Point du Jour à Lyon, le 17 janvier 2014. Conférence retranscrite dans le *Journal Permanent*, n° 78, 24 janvier 2014.

⁶³ Dans le cas du *drag king*, qui est souvent pratiqué dans des ateliers organisés par le milieu militant *queer*, le *drag* est également une pratique d'*empowerment* féminin.

⁶⁴ Esther Newton, *Mother Camp. Female impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago, 1979.

si la culture lesbienne américaine⁶⁵ et les milieux *queer* réhabilitent depuis plusieurs d'années le *drag king*⁶⁶.

Les pratiques drag, tout en étant héritières du travestissement, le complexifient d'une façon intéressante. Le travestissement peut renvoyer, tel qu'il émerge dans les pratiques des acteurs et des actrices et tel qu'il a pu être analysé par les chercheurs et chercheuses, à une « vérité » du sexe qui se cacherait sous les strates des vêtements et qui pourrait être révélée à tout moment, mais qui reste invariablement cachée. Les pratiques drag se situent, elles, dans une perspective performative et plus clairement politique. De ce fait, elles ne cachent pas une « vérité » du sexe, mais la rendent fictionnelle en révélant son caractère artificiel. Pour les mêmes raisons, les drag kings et les drag queens ne sont pas non plus assimilables à ce que, dans la tradition théâtrale, on appelle les « *male impersonators* » ou les « *female impersonators* » (des transformistes femmes/hommes incarnant la masculinité/féminité). Ce qui est en jeu dans les pratiques drag, ce n'est pas la reproduction de la masculinité ou de la féminité, mais leur interrogation et leur déstabilisation. De ce fait, les drag kings et les drag queens sont moins dans *l'imitation du genre* que dans un *processus créatif des genres* en général⁶⁷.

La distinction entre travestissement, *impersonation* et *drag* qu'établissent Luca Greco et Stéphanie Kunert pose un certain nombre de problèmes esthétiques et politiques, comme nous le verrons dans la troisième partie. Cependant, cette distinction met en évidence que les pratiques *drag* telles qu'elles existent aujourd'hui ne visent pas un réalisme dans l'imitation. Il ne s'agit pas de tromper sur son identité, de proposer un double, un personnage qui serait à l'image d'une personne, un « character » pour reprendre la terminologie de Robert Abirached⁶⁸, mais plus exactement de proposer une performance des signes gestuels, posturaux et comportementaux socialement identifiés comme masculins ou féminins en les exagérant, en les transformant, et par là en les fictionnalisant. À ce titre, le *show* américain *Rupaul's Drag Race*, qui a popularisé le *drag* auprès du grand public, met par exemple en compétition des *drag queens* sur des critères à la fois esthétiques, visuels et techniques. Il leur faut proposer une *queen* extrêmement spectaculaire et démontrer ses capacités à imiter de

⁶⁵ Judith (Jack) Halberstam et Del LaGrace Volcano, *The Drag King Book: a First Look*, Serpent's Tail, Main, 1999.

⁶⁶ Voir le documentaire de Chriss Lag, *Paroles de King*, produit par Chriss Lag, 2014. Pour celui ou celle qui le pratique, le *drag* consiste néanmoins dans une pratique émancipatrice des normes de genre, permettant de refonder une identité dans la performance d'un genre spectaculaire distinct de l'identité de genre et de la performance de genre expérimentée dans la vie courante.

⁶⁷ Luca Gréco, Stéphanie Kunert, « *Drag et performance* », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, La Découverte, Paris, 2016, p. 224.

⁶⁸ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Gallimard, Paris, 1994, p. 30-40.

manière déformée (comme prise dans un miroir grossissant, déformant) une corporéité féminine, lors d'une performance vocale ou dansée.

En effet, ce qui semble caractériser les pratiques *drag*, et, de là, leur assimilation à la culture gay, c'est le *camp*. Selon Pascal Lebrun-Cordier :

[Le *camp*] évoque pêle-mêle l'humour "folle", le travestissement provocant, l'artifice revendiqué, l'autodérision outrageuse, la théâtralisation parodique... Comme le dandysme, dont il est un peu l'avatar postmoderne, le *camp* est tout autant une esthétique qu'une éthique, une micro-culture hyper-référencée qu'une stratégie oblique de résistance aux normes⁶⁹.

Le *camp* n'est pas seulement le travestissement, c'est une esthétique de travestissement qui joue sur l'autodérision, l'ironie, et met en avant l'artificialité. Dès lors, le *drag* n'est pas assimilable au transformisme – qui pourrait être défini comme la spectacularisation d'une transformation physique, et notamment de genre, dans le but strictement divertissant de faire admirer la capacité de transformation de l'artiste. Le *drag* se définit intrinsèquement par sa dimension politique dans le « processus créatif des genres » qu'il donne à voir. On comprend alors pourquoi c'est là l'exemple utilisé par Judith Butler dans *Trouble dans le genre* pour démontrer l'existence de la dimension performative du genre, en s'appuyant d'ailleurs sur la lecture de l'ouvrage d'Esther Newton.

La différence établie par Luca Gréco et Stéphanie Kunert entre *impersonation* et *drag* (qui sera également discutée dans la partie III.), met en lumière qu'il existe des *registres* de travestissement, ce que montre l'introduction de l'ouvrage *Crossing-on stage : controverses on cross-dressing* dirigé par Lesley Ferris. Celle-ci propose une courte histoire de la pratique spectaculaire du travestissement au XX^e siècle, et distingue à plusieurs reprises les travestissements « sérieux » et les travestissements « parodiques ou comiques »⁷⁰. Cette distinction s'établit sur des exemples de travestissement issus du spectacle contemporain ou remontant au XX^e siècle. Lesley Ferris ne définit pas exactement ce qu'elle entend par un travestissement « sérieux » ni ne propose de critères permettant de distinguer les travestissements « sérieux » de ceux qui ne le sont pas. Suffit-il qu'un travestissement soit comique pour qu'il ne soit pas sérieux, au sens où il serait seulement ridicule ? Qu'entend-on exactement par « sérieux » ? Il s'agira de tenter d'en proposer une définition dans le corps de ce travail, et d'établir des critères permettant de juger de la « valeur » du travestissement, ou du moins des critères de valeur qui président à son appréciation, selon des points de vue situés

⁶⁹ Pascal Lebrun-Cordier, « Camp », dans Didier Eribon (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Larousse, Paris, 2003, p. 224. Voir également Susan Sontag, « Notes on 'Camp' », in *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001, p. 275-289.

⁷⁰ Lesley Ferris, *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*, op. cit., p. 13.

pluriels. En effet, le travestissement doit-il être sérieux pour avoir de la valeur ? Le *drag camp* de la culture gay semble indiquer le contraire.

Tandis que les pratiques des drag kings sont aujourd'hui souvent conçues comme des laboratoires féministes, la capacité des drag queens à subvertir les rôles de genre fait néanmoins l'objet d'un débat parmi les féministes. Ainsi, Jill Dolan écrit en 1985 :

Le spectateur et l'artiste conspirent pour construire un sujet masculin qui est exclu des termes de l'échange : les femmes sont inexistantes dans les spectacles de drag, mais la femme-mythe, en tant qu'objet culturel et idéologique, est construite dans un échange convenu entre l'artiste et le spectateur habituellement masculin. Le drag masculin reflète les rôles socialement construits des femmes⁷¹.

La critique féministe dénonce les représentations du féminin construites par les performances drag en ce qu'elles reconduiraient des représentations misogynes. Judith Butler émet une opinion plus nuancée concernant la misogynie des drag queens : selon elle, le drag, dans sa dimension performative et dans la manière dont il illustre la construction même du genre, c'est-à-dire l'imitation d'un modèle qui n'existe pas – un mythe donc –, est subversif ; mais en reproduisant des modèles socialement et culturellement dévalorisés du féminin (bien que ces modèles soient choisis consciemment pour leur dimension mythique, c'est-à-dire qu'ils sont déjà une performance du féminin), il est aussi misogyne. Le drag serait donc conjointement subversif et misogyne, sans que l'on puisse dissocier les deux⁷². David Halperin défend quant à lui plus ardemment la vertu émancipatrice de la féminité drag et affirme : « Si la culture gaie endosse ces représentations dégradantes du féminin, elle ne les défend pas. [...] En s'appropriant ces représentations, la culture gaie ne les approuve pas, mais en fait un usage stratégique⁷³ ». Cet usage stratégique passerait largement par l'usage *camp* de l'imitation féminine, qui fonctionne sur un double mouvement d'identification et de mise à distance ironique, dans un rire non pas excluant (qui se moque du modèle en se distinguant de lui) mais inclusif.

Transvestism - Trans-identity (TV-TS)

Travestisme et trans-identité ne renvoient pas aux mêmes subjectivités ni aux mêmes pratiques, bien qu'ils aient été confondus pendant longtemps (et le sont encore souvent dans la langue courante), et que le travestisme soit parfois une première étape vers la transition de

⁷¹ Jill Dolan, « Gender impersonation onstage: destroying or maintaining the mirror of gender roles? », *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 2, n° 2, 1985, p. 8 (je traduis).

⁷² Judith Butler, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [2009], trad. Charlotte Nordmann, Éditions Amsterdam, Paris, 2018, p. 336-352.

⁷³ David Halperin, *L'Art d'être gai* [2014], trad. Marie Ymonet, EPEL, Paris, 2015, p. 521. Voir de manière plus général l'ensemble du chapitre « Ironie et misogynie », p. 517-545.

genre. Les aborder ensemble permet de les distinguer tout en problématisant leurs similarités. Même si les subjectivités, les intentions, les désirs qui préludent au travestisme et à la transition sont différents, le résultat visuel peut être assimilable, au point que la volonté politique de distinguer travestisme et trans-identité dépend des contextes culturels. Ainsi, une approche *queer* du travestissement, comme celle qui est proposée par Sam Bourcier, consisterait à l'envisager comme une « pratique transgenre⁷⁴ » et à le situer dans le même champ politique que la trans-identité, c'est-à-dire comme un travail sur le genre⁷⁵.

La trans-identité désigne le résultat et le processus de transition de genre qui suit le désir de changer le genre assigné à la naissance. Contrairement à l'intersexuation, ce n'est pas une non-conformation des organes génitaux ou du génome qui prélude à la transition, mais un vécu subjectif et un désir personnel de vivre dans un genre que l'on choisit plutôt que dans celui qui nous a été assigné. Dans la mesure où une personne trans, dans une perspective *queer*, peut choisir d'effectuer une transition avec ou sans utilisation d'hormones (l'utilisation d'hormones peut également varier dans le temps, notamment en fonction de la difficulté à obtenir une prescription) et sans vouloir obligatoirement une opération (même si, en France, l'opération est nécessaire au changement d'état civil), la transition fonctionne essentiellement sur des marques non pas chimiques ou médicales, mais sur un travail des signifiants extérieurs, vestimentaires, comportementaux, etc. C'est sur le corps et l'apparence au sens social plutôt que dans un sens médical et biologique que s'effectue la partie visible de la transition. Penser ensemble travestissement et trans-identité permet alors de relire certaines pratiques du travestissement à la ville au XIX^e siècle, non pas comme une volonté de se déguiser, de cacher un sexe qui resterait le « vrai » sexe, mais, au contraire comme une forme de transition, à une époque où ni le mot ni le geste n'existaient – en faisant cependant attention à distinguer des formes liminales de transition de genre d'une culture vestimentaire lesbienne *butch* qui émerge également à la fin du XIX^e siècle.

Le travestisme est un terme qui existe également en français, et que l'on voit régulièrement utilisé dans les ouvrages sur le travestissement sans qu'il soit toujours défini. Le travestisme désigne de manière générique le fait de prendre dans la sphère sociale les habits culturellement associés à l'autre sexe. Cependant, cette pratique possède un très grand nombre de significations distinctes, advient dans des lieux différents, dans des contextes disparates, avec des intentions divergentes, avec un degré de déguisement plus ou moins élevé, etc. Le travestisme est alors une pratique fondamentalement hétérogène et irréductible à une définition monolithique, qui fait d'ailleurs l'objet d'une analyse, notamment sociologique et historique à part entière. Les dictionnaires de langues française et anglaise définissent le

⁷⁴ Sam (Marie-Hélène) Bourcier, « Des "femmes travesties" aux pratiques transgenres : Repenser et *queeriser* le travestissement », *art. cit.*, p. 117-136.

⁷⁵ Celui-ci ne situe pas la transition dans un changement médical de sexe anatomique, comme l'indiquait l'usage du terme « transsexuel », mais plutôt comme un « travail sur le genre ». Voir Sam Bourcier, *Homo Inc.Orporated. Le triangle et la licorne qui pète*, Cambourakis, Paris, 2017, p. 116-119.

travestisme comme le goût pour le travestissement, et le rapprochent en cela du fétichisme vestimentaire. Sam Bourcier propose quant à lui de ne pas réduire le travestisme à une pratique fétichiste, et propose d'ailleurs de réviser l'usage même du travestisme au profit de l'expression de « pratique transgenre ». Il montre qu'il s'agit d'une pratique qui a été envisagée selon plusieurs modèles, parmi lesquels le modèle médical, le modèle de la libération et le modèle de la performance (qu'il analyse dans son article consacré aux « femmes travesties⁷⁶ »), le modèle psychanalytique, et le modèle de la mode (qu'il ne développe pas). Faire attention exclusivement au signifiant vestimentaire entendu comme signe d'une expression consciente ou inconsciente, plutôt qu'au discours sur soi par soi, est ce qui a longtemps justifié l'indifférenciation entre ces deux pôles, et qui la justifie encore. Ce discours « indifférenciateur » fait partie de ceux qui visent à décrédibiliser les revendications politiques des personnes trans notamment concernant l'autonomie et l'accès aux soins.

Cette liste permet de distinguer la pluralité des champs et des modes de représentation du travestissement dans les arts de la scène, dans la fiction et dans la vie. À leur diversité correspond une multiplicité d'esthétiques. Le drag par exemple n'est pas seulement à comprendre comme une modalité pratique de travestissement, celui du travestissement autotélique dans le cadre d'un numéro, c'est aussi une esthétique qui s'ancre elle-même dans un contexte socio-culturel et une *épistémè* spécifique.

Au fil du temps, les liens entre les pratiques, les imaginaires, les esthétiques et le contexte sociopolitique, culturel et l'*épistémè* qui régit la représentation du sujet, de l'identité, du corps, du sexe et du genre n'ont cessé de se reconfigurer.

Le travestissement est omniprésent dans les esthétiques théâtrales de la période baroque, en termes de dramaturgie ou de distribution, voire dans les espaces conjugués de la fiction et de la scène⁷⁷. Les esthétiques du travestissement interrogent alors sur la distinction entre illusion et réalité plutôt que sur l'identité⁷⁸, à une époque où l'habit fait le moine⁷⁹ ; il

⁷⁶ Sam (Marie-Hélène) Bourcier, « Des "femmes travesties" aux pratiques transgenres : Repenser et *queeriser* le travestissement », *art. cit.*, p. 117-136.

⁷⁷ Nous définissons ici la période baroque de manière schématique entre 1580 et 1650 bien que la périodisation du baroque au théâtre fasse l'objet de débats, dans l'idée que l'esthétique baroque sur cette période possède à l'échelle européenne des traits communs malgré les disparités génériques et nationales. Voir à ce propos l'article de Françoise Siguret, « Baroque et théâtre, ou l'invention du monde », in « Le baroque en question(s) », *Littératures classiques*, n° 36, 1999, p. 253-270. Nous nous référons de manière plus générale au numéro très complet de *Littératures classiques* consacré au baroque dans l'ensemble des esthétiques européennes.

⁷⁸ « En outre, comme l'a fort justement fait remarquer B. Magné, scènes enchâssées et scènes de déguisement sont très proches sur le plan symbolique. Dans les unes comme dans les autres, la fonction métalinguistique est à l'œuvre, doublant la fonction référentielle, de sorte que ces scènes "se donnent à lire comme image symbolique de l'activité théâtrale" puisqu'elles mettent à jour les rapports entre la réalité et l'illusion que le théâtre met en jeu. », Georges Forestier, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Droz, Genève, 1996, p. 347.

⁷⁹ Concernant le rôle social du vêtement à la Renaissance, Nicole Pellegrin souligne en effet que la société d'Ancien Régime « [croyait] en la coïncidence de l'être et du paraître et affirmait que "l'habit fait le moine", "la femme se

s'agit moins de critiquer les *identités* que les *comportements* qui transgressent un ordre social, politique et moral, fondé sur la religion et sur l'ordre familial et patriarcal. À l'époque baroque, le sujet individuel diffère du sujet moderne : le sujet – notamment à l'époque élisabéthaine – est conçu dans un rapport au cosmos hérité de la philosophie grecque⁸⁰, il n'est ni au centre de la représentation du monde ni au fondement de toute connaissance dans un contexte où le divin organise toujours le monde. Le sujet est alors un microcosme analogue au macrocosme, mais n'est pas conçu selon le prisme d'un individu au sens moderne, ce que reflète la construction du personnage de théâtre⁸¹.

Cette hypertrophie du travestissement prend des formes très différentes selon les aires culturelles, notamment entre le contexte protestant en Angleterre, où les femmes sont interdites sur scène, et dans les contextes catholiques (*commedia dell'arte*, *comedia nueva*, théâtre français à l'époque baroque), où les actrices apparaissent plus tôt, et sont fréquemment travesties.

L'Angleterre est le pays d'Europe où le travesti masculin est le plus longtemps installé, du fait de l'interdiction faite aux femmes de prendre la parole en public, en politique comme sur les scènes de théâtre. La comédienne n'apparaît ainsi au début de la Restauration en 1660 : avant cette date, l'ensemble des rôles féminins est ainsi interprété par des hommes, indépendamment du genre théâtral (comédie, tragédie ou tragi-comédie). Néanmoins, le rejet de l'actrice qui participe à l'interdiction du théâtre en 1642 concerne aussi le travesti masculin, également subversif d'un point de vue puritain bourgeois.

Le travesti masculin de l'époque élisabéthaine s'ancre dans une esthétique de la convention et de l'illusion. Sue-Ellen case souligne :

[L]'appropriation masculine du rôle féminin, qui étouffe le jeu physique de la sexualité, en le transférant au système symbolique du langage, est la source de l'esthétique du théâtre. En d'autres termes, l'argument affirme que le garçon Juliette est en quelque sorte plus esthétique, plus central dans la pratique du théâtre, qu'une femme⁸².

reconnaît à sa cotte", et "le chapeau commande la coiffe" ». Nicole Pellegrin, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », in *Femmes travesties : un « mauvais » genre ?*, CLIO, op. cit., p. 43. Pour ce qui est des conséquences de cette *épistémè* sur la conception des identités sexuelles, même si le terme est anachronique, voir Marie-Jo Bonnet, *Les Relations amoureuses entre femmes, XVI^e-XX^e siècles*, Odile Jacob, Paris, 2001, p. 23.

⁸⁰ Robin Headlam Wells, *Shakespeare's Politics : A Contextual Introduction*, Continuum, Londres, 2009, p. 11.

⁸¹ « Les Elisabéthains, pas plus qu'ils ne concevaient de rupture entière entre l'être et ce qu'il fait et ce qu'il manifeste, ne savaient partager entre l'individu, le social, le politique et le divin. Tout partage était une déchirure – une maladie. Le microcosme individuel reflétait, en les déformant diversement, les harmonies et les conflits du macrocosme social et cosmique. » Richard Marienstras, *Shakespeare et le désordre du monde*, Gallimard, Paris, version Kindle, 2012, p. 41.

⁸² Sue-Ellen Case, *Feminism and theatre*, Methuen, New York, 1988, p. 24-25 (je traduis).

Un siècle plus tard, lorsque Goethe vante le travesti masculin dans le théâtre romain, il s'émerveille devant « l'illusion consciente, l'imitation adroite, l'art à la place d'une pure vérité⁸³ », vérité que représenterait le corps réel de la comédienne en scène. Le travestissement dans la fiction redouble la distribution des hommes travestis : plusieurs comédies shakespeariennes mettent en scène des personnages principaux féminins (interprétés par des acteurs travestis), qui se travestissent en homme (*Les Deux Gentilhommes de Vérone*, *Le Marchand de Venise*, *Comme il vous plaira*, *La Nuit des rois* et *Cymbeline*). Au sein d'une esthétique de la convention dont le sujet est un microcosme analogue au monde, les personnages de femmes travesties dans le théâtre shakespearien ne sont pas conçus comme les doubles de femmes travesties à la même époque (qui restent rares, mais qui existent malgré tout⁸⁴). La critique féministe du théâtre élisabéthain, et notamment des comédies de Shakespeare où des personnages féminins se travestissent, est partagée entre deux types d'analyses⁸⁵, qui selon nous s'opposent moins qu'elles ne sont complémentaires, dans la mesure où elles divergent dans leurs présupposés concernant la réception d'une fiction⁸⁶. L'un consiste à appréhender la fiction d'un point de vue autonome en proposant une analyse dramaturgique et esthétique-politique, indépendamment des conditions de représentation, de la distribution, et/ou du contexte esthétique⁸⁷. Ce type d'analyse est fondé sur l'axiome selon lequel la manière dont sont produites et interprétées les fictions n'est jamais en parfaite adéquation avec l'idéologie dominante de son temps, et que la fiction laisse toujours l'espace à des contre-lectures qui s'émancipent de l'idée d'une « intention de l'auteur ». Selon ce prisme, les femmes travesties chez Shakespeare ne sont pas simplement déguisées en

⁸³ Johann Wolfgang von Goethe, « Women's parts played by men in Roman theatre », trad. Isa Ragusa, in Lesley Ferris, *Crossing the stage*, op. cit., p. 49. Il s'agit ici d'une traduction originale d'un texte de Goethe, effectuée en anglais par Isa Ragusa, et par moi-même pour la version française dans ces pages, aucune version française de ce texte n'ayant été éditée. Voir également Lesley Ferris, *Acting Women. Images of women in Theatre*, New York University Press, 1989, p. 22.

⁸⁴ Voir à ce propos l'article de Jean E. Howard, « Cross-dressing, the theatre, and gender struggle in early modern England », in Lesley Ferris, *Crossing the stage*, op. cit., p. 20-46.

⁸⁵ « Ironiquement, les études féministes de Shakespeare qui ont proliféré au cours de la dernière décennie ignorent largement cette pratique et ses insidieuses implications pour les femmes. À l'exception de Lisa Jardine, les chercheur·se·s en question s'en tiennent principalement à la pratique critique féministe antérieure qui consistait à lire les représentations des femmes dans le texte, en ignorant l'exclusion des actrices pour les représenter [...]. Lecture dans le texte plutôt que dans la pratique, la plupart de ces travaux, qui se concentrent sur les images de femmes indépendantes dans les comédies et les mettent en contraste avec les images négatives des femmes dans les tragédies, caractérisent les représentations des femmes de Shakespeare comme étant en avance sur son temps, ou le meilleur de son temps. Ces critiques féministes ne déconstruisent pas la puissante misogynie que l'on trouve dans l'image d'un homme jouant le rôle de Lady Macbeth et disant "unsex me", elles ne rendent pas compte du double négatif dans *La Nuit des Rois*, dans laquelle deux garçons se font la cour en jouant des personnages féminins. », Sue-Ellen Case, op. cit., p. 25 (je traduis).

⁸⁶ Phyllis Rackin tente néanmoins de dépasser ce clivage en articulant le rapport entre la fiction (dont elle laisse ouverts les possibles et les pouvoirs) et le contexte de réception à des époques différentes, entre l'époque élisabéthaine et aujourd'hui, dans *Women and Shakespeare*, Oxford University Press, 2005.

⁸⁷ C'est le parti pris d'Angela Pitt dans *Shakespeare's Women*, David and Charles, 1981, de Courtnei Crump Wright dans *The Women of Shakespeare's Plays. Analysis of the Role of the Women in selected plays, with plot synopses and selected one-act plays*, University Press of America, Lanham et Londres, 1993, et de Muriel Plana dans *Théâtre et féminin*, op. cit.

hommes, elles interrogent le désir, la sexualité et le pouvoir dans sa dimension performative et dans le langage⁸⁸. Le travestissement est alors un outil d'émancipation. L'autre versant des approches féministes met l'accent sur la dimension pragmatique de la représentation scénique et sur le contexte idéologique de l'époque concernant le statut des femmes d'un point de vue socio-économique et politique. Dès lors, ces approches mettent en avant la dimension profondément misogyne de la représentation des femmes dans le théâtre shakespearien⁸⁹.

Le travestissement et, en miroir, la professionnalisation de la comédienne en contexte catholique, connaissent une tout autre histoire. En Espagne, en Italie et en France, la comédienne – qui était déjà présente au Moyen-Âge dans les pratiques théâtrales et parathéâtrales – acquiert un statut professionnel au cours du XVI^e siècle et remplace l'acteur travesti. Dès sa professionnalisation, la comédienne se travestit à son tour et interprète des personnages masculins dans les dramaturgies baroques et interroge, via le déguisement, la relation entre illusion et réalité dans son abyssale complexité. Le très grand nombre de pièces représentant des femmes travesties en Europe s'accompagne dans la sphère sociale d'une pratique croissante du travestisme féminin de la Renaissance jusqu'à la fin du XVIII^e siècle⁹⁰. L'apparition de la comédienne ne fait pas immédiatement disparaître le comédien travesti, mais modifie profondément son répertoire et sa fonction. La concurrence entre la comédienne professionnelle et le travesti est alors symptomatique d'une évolution dans la définition de l'art et dans son rapport à la nature, ainsi que dans la perception de la division sexuelle. La correspondance entre l'accès des actrices à un statut professionnel et la mutation du rôle des travestis masculins prend une forme différente selon les pays.

En Espagne, l'actrice apparaît à la fin du XVI^e siècle ; le premier décret qui tente de réguler sa présence date de 1586⁹¹. Très rapidement, la comédienne espagnole interprète des rôles travestis dans les fictions baroques du Siècle d'Or, et prend part aux dramaturgies labyrinthiques qui questionnent la relation entre masque et visage⁹², entre illusion et

⁸⁸ Voir les analyses de *La Nuit des Rois* et de *Comme il vous plaira* que propose Muriel Plana dans *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 119-156.

⁸⁹ Sue-Ellen Case, *ibid.*, p. 25.

⁹⁰ Les travaux de Sylvie Steinberg ont bien mis en évidence qu'il existe en parallèle des scènes une « culture du travestissement » sous l'Ancien Régime en France. Sur les trois cents femmes travesties de la Renaissance à la Révolution, elle précise que « treize ont vécu au XVI^e siècle, trente-cinq au XVII^e, cent quarante-deux au XVIII^e siècle et cent dix-sept pendant la Révolution » (Sylvie Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Fayard, Paris, 2001, p. 13-23).

⁹¹ Aurore Évain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, L'Harmattan, Paris, 2001, p. 33.

⁹² « Lorsque mon regard s'arrête sur un personnage masqué, je sais d'avance que le masque me trompe et que la vérité se cache au-dessous. Cela est si simple, que je n'ai pas besoin de m'y arrêter. Cependant, si je m'y arrête, je découvre que ce n'est pas le masque qui me trompe, c'est mon propre jugement qui s'emporte. Le masque est un objet réel, composé d'une matière connue et qui ne se donne que pour ce qu'il est. Quant à la vérité du visage, elle reste à découvrir : que je la découvre, sans le sens du voile enlevé, cela ne supprimera pas la vérité du masque en tant qu'objet innocent. Je me trouve donc, pour le moment, devant un visage, masqué, et qui demande à être assumé comme tel : pour moi, qui le vois s'agiter (mais je ne le vois pas), le problème se pose de savoir s'il est ce qu'il dit, ou ce qu'il doit être. Si je sais qui se cache ainsi, je trompe son désir d'être connu. Ou bien deux vérités

désillusion⁹³. Mercedes Blanco désigne la dramaturgie du théâtre de Tirso de Molina comme une « dramaturgie du travesti féminin » et souligne « l'importance que prend le motif dans le théâtre espagnol, à la fois par son abondance et par sa projection fréquente au centre de l'intrigue⁹⁴ ». L'importance du travesti féminin dans les dramaturgies entre en résonance avec la manière dont l'actrice est perçue dans les imaginaires sociaux. La figure de l'actrice professionnelle espagnole oscille entre la convertie repentante (Aurore Évain parle de figure « magdalénienne » de l'actrice⁹⁵) et la « *mujer varonil* », c'est-à-dire « femme virile ». Ce terme désigne à la fois des femmes aux comportements provocants, libres sexuellement, déviant des normes religieuses et patriarcales, et les rôles travestis dans le théâtre espagnol⁹⁶. Travestissement, comportements sexuels transgressifs et érotisme sont ainsi profondément liés⁹⁷. Aurore Évain précise en effet que la représentation sociale de l'actrice repose sur une confusion entre réalité et fiction :

Aux yeux du public, les rôles interprétés par l'actrice et ses conduites privées se contaminaient réciproquement. La femme et la comédienne constituaient une troublante créature, aussi fascinante que menaçante par ses métamorphoses continues. Son identité était perçue à travers un assemblage de comportements réels et fictifs sans distinction aucune. Cette absence de distanciation entre l'espace imaginaire et l'espace réel touchait l'ensemble de la profession⁹⁸.

Ainsi, une partie des décrets qui tentent de réguler la présence de l'actrice sur scène entre le XVI^e et le XVII^e siècle concerne l'usage du travestissement : le décret du 23 novembre 1597 interdit aux actrices de porter un costume d'homme, tandis que l'édit d'avril 1600 à la

peuvent s'allier pour nous mentir, ou, sinon, le masque porte le personnage autant que le personnage, le masque. L'étude de cette ambiguïté a obsédé les écrivains du Siècle d'Or espagnol. Ce jeu d'identité, ces feintes du personnage qui se cache ou se cherche, cet individu qui en fait deux, ensemble ou à tour de rôle, avec toutes les variations, les implications et les conséquences, on n'a rien oublié : c'est même par là, et par là seulement, que l'on peut individualiser le baroque espagnol. Dans le roman, mais surtout dans le théâtre, le personnage joue toujours double jeu ». Alexandre Cioranescu, *Le Masque et le visage : du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève, 1983, p. 9.

⁹³ Leo Spitzer, « The Spanish Baroque », in *Leo Spitzer : Representative essays*, Stanford University Press, 1988, p. 123-139. Voir également Alfred Morel-Fatio, *La « Comedia » espagnole du XVII^e siècle. Cours au Collège de France, leçon d'ouverture*, Honoré Champion, Paris, 1923.

⁹⁴ Mercedes Blanco, « Tirso de Molina : une dramaturgie du travesti féminin », in Guyonne Leduc (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, L'Harmattan, Paris, 2006.

⁹⁵ Aurore Évain, *op. cit.*, p. 27.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁹⁷ Voir Emmanuelle Garnier, « Du travestissement à l'érotisme : l'effet-dispositif dans la mise en scène de *Don Gil de las calzas verdes* (1615) par la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2006) », in Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble.*, EUD, Dijon, 2015, p. 239-250.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 38.

fois interdit la présence de la comédienne et n'autorise les travestis masculins qu'à la condition de ne pas être maquillés et d'être vêtus décemment⁹⁹.

En Italie, la comédienne professionnelle, figure valorisée socialement, apparaît presque en même temps que le comédien professionnel au début du XVI^e siècle, même si elle met plus longtemps à imposer son statut que son partenaire masculin. Dès lors, le théâtre italien se construit avec la figure de l'actrice. Le travestissement (d'homme en femme et de femme en homme) est omniprésent dans tous les types de répertoires, des intrigues romanesques issues des imaginaires espagnols aux comédies parodiques d'œuvres antiques¹⁰⁰. Pour les comédiennes qui, contrairement aux comédiens, ne jouent pas masquées, le travestissement n'est pas seulement un procédé dramaturgique, il invite également à modifier le jeu d'acteur, passant d'un jeu masqué à un jeu non masqué lorsque les personnages féminins se travestissent en personnages types de la *commedia*. L'articulation des dramaturgies autour du déguisement¹⁰¹ et du travestissement féminin notamment persiste dans le théâtre italien en France au XVIII^e siècle¹⁰². Le goût du théâtre italien pour le déguisement sera repris et lourdement accentué dans le théâtre forain en France au XVIII^e siècle (voir partie I), bien que le travestissement féminin y soit moins présent que dans le théâtre italien¹⁰³.

En France, la comédienne professionnelle apparaît d'abord en province à la fin du XVI^e siècle dans des troupes de bateleurs, puis dans le théâtre professionnel à Paris au début du XVII^e siècle. Néanmoins, contrairement à l'actrice italienne ou espagnole, l'actrice française ne se voit d'abord autorisée que dans le périmètre limité de certains emplois qui représentent des personnages féminins vertueux correspondant aux attentes morales de la société envers les femmes. Les rôles féminins qui diffèrent de ces attentes (femmes adultères, prostituées, etc.), notamment dans la farce, étaient alors encore dévolus aux travestis masculins. Selon Aurore Évain, la trajectoire de l'actrice professionnelle consiste à conquérir un répertoire de plus en plus vaste, notamment les rôles de nourrices et de suivantes dans la comédie, longtemps réservés aux travestis¹⁰⁴. Les esthétiques théâtrales de l'époque font pourtant une

⁹⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁰ Jean-François Lattarico, « Les monstres du langage. Le laboratoire plurilingue de la *commedia dell'arte* à la comédie *ridiculosa* (XVI^e-XVII^e siècles) », *Littératures classiques*, vol. 87, n° 2, 2015, p. 36.

¹⁰¹ Isabelle Martin, *Le théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Voltaire Foundation, Oxford, 2002. Nous reviendrons dans la première partie sur l'héritage des travestissements de la *commedia dell'arte* et du théâtre forain du XVIII^e siècle dans les pratiques scéniques de travestissement au XIX^e siècle.

¹⁰² Tomoko Nakayama, « La fonction dramaturgique du travestissement des femmes en homme dans les pièces de l'Ancien Théâtre Italien », *Études de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Hiroshima*, n° 22, 2003, p. 36-49.

¹⁰³ Tomoko Nakayama, « Le travestissement des femmes en homme dans les pièces du théâtre de la Foire », *フランス文学*, n° 25, 2005, p. 34-49.

¹⁰⁴ « Au cours du [XVII^e] siècle, les emplois se partagèrent et chacune se spécialisa selon son talent. Contraintes par l'âge, comme dans le cas de Madeleine Béjart, ou poussées par un talent comique plus rare, elles s'emparèrent du répertoire jusqu'alors réservé aux travestis. Eric A. Nicholson définit ainsi le processus qui s'est progressivement mis en place : les étapes dans la construction du répertoire de l'actrice se sont caractérisées par un élargissement des « rôles normatifs » aux « rôles transgressifs ». D'après l'auteur, les femmes étaient classées

place de choix aux jeux sur les déguisements et travestissement. L'étude monumentale de Georges Forestier, consacrée à l'ensemble des types de déguisement dans le théâtre français entre 1550 et 1680, montre que le travestissement féminin a une place prépondérante dans les dramaturgies. Selon lui, un tiers de la production dramatique au XVII^e siècle utilise le travestissement féminin¹⁰⁵.

La montée en puissance des actrices dans des esthétiques qui utilise le déguisement pour interroger le rapport à l'illusion transforme ainsi le travestissement masculin : dans la seconde moitié du XVII^e siècle, dans l'ensemble de l'Europe, celui-ci est cantonné à la fonction de rôles féminins comiques et burlesques. Dès son apparition, l'actrice s'empare elle aussi de rôles travestis partout en Europe¹⁰⁶. Chez l'actrice, fonction érotique et travestissement sont indéniablement liées : le costume d'homme souligne le corps de l'actrice et contribue à son attrait pour les spectateurs.

Le goût pour le travestissement en France persiste jusqu'au début de la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais la majorité des travestissements de genre sont des travestissements féminins. Tomoko Nakayama met en lumière le nombre conséquent de pièces impliquant le travestissement féminin dans les dramaturgies au XVIII^e siècle¹⁰⁷. Cependant, à l'époque moderne, le travestissement prend une signification plus socio-politique et individualiste ; le

en fonction de leurs rapports aux hommes, donc de leur sexualité, de leur corps, et il faudra plus d'un siècle pour que les emplois limités aux personnages de vierge, d'épouse, et de veuve célibataire s'étendent à des conduites transgressives qui définissent les rôles de femme adultère, de prostituée, de courtisane et d'entremetteuse. Si le public se divertissait de ces conduites féminines dans la farce des travestis, ce registre disparut peu à peu, peut-être en raison de l'arrivée des comédiennes, mais surtout à la demande de nouveaux spectateurs. Au XVII^e siècle, les emplois féminins non pris en charge par l'actrice ne se rapportaient plus à un comportement licencieux désormais proscrit. Il s'agissait en premier lieu des rôles de nourrice et de vieille femme. Corneille sera le premier à faire jouer les rôles de servante par des actrices, allant jusqu'à intituler une de ses comédies *La Suivante*, attirant l'attention sur ce nouveau type social qui faisait son apparition sur les planches en même temps que la comédienne », Aurore Évain, *op. cit.*, p. 70-71.

¹⁰⁵ « Quatre cents pièces représentent environ le tiers de la production dramatique de cette longue période, et ni le théâtre antique, ni le théâtre médiéval ne paraissent, eu égard à tout ce qui a été perdu, approcher, même de loin, une telle proportion ; nous ne voyons guère que le théâtre du XVIII^e siècle dans lequel les mystères d'identité aient pu revêtir une importance comparable ». Georges Forestier, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Droz, Genève, 1988, p. 11.

¹⁰⁶ Après 1660 en Angleterre, l'actrice est très rapidement intégrée à l'économie théâtrale : dès son entrée en scène, elle porte le pantalon dans des rôles travestis (*breeches roles*). Lesley Ferris écrit ainsi : « La mode des actrices jouant des rôles masculins s'est toutefois généralisée, un grand nombre d'entre elles étant connues pour leurs "rôles travestis". Presque toutes les actrices ont joué au moins une fois dans leur carrière habillées en homme ou en garçon, généralement sous un déguisement nécessaire à l'intrigue. De la réouverture des théâtres en 1660 à 1700, près de 90 pièces ont été mises en scène (sur un total de 375, comprenant à la fois des pièces nouvelles et des pièces retravaillées avant la Restauration) qui contenaient un ou plusieurs rôles d'actrice en habit de garçon ou d'homme. En outre, au moins quatorze autres pièces ont été écrites spécifiquement pour des hommes et dans lesquelles des femmes jouent les rôles masculins. [...] La popularité des rôles travestis s'est également manifestée dans plusieurs autres productions où les femmes jouaient tous les rôles, masculins et féminins ». Lesley Ferris, *Acting Women. Images of women in Theatre*, *op. cit.*, p. 151 (je traduis).

¹⁰⁷ Tomoko Nakayama, *Jouer un autre sexe : le travestissement des femmes en homme dans le théâtre en France de 1681 à 1758*, thèse de doctorat, Université de Nantes, 2011.

sujet moderne, dont nous avons hérité, est déjà pensé et commence à fonder toute connaissance. Ainsi chez Marivaux, la trajectoire du personnage et ses sentiments ouvrent la porte à une réflexion socio-politique sur le monde, même lorsqu'il s'agit d'un personnage féminin. Comme le souligne Jean-Marc Kehrès à propos du roman épistolaire de Marivaux, *La Vie de Marianne* : « Marianne remet ainsi en question la validité d'une approche intellectuelle de la connaissance de soi et défend la valeur épistémologique du sentiment¹⁰⁸ ». De manière schématique, tandis que l'on se demande à l'époque baroque si l'illusion ne pourrait pas faire apparaître le vrai (selon un humanisme fondé sur l'idée de la transcendance, où profane et sacré doivent être distingués), on se demande à l'époque moderne si le prétendu vrai (de la religion et donc du politique) n'est pas une illusion, dans l'idée que le rationalisme, le profane et non la religion pourraient bien être le véritable sacré. La question de l'émancipation des femmes, comme des classes bourgeoise et populaire, ainsi que la critique des anciennes valeurs aristocratiques et leur inadéquation avec la « vérité » sociale et comportementale des individus, deviennent un enjeu véritable. Tomoko Nakayama montre qu'au moins deux pièces portent explicitement des revendications proto-féministes : *La Fille savante* de Fatouville (1690) et *Les Amazones modernes* de Legrand (1727)¹⁰⁹. Le théâtre de Marivaux, plus que celui de beaucoup d'autres auteurs, engage une réflexion minutieuse sur les rapports de classes et les rapports entre les sexes dans des pièces qui mettent le travestissement au cœur de l'intrigue¹¹⁰ : *La Fausse suivante* (1724), *Le Jeu de l'amour et du hasard* (1730), *Le Triomphe de l'amour* (1734). Néanmoins, le travestissement ne relève plus seulement du théâtre : au XVIII^e siècle, il est également un cliché romanesque¹¹¹ qui est une source d'inspiration pour la comédie italienne. Tomoko Nakayama observe que le travestissement féminin se fait plus rare au théâtre après 1758 : sur un corpus de 600 pièces dépouillées (qui reste petit échantillon par rapport à la production dramatique du XVIII^e siècle qui en compte plus de 10000), elle n'en trouve aucune qui mette en jeu le travestissement après cette date¹¹². L'équivoque sexuelle produite par le travestissement féminin semble avoir fait l'objet d'une critique de plus en plus virulente dans la seconde moitié du XVIII^e siècle¹¹³, qui pourrait s'expliquer d'une part par l'évolution de la pensée systémique de la différence des sexes qu'observe Thomas Laqueur à la même époque¹¹⁴, et d'autre part par une évolution de la conception de la vraisemblance. Il semble que dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, le travestissement soit un ressort dramaturgique plus rare, mais il qu'il devienne un spectacle en soi, qui permet de mettre la comédienne au premier plan en soulignant sa maîtrise technique, et qu'il demeure de ce fait

¹⁰⁸ Jean-Marc Kehrès, « Travestissement discursif et Discours utopique : Marivaux et les digressions de Marianne », *French Forum* 33, n° 3, 2008, p. 21.

¹⁰⁹ Tomoko Nakayama, *Jouer un autre sexe*, op. cit., p. 82-92.

¹¹⁰ Voir le chapitre « De l'épreuve au vertige : le travestissement dans *La Fausse suivante* de Marivaux » dans *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 51-86.

¹¹¹ Tomoko Nakayama, *Jouer un autre sexe*, op. cit., p. 11.

¹¹² *Ibid.*, p. 9.

¹¹³ *Ibid.*, p. 199-210.

¹¹⁴ Thomas Laqueur, op. cit.

une pratique convoitée par certaines actrices pour mettre en valeur leur talent¹¹⁵. Dans la conclusion de sa thèse, Tomoko Nakayama propose trois hypothèses expliquant la régression du travestissement féminin dans la seconde moitié du XVIII^e siècle :

[...] premièrement, l'exigence de vraisemblance encouragée par la mode du drame bourgeois qui ne justifie plus la dissimulation de sexe, considérée comme « illusion comique et romanesque » ; deuxièmement, une carence de comédiennes capables de donner un nouveau souffle au travestissement, lequel devient de plus en plus le prétexte d'une virtuosité technique ; enfin, l'exigence de bienséance qui évite la recherche des équivoques sexuelles suggérées par le travestissement¹¹⁶.

Les hypothèses qu'émet Tomoko Nakayama concernant semblent se confirmer au XIX^e siècle, époque à laquelle le travestissement est devenu une pratique, un mode de distribution, un emploi qui ne correspond plus à des personnages de femmes travesties dans la fiction. L'autrice émet cependant une autre hypothèse (non-exclusive) concernant l'évolution du travestissement féminin, qui a trait non à l'histoire esthétique mais à l'histoire culturelle : elle pourrait également correspondre à la modification des imaginaires et des usages sociaux du vêtement et, de là, à l'évolution de la définition même du travestissement.

En effet, comme le note Daniel Roche, le rôle du vêtement dans la société et dans les représentations évolue au XVIII^e siècle :

Dès le XVII^e siècle, tout voyage en Romancie vérifie les rôles sociaux du vêtement. Sorel et Furetière mettent ainsi bien en valeur les exemples du marquage social où le costume correspond au personnage, où façons de porter couleurs, formes, matières révèlent d'abord les hiérarchies socio-politiques du vêtir. [...] Les valeurs exprimées par les auteurs de l'âge classique sont conformes à la logique de la société des ordres : l'habit devrait faire le moine.

En revanche, avec plus ou moins de rapidité dans le changement, d'acuité dans l'expression, les valeurs authentifiées par les romanciers du XVIII^e siècle sont caractéristiques d'un monde qui gagne peu à peu, sinon une mobilité sociologique plus importante restant à démontrer, du moins un assouplissement des hiérarchies sociales et vraisemblablement, sa traduction dans des conventions moins compassées¹¹⁷.

¹¹⁵ Sophie Marchand évoque la pièce écrite par la comédienne M^{lle} Raucourt en 1792, *Le Fille du déserteur ou Henriette*, dans laquelle elle tient le rôle principal et incarne une « comtesse travestie pour suivre son amant à la guerre ». Voir Sophie Marchand, « Mademoiselle Raucourt : scandale et vedettariat féminin au XVIII^e siècle », *Fabula/Les colloques, Théâtre et scandale (I)* [En ligne. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5806.php>, consulté le 04/05/2020].

¹¹⁶ Tomoko Nakayama, *Jouer l'autre sexe*, op. cit., p. 213.

¹¹⁷ Daniel Roche, *La Culture des apparences, une histoire du vêtement (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Fayard, Paris, 1989, p. 389-391.

La définition même du travestissement commence alors à évoluer au tournant XVII^e-XVIII^e siècles, comme le remarque Tomoko Nakayama : le travestissement de genre est de plus en plus présent dans l’imaginaire qui achoppe sur la définition du mot, lequel prend peu à peu une connotation négative lorsqu’il s’agit de travestisme. Ainsi le dictionnaire Furetière (1690) fait référence à la condamnation religieuse du travestissement dans le Deutéronome (« la femme ne portera point l’habit d’un homme, ni l’homme ne se vêtira point d’un habit de femme ; car quiconque fait de telles choses est en abomination à l’Éternel ton Dieu », Deutéronome, 22:5)¹¹⁸. Le rôle social du vêtement, la définition du travestissement, les dramaturgies et les pratiques théâtrales forment donc un système complexe en constante évolution.

Au début du XIX^e siècle, le terme « travestissement » hérite encore du sens qu’il a au XVIII^e siècle, celui de déguisement. Le terme « travestissement » désigne à la fois l’action de se travestir, de se déguiser, et le costume – le déguisement – en lui-même¹¹⁹. Ces déguisements sont divers : se travestir désigne le fait de porter le costume d’une autre classe (on peut se travestir en soldat, en moine, en paysan, en chapelain, en page, etc.) ou d’un autre sexe, voire l’intersection des deux (une paysanne ou une reine). Le travestissement désigne à l’époque une pratique plus vaste qu’aujourd’hui, moins spécifiquement liée au fait d’endosser le costume de l’autre sexe, ce cas spécifique n’étant qu’une possibilité parmi d’autres. Dès lors, en 1830, parler de travestissement ne convoque pas le même imaginaire, le même langage qu’aujourd’hui, ni les mêmes pratiques scéniques. En effet, en tant que synonyme de déguisement, on parle au théâtre « des travestissements » d’un·e acteur·trice, au pluriel, pour désigner, au sein d’une même pièce, des changements de costumes successifs pour incarner plusieurs personnages. La particularité du travestissement féminin au XIX^e siècle est qu’il quitte en grande partie la fiction théâtrale pour devenir un code de jeu, un choix de distribution. La pratique du travestissement persiste parce qu’il possède une fonction économique en ce qu’il répond à une demande, et qu’il remplit aussi une fonction esthétique, qui fluctue selon l’évolution des esthétiques dominantes au XIX^e siècle, de l’abandon des modèles dramaturgiques classiques au profit du drame, à sa mise en crise à la fin du XIX^e siècle par des dramaturges européens naturalistes et symbolistes¹²⁰. Sa signification et ses usages ne peuvent qu’en être modifiés. « Se travestir » prend à la fin du XIX^e siècle le sens qu’on lui connaît de nos jours ; il est de plus en plus associé au travestissement masculin, et l’on observe en parallèle le recul de l’emploi des « travestis » dans les distributions.

¹¹⁸ Tomoko Nakayama, *Jouer l’autre sexe*, op. cit., p. 7.

¹¹⁹ Voir la première partie.

¹²⁰ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit. Si ces dramaturgies n’utilisent plus le travestissement, on y trouve des représentations de « femmes en pantalon », notamment dans la pièce antiféministe et misogyne *Camarades* d’August Strindberg (1888), qui critique les prétentions féminines à l’émancipation, en particulier chez les artistes femmes.

En effet, l'évolution de la mode et des mentalités au début du XX^e siècle influence encore une fois la définition du travestissement : ce qui aurait été travestissement au milieu du XIX^e siècle ne l'est plus au début du XX^e – les propos de Robert de Beauplan à propos des tenues féminines de plage en sont un bon exemple :

L'ampleur de ses « pattes d'éléphant » – car le pyjama aux genoux est une excentricité plus exceptionnelle – contribue à affiner la silhouette et forme, avec les vastes chapeaux de paille dont les élégantes le complètent, un ensemble décoratif qui tient à peine du travesti tant il est reproduit à de multiples exemplaires¹²¹.

Lorsque Christine Bard commente cet extrait de l'article de Robert de Beauplan sur l'extension de la mode du pyjama de plage dans les villes côtières autour de 1930, elle écrit : « l'auteur de ces lignes enthousiastes révisé dans sa conclusion la définition traditionnelle du travesti, qui essentialise les vêtements en fonction du genre en faisant du nombre ou de la démocratisation d'un vêtement un critère plus pertinent que sa signification historique¹²² ». D'après les usages du terme « travesti » dans *Une histoire politique du pantalon*, il semble que Christine Bard conserve dans sa recherche historique une définition « traditionnelle » du travestissement, terme qu'elle n'utilise qu'en de très rares cas pour désigner la pratique des femmes qui portent un costume masculin.

Le travestissement au XIX^e siècle (ses pratiques scéniques, ses représentations dans la littérature romanesque et dramatique, sa définition, les esthétiques qui lui sont associées) est en tension entre l'héritage du XVIII^e siècle et les formes contemporaines du travestissement comme le drag, qui naissent au début du XX^e siècle. C'est cette transition, du travestissement des Lumières au drag contemporain, que nous entendons explorer.

Aucune étude extensive sur le travestissement en France au XIX^e siècle n'a encore été menée dans la recherche française¹²³. Tout se passe comme si, après avoir disparu des dramaturgies dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les pratiques scéniques de travestissement avaient fait l'objet d'une amnésie historique¹²⁴. Un certain nombre d'ouvrages

¹²¹ Robert de Beauplan, « Pyjamapidés », *L'illustration*, 22 août 1931.

¹²² Christine Bard, *op. cit.*, p. 326.

¹²³ Certains ouvrages généralistes le mentionnent, comme l'ouvrage collectif dirigé par Gillo Dorfles et Gérard Pierre Hug, *Eux, qui sont-elles ? Art du travestissement et travestissement de l'art*, Pierre Vermont, Paris, 1978, le numéro 92 de la revue *Alternatives théâtrales* (« Le corps travesti », *Alternatives théâtrales*, n° 92, Bruxelles, premier trimestre 2007), et le récent ouvrage de Chantal Aubry, *La femme et le travesti*, Rouergue, Paris, 2012. Notons que les deux premiers sont consacrés à la pratique scénique du travestissement contemporaine de l'époque d'écriture, et envisagent dans la grande majorité le travestissement masculin. L'ouvrage de Chantal Aubry se présente comme une liste commentée des occurrences du travestissement dans l'histoire des arts de la scène en Occident, jusqu'à l'époque contemporaine, mais ne propose pas d'analyse critique de ces occurrences.

¹²⁴ L'unique article consacré spécifiquement au travestissement sur les scènes en France au XIX^e siècle est celui de Jean-Marc Leveratto, « Le sexe en scène : l'emploi de travesti féminin dans le théâtre français au

consacrés à l'étude des pratiques de travestissement émanant d'universités anglaises et américaines, en langue anglaise et non traduits existent cependant, mais se consacrent principalement à l'étude de corpus littéraires et spectaculaires issus de l'aire culturelle anglo-saxonne¹²⁵. Nous pouvons citer notamment celui dirigé par Lesley Ferris, *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*¹²⁶, et celui de Marjorie Garber, *Vested Interests. Cross-dressing and cultural anxiety*¹²⁷. Deux auteurs ont réellement abordé d'un point de vue historique l'évolution des pratiques scéniques de travestissement ; d'une part, Laurence Senelick, dans *The Changing Room : Sex, Drag and Theatre*¹²⁸, ouvrage de synthèse sur le travestissement comme pratique rituelle et spectaculaire, qui a le mérite d'analyser le passage des rôles travestis (*trouser roles*) à l'esthétique *drag* dans les arts de la scène occidentale, et l'article de Lenard R. Berlanstein, « Breeches and Breaches: Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France », qui analyse d'un point de vue esthétique et historique la signification de la multiplication des rôles travestis féminins dans le théâtre français au XIX^e siècle entre 1830 et 1880, et avec lequel je partage de nombreuses hypothèses et résultats de recherche¹²⁹.

De nos jours, l'histoire du travestissement *sur les scènes* et le travestissement *comme scène* est néanmoins brièvement évoquée par des chercheur·se·s en histoire¹³⁰, en sociologie¹³¹, en philosophie¹³² plutôt que par des chercheur·se·s en études théâtrales, chorégraphiques et/ou circassiennes¹³³. La plupart de ces ouvrages entretiennent, du reste une confusion conceptuelle entre l'analyse de l'histoire du *transvestisme*¹³⁴ et la pratique scénique du travestissement, en citant le travestissement scénique comme exemple dans le spectacle et

XIX^e siècle », in Isabelle Moindrot, Olivier Goetz et Sylvie Humert-Mougin (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, CNRS éditions, Paris, 2006, p. 271-279.

¹²⁵ C'est le cas de Peter Ackroyd, *Dressing up, transvestism and drag : the history of an obsession*, Simon and Schuster, New York, 1979.

¹²⁶ Lesley Ferris, *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*, Routledge, New York et Londres, 1993.

¹²⁷ Marjorie Garber, *op. cit.*

¹²⁸ Laurence Senelick, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, Routledge, New York, 2002.

¹²⁹ Lenard R. Berlanstein, « Breeches and Breaches: Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France », *op. cit.*

¹³⁰ Laure Murat, *La Loi du genre*, *op. cit.*, ou encore Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, La Martinière, Paris, 2005.

¹³¹ Voir Sam (Marie-Hélène) Bourcier, *Queer Zone. Politique des identités sexuelles, T.1*, Éditions Amsterdam, Paris, 2001 ; et Jean-Yves Le Talec, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, La Découverte, Paris, 2008.

¹³² Voir Paul Preciado, *Testo Junkie, sexe drogue et biopolitique*, J'ai lu, Paris, 2014 ; Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990], trad. Cynthia Kraus, La Découverte, Paris, 2006 ; *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*

¹³³ Bien que de plus en plus de chercheur·se·s en 18^e section s'y intéressent. On peut penser par exemple à la thèse de Luc Schicharin en sciences de l'art, *L'esthétique drag, de la performance travestie à l'art transgenre : usages et contre-usages de la théorie butlérienne*, Université de Lorraine, 2015.

¹³⁴ C'est ainsi que Nicole Pellegrin choisit de nommer le travestissement lorsqu'il est pratiqué dans la société dans son article « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », in *Femmes travesties : un « mauvais » genre ?*, *CLIO*, *op. cit.*, p. 21-53. Le transvestisme renvoie au travestissement défini comme « pratique transgenre » dans la sphère sociale, tel que proposé par Sam (Marie-Hélène) Bourcier dans ce même numéro de la revue.

la littérature de l'évolution des mentalités et de la remise en cause de la différence des sexes dans la société. Ces lectures politiques informées par les *women studies*, les *gender studies*, les *gay and lesbian studies* et les *queer studies* s'accompagnent d'une analyse historico-esthétique du travestissement assez superficielle dans la mesure où la progression de la pratique du travestissement n'est systématiquement appréhendée qu'au prisme d'une vision positive de l'émancipation féminine ou de la constitution d'une identité homosexuelle. Quand il est mobilisé par des historien-ne-s spécialistes de l'histoire des femmes, de l'homosexualité ou du féminisme, le travestissement scénique est cité de manière anecdotique au même titre que des exemples de travestissement dans la sphère sociale ou dans la fiction, sans jamais être vraiment étudié en termes esthétiques au sein du milieu spécifique qu'est l'économie du spectacle vivant. En effet, la définition butlerienne du genre comme performance a permis aux études historiques et sociologiques du travestissement d'envisager la production du genre au prisme de la théâtralité grâce au concept de performativité, ce qui a eu pour effet, d'une part, d'analyser la société comme le « théâtre du genre », ce qui a conduit, d'autre part, à rendre invisibles des problématiques et des concepts spécifiquement esthétiques que convoque le travestissement comme pratique artistique. Ces travaux restent néanmoins extrêmement utiles pour penser le travestissement sur la période qui nous occupe, notamment lorsque certaines pratiques les représentations du travestissement au sein même du XIX^e siècle ne coïncident pas avec la vision dominante et normative du genre et du travestissement à cette époque.

En effet, la philosophie *queer* de Judith Butler retravaille en profondeur les binarités qui ont fondé l'idée du sexe et du genre depuis le XIX^e siècle, et dont nous héritons encore largement aujourd'hui. Dans *Trouble dans le genre*, Judith Butler déconstruit le méta-récit moderne qui consiste à maintenir l'existence d'une vérité intérieure du genre supérieure en taux de réalité à ses expressions superficielles¹³⁵. Elle démontre philosophiquement que le genre n'est pas, comme l'affirme le discours féministe de la deuxième vague, une construction sociale extérieure à soi que l'on intériorise, ni même l'expression extérieure d'une vérité intérieure, mais plutôt une performance qui se fabrique à la surface d'un corps qui ne contient aucune vérité en lui-même.

En d'autres termes, les actes, les gestes et le désir produisent l'effet d'un noyau et d'une substance intérieure, mais cette production se fait *à la surface du corps* en jouant sur les absences signifiantes, suggérant sans jamais révéler que le principe organisateur de l'identité en est la cause. De tels actes, gestes, accomplissements [*enactments*], au sens le plus général, sont *performatifs*, par quoi il faut comprendre que l'essence ou l'identité qu'ils sont censés refléter sont des *fabrications*, élaborées et soutenues par des signes corporels et d'autres moyens discursifs. Dire que le corps genré est performatif veut

¹³⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op.cit., p. 256-266.

dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité¹³⁶.

Lorsque Judith Butler parle des « signes corporels et autres moyens discursifs » qui élaborent et soutiennent les performances de genre fabriquant elles-mêmes l'identité à la surface des corps, ce qu'elle ne précise pas, c'est que par « autres moyens discursifs », on peut, entre autres, entendre le vêtement. Le vêtement peut être vu comme un ensemble de signes, au sens sémiotique du terme, comportant des signifiants (la forme, la couleur, la coupe du vêtement) et des signifiés en ce qu'ils permettent aux gens de décoder le genre de l'individu sans voir son corps nu. Comme le dit J.C. Flügel, « l'homme civilisé n'a guère l'occasion d'observer les corps nus de ses compagnons. À l'exception du visage et des mains [...] ce que nous voyons en fin de compte des gens qui nous entourent, ce qui détermine nos réactions, ce sont nos vêtements.¹³⁷ » Le vêtement ne dit pas le sexe, il dit bien le genre en ce qu'il participe des « moyens discursifs » qui contribuent à la performance du genre.

Cependant, le corps ne doit pas être entendu seulement dans sa forme et dans son volume, ce qui sous-entendrait un corps figé, à la manière d'un mannequin de cire. Il faut également concevoir le corps dans sa dynamique, à la fois initiateur du mouvement et forgé par lui. Le corps produit de l'action, mais est également constitué par un ensemble d'attitudes, de gestes, de postures, dont la dimension plastique du corps est le moteur et l'effet. Comme le montre Susan Foster, citée par H. Marquié, la production du genre « à la surface des corps », pour reprendre les termes de Judith Butler, serait plutôt à entendre comme étant produit dans les corps, par le corps, de manière chorégraphique plutôt que discursive¹³⁸.

La production performative du genre a ainsi des conséquences sociologiques. Selon Erving Goffman, le simple fait d'être en présence de l'autre signifie « entrer en interaction¹³⁹ ». Il suffit donc d'être en présence de quelqu'un d'autre pour interagir et activer la « façade » de l'identité¹⁴⁰, c'est-à-dire la présentation que l'on donne de soi, dont participe la performance de genre. Être regardé, c'est, d'une certaine manière, *agir*, donc être en *représentation*¹⁴¹ – ce

¹³⁶ *Ibid.*, p. 259.

¹³⁷ John Carl Flügel, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁸ Voir Hélène Marquié, « Repenser le genre chez Judith Butler au prisme des arts vivants », in Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Corps troublés. Approches esthétiques et politiques de la littérature et des arts*, EUD, 2018, p. 79-89 ; et Susan Foster, « Choreographies of Gender », in *Signs : Journal of Women in Culture and Society* 24, n° 1, automne 1998, p. 1-33.

¹³⁹ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. T.1. La présentation de soi*, trad. Alain Accardo, Les Éditions de minuit, Paris, 1973, p. 23.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 29-36.

¹⁴¹ Erving Goffman utilise une métaphore théâtrale pour parler du jeu social, mais dans la mesure où il n'y a pas de rôle pré-écrit, ou de personnage distinct de l'acteur lui-même, il semble finalement plus proche d'une conception minimale de la performance telle qu'entendue par Richard Schechner par exemple, en ce qu'il distingue, pour reprendre les termes de Christian Biet à propos des écrits de Schechner, « *being* (l'existence d'un corps ou d'une chose en elle-même), [...] *doing* (l'activité de ce corps et de cette chose qui existent) [et *performing*] qui est *showing doing* (ce qui fait que cette activité est soulignée, organisée, vue, privilégiée). » (Christian Biet,

terme étant entendu comme « la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des autres participants¹⁴² ». Selon la définition butlérienne de la performance de genre et la sociologie de l'interaction d'Erving Goffman, il existerait donc une dimension performative au travestissement même lorsque le costume n'agit pas comme un masque, permettant ainsi d'étudier conjointement pratiques scéniques, représentations fictionnelles du travestissement et travestissement dans la sphère sociale.

Ainsi le travestissement ne peut pas être conçu comme une pratique scénique autonome ne renvoyant qu'au monde des planches puisqu'il s'inscrit à la fois dans l'histoire esthétique et est traversé par les imaginaires collectifs et les mentalités de son temps. Nous avons alors choisi d'aborder la pratique scénique et les représentations du travestissement en proposant non seulement une approche esthétique-politique, mais en croisant aussi trois approches historiques qui questionnent chacune le travestissement sous un angle spécifique tout en restant reliées aux autres : l'histoire des pratiques du jeu d'acteur, l'histoire esthétique et l'histoire culturelle.

Étudier la pratique scénique du travestissement entre le XIX^e et le XX^e siècle, c'est faire l'histoire d'une pratique, l'histoire de gestes, de voix, de mouvements, d'usages du corps et du costume auxquels nous n'avons plus accès visuellement. La première approche consiste donc à faire l'archéologie de ces pratiques au sein de ces spectacles morts. Il s'agit de reconstituer avec quels costumes on se travestit, quel jeu le costume implique, et de tenter de mesurer les résonances ou les écarts avec le jeu d'acteur à la même époque.

Nous examinerons donc cette pratique en tant que performance. Il ne s'agit pas d'entendre que cette pratique performative ferait partie des arts de la discipline récente des *performing arts*¹⁴³, mais dans le sens plus large de la « performance d'acteur », c'est-à-dire l'art de l'acteur dans un sens spectaculaire, entendu tout autant comme ce qu'il offre aux regards dans l'ici et maintenant que comme ce qui relève d'une certaine virtuosité de jeu. S'intéresser à l'acteur et au spectacle au XIX^e siècle, c'est tenter de les approcher à travers un certain nombre de sources qui seront croisées et comparées, pour tenter d'entra-percevoir ce que le

« Avant-propos », in Richard Schechner, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Éditions théâtrales, Paris, 2008, p. 8). Erving Goffman montre en effet que l'on *performs* à partir du moment où l'on est observé, et la présentation de soi peut être entendue comme *showing doing*, voire *showing being*.

¹⁴² Erving Goffman, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴³ À l'origine de laquelle la distinction entre *being* et *doing* nous paraît politiquement problématique selon notre approche politique du travestissement. Comme nous l'avons vu, la performance en tant que genre spectaculaire advient à partir d'une distinction fondamentale entre *being* – être –, *doing* – faire –, et *showing doing* – montrer que l'on fait. Or, la définition philosophique de la performance de genre telle que conçue par Judith Butler remet justement en question la différence entre *being*, *doing* et *showing doing*, dans la mesure où identité de genre et performance de genre se produisent réciproquement dans un mouvement circulaire, l'une ne préexistant pas à l'autre.

spectacle a pu être. Nous utilisons pour cela des sources primaires, en particulier la presse de l'époque, riche en critiques de spectacles dans de multiples quotidiens et hebdomadaires de tous bords politiques, mais aussi la presse illustrée, qui abonde en caricatures d'acteurs et illustre un imaginaire visuel dont Romain Piana a déjà montré l'intermédialité avec le théâtre à la même époque¹⁴⁴, des mémoires et biographies d'acteurs et d'actrices rédigés par des contemporains, mais également les dictionnaires de jeu et de théâtre rédigés à l'époque¹⁴⁵, ainsi que des photographies d'acteur·trice·s et des lithographies d'époque montrant les costumes de scène. Les études contemporaines d'historien·ne·s du théâtre consacrées aux spectacles du XIX^e siècle¹⁴⁶, divers manuels sur la presse¹⁴⁷, l'histoire de l'acteur au XIX^e siècle¹⁴⁸, ainsi qu'un grand nombre d'autobiographies d'époque et de biographies contemporaines d'acteurs et d'actrices ont permis de cerner le paysage dramatique de l'époque et ses évolutions.

D'autre part, envisager le jeu travesti comme une performance d'acteur permet d'envisager le glissement vers la performance de l'acteur·trice travesti·e comme une performance de genre, telle que définie notamment par Judith Butler. En effet, comme l'explique Muriel Plana dans l'introduction de *Théâtre et Féminin*, le fait de jouer travesti n'est pas un acte anodin : porter un vêtement de l'autre sexe, jouer son rôle implique, dans une certaine mesure, de produire une performance de genre différente de la performance de genre que l'on produit sur la scène sociale¹⁴⁹. Se travestir induit un déplacement, une perte de repère, l'abandon de codes pour créer ou imiter d'autres codes. En cela, le jeu travesti aux XIX^e-XX^e siècles partage des enjeux communs avec la pratique contemporaine du travestissement. Il est alors possible de nourrir l'histoire de la pratique du travestissement d'une méthodologie

¹⁴⁴ Romain Piana, « La presse comme source analogique dans l'historiographie de la revue de fin d'année », in Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, Honoré Champion, Paris, 2011, p. 91-106.

¹⁴⁵ Ce travail sur les dictionnaires d'acteur a été amorcé en 2012 dans le séminaire d'Anne Pellois « Les mots du jeu d'acteur au XIX^e siècle » donné à l'ENS de Lyon, et se poursuit encore aujourd'hui dans un atelier de recherche sur les dictionnaires de jeu lancé par Anne Pellois et Céline Candiard, et qui regroupe un grand nombre de chercheur·se·s et de doctorant·e·s dix-neuviémistes ou non, en études théâtrales et littérature française.

¹⁴⁶ Christophe Charle, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne*, Albin Michel, Paris, 2008 ; Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Aubier, Paris, 2012 ; Jean-Claude Yon, *Spectacles sous le Second Empire*, Armand Colin, Paris, 2010.

¹⁴⁷ Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.) *La civilisation du journal. Une histoire de la presse française au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, Paris, 2011 ; Mariane Bury et Hélène Laplace-Clavier (dir.), *Le miel et le fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, PUPS, Paris, 2008.

¹⁴⁸ Anne Martin-Fugier, *Comédiennes, les actrices en France au XIX^e siècle*, Seuil, Paris, 2001 ; Olivier Bara (dir.), Mireille Losco-Lena (dir.) et Anne Pellois (dir.) *Les héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Lyon, 2015.

¹⁴⁹ Muriel Plana, *Théâtre et Féminin*, op. cit., p. 39-42.

pragmatiste instruite de pratiques contemporaines du travestissement, qui constituent des savoirs corporels et des savoir-faire¹⁵⁰.

Afin de ne pas faire du travestissement une pratique scénique anhistorique, il convient de penser l'inscription du travestissement dans l'histoire du jeu, mais aussi dans l'histoire des esthétiques du siècle. En effet, les « rôles à travestissements » comme les « rôles travestis » ne naissent pas brutalement au XIX^e siècle, mais héritent des transformations des arts de la scène. Il s'agira de proposer des hypothèses sur la généalogie d'une pratique scénique de travestissement menant à son inscription dans la période étudiée, et dans un certain répertoire. Remettre le travestissement dans un contexte esthétique, en tenant compte de son évolution, présente alors l'intérêt de ne pas plaquer une interprétation anachronique sur cette pratique, de l'inscrire dans une continuité plutôt que d'en circonscrire l'existence, afin de se prémunir contre les représentations idéologiques, tout en restant conscients qu'elles existent et innervent la réception des spectacles.

L'apparition et la multiplication des distributions en travesti dans les années 1820-1830, comme leur disparition dans la première moitié du XX^e siècle nous informent également de l'évolution du théâtre sur la période, de la diversité des salles de théâtre, des esthétiques (toutes ne travaillent pas autant, ou de la même façon, le travestissement). Le vaudeville de la première moitié du XIX^e siècle – qui, comme le souligne Olivier Bara, est plutôt une forme qu'un genre¹⁵¹, du fait de sa très grande diversité générique – est le lieu de prédilection des rôles travestis. Néanmoins, l'esthétique romantique dans le drame et dans le roman travaille le travestissement de manière différente. Les auteur·trice·s romantiques, dans leur rejet du réel au profit du vrai, ont fréquemment recours au travestissement, qui symbolise souvent la dimension profondément théâtrale du fonctionnement de la société et de l'identité (sociale ou de genre voire sexuelle). C'est finalement la montée en puissance d'une appréhension du scientifique du réel dans le naturalisme ou métaphysique dans le symbolisme, qui conduira au rejet du travestissement dans ces dramaturgies. Repérer les lieux et les genres dramatiques

¹⁵⁰ Ces questions ont été abordées dans la méthodologie de la recherche en danse ; voir Laure Guilbert, Philippe Guisgand, Nicole Harbonnier-Topin, Marina Nordera et Joëlle Vellet (dir.), « Être chercheur en danse », *Recherche en danse*, 1/2014 [En ligne. URL : <https://journals.openedition.org/danse/193>, consulté le 02/03/2020]. Voir également Rémy Campos et Nicolas Donin, « Réactiver des situations passées ? Du *re-enactment* à l'histoire pragmatique », in *Histoires pragmatiques*, Éditions de l'EHESS, Paris, 2016. J'ai eu l'occasion de développer et de transmettre des savoir-faire en termes de pratique du costume, de travail postural et chorégraphique lors de différentes créations et ateliers menés avant et pendant mes années de thèse. Le travail expérimental a notamment été élaboré au cours de la création du spectacle *Orlando*, adaptation théâtrale du roman de Virginia Woolf, réalisée par Capucine Berthon, et représentée en mars et septembre 2015 au théâtre Kantor, ENS de Lyon. J'ai pu approfondir et transmettre ces savoir-faire lors d'un atelier sur le travestissement donné dans le cadre de la journée organisée par l'association « Les Tenaces », association de femmes du cirque, à la Grainerie, Toulouse, 7 avril 2018, et pour l'accompagnement du *training* du comédien Michaël Hallouin, dans le cadre d'un assistantat de mise en scène avec la compagnie Interstice, entre mai 2019 et janvier 2020.

¹⁵¹ Olivier Bara, « La folie du vaudeville face à la raison de la censure sous la Monarchie de Juillet », in Cristina Marinho, Francisco Topa, Nuno Pinto Ribeiro, *Teatro do Mundo. Teatro e Censura*, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2013, hal-00910198, p.139.

dans lesquels on se travestit au XIX^e siècle permet de peindre, en creux, un paysage esthétique du siècle à partir du travestissement, de sa pratique, de sa réception, de ses mutations, et dans sa disparition des scènes théâtrales. Pour cela, nous nous sommes intéressée aux histoires des esthétiques théâtrales¹⁵², et à la théorie du jeu d'acteur.

Les évolutions esthétiques ne procèdent pas seulement d'une mutation des procédés d'écriture et des représentations, mais également de l'influence de la censure, d'une part, et d'une mutation des regards sur l'œuvre d'autre part. La qualité du regard que l'on pose sur la scène évolue elle aussi considérablement au cours de ce siècle, appréciant différemment l'illusion, le réalisme du jeu et sa codification. Replacer le travestissement dans une histoire esthétique demande ainsi de tenter une histoire de sa réception. Pour cela, la critique dramatique nous a été d'un grand secours. Malgré le peu de commentaires sur le jeu que propose la critique théâtrale de l'époque, qui reste souvent axée sur la composition du texte, transparaît dans ces textes l'opinion des commentateurs sur le travestissement, en termes de goût, mais aussi de reflet des mentalités de leur époque. Les écrits de metteurs en scène et des auteurs de la fin du siècle des mouvements naturalistes, dans leur rejet du travestissement, nous donnent aussi à voir la mutation des regards du théâtre d'art sur le travestissement, qui n'a plus rien à leurs yeux d'une pratique révolutionnaire mais tout d'un artifice « théâtral » suranné. Les dictionnaires théâtraux et autres manuels à l'usage des spectateurs, en ce qu'ils offrent une série d'anecdotes sur les mondes du spectacle, produisent une autre histoire de la réception¹⁵³, une histoire anecdotique des opinions et de la mythologie des scènes et des coulisses.

D'autre part, le passage progressif du *cross-casting* au *drag* dans la pratique du travestissement donne à voir une autre histoire du jeu et de la performance, faisant émerger des trajectoires spectaculaires qui glissent d'un genre à l'autre et d'un lieu à l'autre pour faire progressivement du travestissement un spectacle en soi plutôt qu'un outil théâtral au service d'une œuvre. Ce glissement, et de manière plus large l'ensemble des glissements qui s'opèrent dans les pratiques du travestissement au cours du siècle, ne font souvent sens qu'en fonction de la culture, voire des cultures dans lesquelles ils s'inscrivent.

Robert C. Allen, dans son introduction à l'étude de la pratique théâtrale du burlesque dans la culture américaine, précise ce qu'il entend par « culture », à la fois comme objet de recherche et comme champ méthodologique :

¹⁵² Nous pouvons citer de manière non exhaustive Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, Belin, Paris, 1993 ; Florence Naugrette, *Le théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, Paris, 2001 ; et Violaine Heyraud et Ariane Martinez (dir.), *Le vaudeville à la scène*, ELLUG, Grenoble, 2015.

¹⁵³ Sophie Marchand, « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII^e siècle », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, op. cit., p. 127-139.

Il est donc important de préciser dès le départ comment ce terme notoirement glissant (« culture ») est utilisé ici, et la genèse de son analyse. L'étude de la culture est l'étude de la façon dont les groupes de personnes donnent un sens aux mondes sociaux qu'ils habitent, y trouvent leur place, expriment leur compréhension et leur relation avec ceux-ci, qu'elles soient agréables ou désagréables. Ainsi, étudier la culture ne consiste pas à étudier des objets ou des événements de manière isolée (comme s'ils « signifiaient » la même chose pour tous à tout moment), mais plutôt à tenter de comprendre les processus par lesquels, historiquement et socialement, des groupes de personnes donnent un sens (ou non), une pertinence (ou non), un plaisir (ou non) à des objets et des événements¹⁵⁴.

Faire l'histoire culturelle d'une pratique théâtrale consiste donc à interroger sa « signification », non pas comme si elle était le reflet d'une pensée unique, d'une idéologie, mais en prenant en compte la diversité des groupes qui la reçoivent. La « culture » est certes partagée par un groupe d'individus, mais il faut toujours prendre soin de le définir et de le situer. Dans le cas de mon corpus, il s'agit également de prendre en compte le fait que certaines pratiques et certains objets peuvent faire partie de plusieurs cultures à la fois, et avoir des significations différentes selon l'usage qu'un groupe social fait de ces objets culturels. Comme le souligne Eve Kosofsky Sedgwick, le XIX^e siècle est profondément traversé par une axiomatique dichotomique entre homo/hétérosexualité, et c'est un axe de lecture majeur à prendre en compte¹⁵⁵. En outre, en mettant l'accent sur la question du plaisir, Robert C. Allen souligne que culture se lit selon les prismes des subjectivités (plurielles par définition¹⁵⁶), c'est-à-dire à la manière de ressentir, d'apprécier ou de déprécier. Ainsi, faire l'histoire culturelle d'une pratique théâtrale et d'une figure fictionnelle revient à les penser en dialogue, et de manière située, avec l'histoire des mentalités, des sensibilités, des orientations politiques et des courants esthétiques.

Comme nous l'avons montré précédemment, la figure du travesti appartient à ces figures troubles du troisième sexe qui pénètrent les imaginaires à partir de 1835, faisant du travesti non seulement un être de papier formé d'une matière purement théâtrale, mais l'avatar de la montée en puissance de questionnements sur les sexualités, les corps, l'érotisme, et la place des femmes dans la société. Nous nous proposons donc d'interroger le corps travesti en scène en tant que figure, pris dans un système de représentations qui brassent les questions de l'identité politique, de l'identité de l'artiste, du féminisme et de l'homosexualité.

En ce que le travestissement comme figure – donc comme forme – interroge le rapport à une norme (entre norme sociale et figure de l'artiste, entre normes de genre et

¹⁵⁴ Robert C. Allen, *Horrible prettiness. Burlesque and American culture*, The University of North Carolina Press, 1991, p. 30.

¹⁵⁵ Eve Kosofsky Sedgwick, *L'Épistémologie du placard*, op. cit.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 43-46.

féminisme/homosexualité), il convient également d'interroger le travestissement en termes de style. Dans l'ouvrage « *Style* » *un mot des discours*, Éric Bordas montre que, s'il est difficile d'établir une définition fixe du terme « style », il est néanmoins possible de repérer ses usages, qui font montre d'un rapport dialectique et politique entre la norme et l'écart. La stylistique définit le style comme ce qui « permet de désigner tous les phénomènes expressifs déviants par rapport aux usages généraux attestés¹⁵⁷ », mais dans ses usages, le style, que ce soit d'un point de vue linguistique ou comme « style de vie » n'est pas simplement un écart par rapport à une norme, il établit un rapport dialectique entre les deux, et se situe dans ce qui se joue d'une opération de normalisation à partir de l'écart, et devient réciproquement la marque d'une originalité et d'une individuation par rapport à une norme¹⁵⁸, et c'est en cela qu'il est à la fois éminemment historique et politique. La manière dont Robert de Beauplan a recours au terme « travesti », comme en instance de disparition dans la norme, fait écho aux propos de Jean Starobinski, « [le style n'est] ni le particulier pur, ni l'universel, mais un particulier en instance d'universalisation, et un universel qui se dérobe pour renvoyer à une liberté singulière¹⁵⁹ ».

L'intérêt d'une définition du travestissement en termes de style vient aussi d'un autre emploi du mot « style », qui désigne de manière péjorative une superficialité, une artificialité condamnable. Tandis qu'il commente une citation de *Raphaël* de Lamartine, dans laquelle il compare le style au vêtement, symbole de culture en opposition à une pure nature, Éric Bordas écrit :

La métaphore du vêtement, de l'habit, déjà rencontrée, est, de toute évidence, surtout celle du déguisement, du travesti. Elle respecte la dichotomie classique, le dualisme du fond (vérité) et de la forme (falsifiable), qui, en l'occurrence, est une autre projection, une autre modélisation de l'opposition aléthique du vrai et du faux, mais aussi du bien et du mal¹⁶⁰.

Dans la question du style ne se joue pas simplement une question sémiotique formelle, mais également quelque chose de l'ordre d'une métaphysique et d'une axiologie, ou plutôt du refus axiologique d'une métaphysique, qui repense et re-symbolise le système de valeurs (morales, mais aussi sociales et politiques) classique que sous-tendent les dichotomies entre le fond et la forme, entre le vrai et le faux. Dans la mesure où le style, du point de vue de la sémiotique vestimentaire, est un des éléments qui composent une « mise en scène » de soi, pour reprendre les termes d'Erving Goffman¹⁶¹, le style, entendu comme un support

¹⁵⁷ Éric Bordas, « *Style* » *un mot et des discours*, Kimé, Paris, 2008, p. 37.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 63-69.

¹⁵⁹ Jean Starobinski, « Léo Spitzer et la lecture stylistique », cité par Éric Bordas, *ibid.*, p. 117.

¹⁶⁰ Éric Bordas, *op. cit.*, p. 95.

¹⁶¹ Erving Goffman, *op. cit.*

performatif, est ce qui permet d'interroger de manière dynamique ce système dualiste classique.

On pense à l'étonnement feint de Michaux : « Le Style, cette commodité à se camper et à camper le monde, serait l'homme ? » Oui le style est bien une posture, l'invocation d'une posture, d'un comportement qui doit expliquer une identité. On comprend bien que « le style » n'est que le nom donné à une performance, le (pseudo) régulateur d'un statut général, d'échecs ou de succès, la marque d'une évaluation¹⁶².

Invoquant ici le style comme « style de vie », E. Bordas évoque les liens entre le style et la production de l'identité, entre le singulier et le collectif, dans un travail constant de positionnement et de questionnement des valeurs spécifiques à une société donnée. Penser le travestissement en termes de style, c'est l'envisager sur une période longue, durant laquelle les définitions des fictions régulatrices que sont masculinité et féminité évoluent.

Cette analyse stylistique du travestissement au XIX^e siècle se justifie d'autant plus que c'est bien au cours du XIX^e siècle que la définition même du terme « style » évolue au point de s'inverser. Comme le montre Éric Bordas, le « style » réfère, pendant une grande partie du XIX^e siècle au « beau style », renvoyant à un état de correction de la langue selon des critères normatifs qui définissent un bon usage de la langue (associé à l'usage qu'en fait une certaine classe sociale et intellectuelle, ainsi qu'à un mouvement esthétique dominant). Ainsi, pendant des siècles, savoir écrire, avoir un beau style, correspondait à l'imitation des Anciens, faisant de l'écrivain un bon artisan, capable de respecter les canons, en y insérant seulement de très légères variations qui lui sont propres. Par conséquent, ce n'est pas la variation mais la correction de la langue qui fait le style jusqu'au XIX^e siècle. C'est à l'époque romantique que le style commence à être redéfini comme une marque d'individuation¹⁶³, modifiant ainsi l'imaginaire de l'artiste qui, de bon artisan qu'il était aux XVI^e et XVII^e siècles, devient un « génie » qui exprime dans l'art sa singularité. Il s'agira alors d'aborder de manière dialectique le lien entre style et travestissement, non seulement en interrogeant la composition sémiotique du costume selon une approche stylistique, mais en se demandant également en quoi la pratique du travestissement dans la sphère sociale, l'adoption de ce « style vestimentaire », font écho à l'évolution de la définition même du style.

En effet, dans la littérature, le travestissement est appréhendé au XIX^e siècle non comme un thème en soi mais comme un motif qui traverse les œuvres romanesques, et transforme en partie le cliché romanesque du travestissement romanesque du XVIII^e siècle. Selon Raymond Trousson, le motif littéraire peut se définir comme « une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude – par exemple la révolte –, soit une situation

¹⁶² Éric Bordas, *op. cit.*, p. 108.

¹⁶³ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000, p. 32-33.

de base impersonnelle dont les acteurs n'ont pas encore été identifiés¹⁶⁴ » Nous utiliserons le motif poétique comme outil d'analyse, et non pas comme résultat d'analyse, dans la mesure où notre but n'est pas de démontrer que le travestissement est bien un motif, mais plutôt de montrer ce que le travestissement comme motif poétique peut dire de son époque et à son époque. La présence du travestissement comme motif a déjà été mise en évidence par Umberto Eco dans son ouvrage consacré au héros du roman populaire dans *De Superman au surhomme*¹⁶⁵. Les romans populaires à rebondissements au XIX^e siècle sont fondés sur une mécanique du travestissement, qui n'est pas un thème en soi, mais qui sert comme motif poétique le thème de la duperie et de la reconnaissance. Cette structure se retrouve également dans un certain nombre de textes théâtraux dans lesquels le travestissement apparaît chez des personnages secondaires.

La distinction de ces trois histoires du travestissements (pratico-pragmatique, esthétique et culturelle) permet de dissocier des niveaux d'appréciation d'une œuvre, sans mélanger ce qui relève de la sociologie de l'art (qui produit l'œuvre ? qui en est le commanditaire ? qui finance l'œuvre ? quel est le statut économique de l'artiste ? son importance sociale ? etc.), du rapport de l'œuvre au monde, niveau que nous nommerons celui de la *mimesis* (quelle représentation du monde produit l'œuvre ? comment décrit-elle, fantasme-t-elle, critique-t-elle le monde duquel elle est issue ?), celui de l'esthétique (à quel courant esthétique l'œuvre se rattache-t-elle ? sur quels procédés spécifiques de composition, d'écriture, de mise en scène repose-t-elle ?), celui de sa réception (quel est le public visé/touché par l'œuvre ? comment l'œuvre est-elle reçue ? quelle réception est faite en fonction de quel public ?) et celui de sa politicit¹⁶⁶. Il ne s'agit pas, néanmoins, de séparer absolument ces niveaux d'analyse, mais au contraire de tenter d'apercevoir comment ils s'entrecroisent, interagissent les uns avec les autres, et se modifient dans leurs entrelacements.

La première partie de notre étude est consacrée aux pratiques scéniques de travestissement, c'est-à-dire aux rôles travestis et aux rôles à travestissement dans le théâtre du XIX^e siècle, de sorte à définir et à situer ces pratiques et leurs évolutions dans le contexte spectaculaire de l'époque. Si autant de rôles travestis existent dans un contexte théâtral aussi normatif (régé par la censure, dans une répartition des salles organisée par un système de privilège définissant spécifiquement les répertoires de chaque lieu à chaque époque, et inclus dans le système des emplois dramatiques), c'est qu'ils participent de la norme. Ainsi, en

¹⁶⁴ Raymond Trousson, *Thèmes et mythes*. Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981, p. 21-22.

¹⁶⁵ Umberto Eco, *De Superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1995.

¹⁶⁶ Le niveau politique de lecture de l'œuvre amenant lui-même à interroger les quatre autres niveaux. Selon la définition du théâtre politique que propose Muriel Plana, à quel point l'œuvre interroge-t-elle la communauté d'un point de vue dialogique, c'est-à-dire en donnant à voir/entendre une multiplicité de points de vue reflétant des intérêts et des opinions distincts, dans un rapport horizontal. Voir Muriel Plana, *Théâtre et politique, T.1. Modèles et concepts*, Orizons, Paris, 2015.

brossant un paysage explicatif des rôles travestis, il s'agit surtout de mettre en évidence à quelles normes ils répondent. La norme n'est pas seulement entendue de manière idéologique, mais aussi de manière esthétique : les répertoires étant spécifiés pour chaque théâtre, ceux-ci héritent d'un répertoire et de traditions de jeu antérieurs qu'il s'agira d'explicitier.

Les deux parties suivantes respectent un plan historico-thématique : « les deux corps du travesti », étudie le travestissement entre 1830 et 1880, et « le monstre en travesti, esthétique proto-drag et culture gay », consacrée aux formes de travestissement fin-de-siècle, se concentre sur la période 1880-1930.

La deuxième partie navigue entre le règne de Virginie Déjazet dans le théâtre de vaudeville, le travestissement (de genre et de classe) comme motif littéraire du romantisme, et la haine politique de la « femme en pantalon » comme emblème du féminisme, qui se trouve être également moquée de manière parodique sur les scènes de théâtre, et notamment dans le vaudeville. Pendant cette période, les pratiques et les imaginaires ont encore le regard tourné vers le XVIII^e siècle : sur scène, le travestissement hérite des pratiques scéniques antérieures, et les fictions romanesques et dramatiques fantasment (ou raillent) une liberté politique, morale et sexuelle à travers le travestissement. Celui-ci est néanmoins retraversé par les questionnements sur l'identité et le politique propres au contexte culturel et esthétique du XIX^e siècle : la friction entre l'individu et le collectif, le savant et le populaire, la vérité et l'illusion.

Entre 1880 et 1930, le travestissement est en transition entre les anciens modèles traditionnels désormais éculés et de nouveaux modèles émanant du renouvellement des imaginaires collectifs qui lui sont associés et des esthétiques scéniques. L'étude du travestissement chez Sarah Bernhardt s'attache ainsi à montrer comment, en transgressant les frontières traditionnelles du travestissement, elle fait de ce dernier une stratégie symbolique de pouvoir en jouant de la porosité entre la scène et la vie. Le « monstre sacré » du théâtre fait écho au nouveau monstre du hall, le travesti masculin, qui fait son grand retour sur les scènes dans un nouveau contexte esthétique, se constitue comme une forme de la culture homosexuelle, et quitte de plus en plus nettement le domaine du théâtre pour entrer dans le champ de la performance.

**« TRAVESTISSEMENT. N.M. »
PAYSAGE SÉMANTIQUE,
PAYSAGE NORMATIF**

Quand nous instaurons un classement réfléchi, [...] sur quelle « table », selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles ? Quelle est cette cohérence – dont on voit bien tout de suite qu'elle n'est ni déterminée par un enchaînement *a priori* nécessaire, ni imposée par des contenus immédiatement sensibles ? Car il ne s'agit pas de lier des conséquences, mais de rapprocher et d'isoler, d'analyser, d'ajuster, d'emboîter des contenus concrets ; rien de plus tâtonnant, rien de plus empirique (au moins en apparence) que l'instauration d'un ordre parmi les choses, rien qui n'exige un œil plus ouvert, un langage plus fidèle et mieux modulé ; rien qui ne demande avec plus d'insistance qu'on se laisse porter par la prolifération des qualités et des formes.

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, 1966.

En 1885, les termes « travestissements » et « travestis » sont définis pour la première fois de manière explicite dans un dictionnaire théâtral. Il s'agit du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, d'Arthur Pougin, qui constitue, au XIX^e siècle, la première entreprise sérieuse de rédaction d'un dictionnaire encyclopédique des arts de la scène. Pougin y rassemble des informations sur le théâtre, l'opéra, le ballet, le cirque, etc. Il présente également les esthétiques dramatiques, les différents emplois, rôles, les machineries de scène, les architectures des théâtres, et fait référence aux acteurs, musiciens, compositeurs, auteurs, etc. de l'Antiquité à la fin du XIX^e siècle. D'autres avant lui ont fait quelques tentatives de dictionnaires théâtraux¹⁶⁷ mais ceux-ci restent souvent dans le registre de l'anecdote sans mettre autant d'efforts dans la précision conceptuelle et historique. Certains assument sans complexes leur goût pour le fait divers, la « petite histoire », en proposant un *Dictionnaire des coulisses*¹⁶⁸. Ainsi, l'article « Travestissements » du dictionnaire d'Harel comporte seulement quelques lignes énigmatiques, et le dictionnaire de la *Langue théâtrale* de Bouchard¹⁶⁹ est le seul autre à proposer une courte entrée « Travestis ».

Dans son introduction intitulée « Place au théâtre ! », Pougin affirme que la rédaction d'un tel dictionnaire lui est rendue possible par la place privilégiée qu'il occupe dans le monde des planches. Il ne s'est pas contenté d'une étude théorique ou d'une position de spectateur extérieur : en tant que violon solo puis chef d'orchestre à l'Opéra-Comique, puis au théâtre

¹⁶⁷ François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, J.N. Barba Libraire, Paris, 1824 ou Charles De Bussy, *Dictionnaire de l'art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Achille Faure, Paris, 1866.

¹⁶⁸ Anonyme, *Dictionnaire des coulisses, ou vade-mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les Acteurs, les Actrices, les Auteurs, les Directeurs, les Régisseurs, et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, 1832.

¹⁶⁹ Alfred Bouchard, *Langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et choses du théâtre*, Arnaud et Larat Libraires éditeurs, Paris, 1878.

Beaumarchais¹⁷⁰, il a observé de l'intérieur la fabrique du théâtre, et peut en proposer une image « pittoresque ». Il propose ainsi de recenser pour le grand public « tout ce qu'il y a à savoir » sur le théâtre et les autres arts scéniques, ce qui constitue selon Umberto Eco le fond même de tout projet encyclopédique :

Ce point est très important dans la définition de l'encyclopédie comme modèle théorique : *l'encyclopédie n'entend pas enregistrer ce qu'il y a réellement, mais ce que les gens pensent traditionnellement qu'il y a – et par conséquent, tout ce qu'une personne instruite devrait savoir, non seulement pour connaître le monde, mais aussi pour comprendre les discours sur le monde*¹⁷¹.

Ce que l'on *devrait* savoir – l'encyclopédie est donc moins descriptive que prescriptive : il s'agit de définir, classer, ordonner, « faire sens », faire ordre (alphabétique), élaguer la « prolifération des qualités et des formes » pour poser une grille sur le monde – en somme, produire des normes.

Michel Foucault¹⁷² comme Umberto Eco ont bien montré la dimension normative intrinsèque à tout projet encyclopédique – dont l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert serait à la fois l'exemple et le modèle – qui, dans sa volonté totalisante et universelle devient *in fine* systémique, et masque les présupposés axiologiques et/ou idéologiques de la production de la pensée, c'est-à-dire l'*épistémè* qui l'entoure, qu'elle pose en retour comme cadre de lecture sur le monde¹⁷³. En effet, appréhender le travestissement à partir des dictionnaires revient à considérer le travestissement comme un « dispositif », de la même manière que Foucault aborde la sexualité, ou Teresa de Lauretis le genre, en tant que « technologies » du sexe ou du genre¹⁷⁴, c'est-à-dire considérer que le sexe ou le genre, « à la fois dans [leur] représentation et auto-représentation, [sont] le produit de diverses technologies, comme le cinéma, les discours institutionnels, les épistémologies et les pratiques critiques, tout comme les pratiques quotidiennes¹⁷⁵ ». De même, concevoir le travestissement à partir des dictionnaires consiste à l'appréhender en tant qu'il est construit par des discours de pouvoir, qu'ils soient critiques ou sémantiques, et des pratiques.

Quant à la description ou la définition du travestissement dans le théâtre du XIX^e siècle, la dimension normative est redoublée par le fait que « les travestissements » et « les travestis »

¹⁷⁰ François-Joseph Fétis, « Arthur Pougin », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, T. 2, Firmin-Didot, Paris, 1881, p. 363-367.

¹⁷¹ Umberto Eco, *De l'arbre au labyrinthe, études historiques sur le signe et l'interprétation*, trad. Hélène Sauvage, Grasset, Paris, 2010 [2003], p. 30.

¹⁷² Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 1966.

¹⁷³ Saul (Pia) Pandelakis, « Introduction » au grand séminaire du laboratoire LLA-CREATIS, META 4, *Pour une micro-encyclopédie Trans-Arts*, organisé à l'Université Toulouse Jean Jaurès, 9 juin 2017.

¹⁷⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, T. 1, *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁵ Teresa de Lauretis, *Technologies of gender, essays on theory, film and fiction*, Indiana University Press, 1987, p. 2 (je traduis).

constituent des emplois dramatiques, des catégories de rôles dans lesquels se spécialisent les comédien·ne·s. Cette catégorisation des rôles est un autre système normatif à l'intérieur du projet encyclopédique. Les travestissements ou les travestis comme emploi (nous verrons dans cette partie ce qui les distingue) nous indiquent alors plusieurs choses : d'une part, des rôles distribués en travestis existent et sont même courants au théâtre, au ballet, à l'opéra. D'autre part, leur apparition n'est pas la fantaisie personnelle d'un directeur ou d'un acteur : ils sont encadrés, bornés, normés, contrairement au travestissement aujourd'hui. Comme le fait remarquer Georges Banu, le travestissement sur les scènes à partir des années 2000-2010 est devenu l'une des pratiques transgressives par excellence :

Le travestissement, en s'attaquant aux normes instaurées par le théâtre occidental post-élisabéthain, est l'équivalent actuel de cette autre rupture qui remonte aux « années 68 » : alors c'est par la déflagration du *corps nu* que l'avant-garde surprenait le public. Maintenant c'est le *corps travesti* qui déstabilise et se multiplie constamment¹⁷⁶.

Classifier les rôles à travestissements et les rôles travestis dans les dictionnaires du XIX^e siècle, à une époque où les théâtres sont soumis à un régime de censure, révèle qu'il existe une économie du travestissement spectaculaire dans laquelle celui-ci n'a rien de transgressif ni de subversif. Il est au contraire tout ce qu'il y a de plus *normal*. C'est cette norme que veut renseigner le dictionnaire, indépendamment de la « prolifération des qualités et des formes » du réel. Néanmoins, le dictionnaire ne se contente pas de décrire, il *produit* aussi la norme, posant parfois moins ce que sont que ce que devraient être les emplois. Les dictionnaires théâtraux nous renseignent en somme sur *ce que doit être le travestissement pour être normal*. Cela est loin d'exclure des occurrences de pratiques *anormales* ou subversives du travestissement, mais celles-ci n'apparaîtront pas dans les dictionnaires.

Il s'agit ici de mener une enquête définitionnelle visant à reconstituer, décrire et analyser les formes plurielles des pratiques scéniques de travestissement, dans leur dimension normative, à partir d'une autopsie critique des dictionnaires théâtraux entre 1830 et 1890. Dans la mesure où travesti et travestissement constituent des pratiques distinctes, une analyse sémantique de ces termes fera dialoguer les dictionnaires des techniques théâtrales avec ceux de langue. Bien que le format du dictionnaire soit intrinsèquement porteur d'une pensée systémique, il n'en reste pas moins que la dimension normative d'un dictionnaire anecdotique n'est pas aussi dense que celle d'un dictionnaire encyclopédique. Il s'agira alors de prendre en compte les spécificités du projet éditorial de chaque dictionnaire dans une approche comparative, de sorte à révéler l'influence de ces présupposés historiographiques sur la définition du travestissement. En outre, dans la mesure où les dictionnaires de notre corpus sont rédigés entre 1824 et 1885, les définitions seront également analysées et comparées dans

¹⁷⁶ Georges Banu, *Les Voyages du comédien*, Gallimard, Paris, 2012, p. 114.

leur évolution historique. Cependant, puisque l'encyclopédie produit, pour reprendre la métaphore d'Umberto Eco, une connaissance « labyrinthique », l'analyse notionnelle du travestissement ne sera pas restreinte aux seules définitions proposées dans les dictionnaires, mais donnera également l'occasion d'un parcours dans l'ensemble du dictionnaire-labyrinthe, où apparaissent d'autres occurrences signifiantes de ces termes, au sein d'autres définitions du dictionnaire, en lien plus ou moins manifeste avec le travestissement.

Nous procéderons d'abord à une analyse des rôles à travestissements (Chapitre 1), afin d'élucider le(s) pratique(s) scénique(s) qu'ils décrivent et les genres dramatiques dans lesquels ils prospèrent. À l'image de l'ambition d'historicisation des dictionnaires, la reconstitution de ce qu'étaient les rôles à travestissements sera aussi l'occasion d'en retracer l'histoire, complétant ou corrigeant les failles de l'encyclopédie. Le travestissement étant ici un *code de jeu*, l'analyse de ces rôles permettra également une micro-histoire du jeu d'acteur, et en miroir, une théorie du personnage. Le second chapitre sera consacré aux rôles travestis. Ceux-ci ont pour particularité d'être un emploi récurrent dans au théâtre, à l'opéra et au ballet, ces trois arts étant à l'époque bien moins disjoints qu'aujourd'hui. La période étudiée (1830-1880) est particulièrement prospère pour les rôles travestis (notamment pour le travesti féminin), qui se multiplient sur toutes les scènes. Sans poser la question du *pourquoi*, nous tenterons cependant d'interroger les conditions historiques qui ont favorisé leur recrudescence. Les rôles travestis étant plus proches de nos représentations contemporaines du travestissement, il s'agira d'élucider de quoi se compose la norme qui les encadre et d'analyser les différences de traitement entre travestissement masculin et féminin.

CHAPITRE 1. « TRAVESTISSEMENT. N.M. SYN. DÉGUISEMENT » : LES TRAVESTISSEMENTS COMME DÉGUISEMENTS AU THÉÂTRE

TRAVESTI, (*Belles-lettres*), participe du verbe réciproque se travestir, qui signifie *se déguiser* & se mettre en habit de masque.

Diderot et D'Alembert, *L'Encyclopédie*, 1751

TRAVESTISSEMENT. subst. masc. Déguisement. *Son travestissement ne lui a pas réussi.*

Dictionnaire de l'Académie française, 5^{ème} édition, 1798.

TRAVESTISSEMENT. subst. masc. Déguisement. *Son travestissement ne lui a pas réussi. L'acteur, dans ce rôle, prend plusieurs travestissements.*

TRAVESTIR. v. a. Déguiser en faisant prendre l'habit d'un autre sexe ou d'une autre condition. *On le travestit en femme pour le sauver de prison. On a travesti des soldats en paysans pour surprendre la place.* Il s'emploie ordinairement avec le pronom personnel. *Il se travestit souvent. Se travestir en moine pour passer à travers le camp des ennemis. Il se travestit en moine.*

Dictionnaire de l'Académie française, 6^{ème} édition, 1832.

Au début du XIX^e siècle, le terme « travestissement » est un synonyme littéral de « déguisement », en un sens qui limite son contenu conceptuel au régime de l'apparence. En ce sens, se travestir n'est pas spécifiquement lié au genre : se travestir en homme ou en femme n'est qu'un exemple parmi d'innombrables possibilités de déguisement.

« Se travestir », c'est-à-dire « se déguiser », c'est à la fois fabriquer une surface et tisser un mensonge. Cette surface mensongère, c'est le vêtement qui devient costume, déguisement.

Comment différencier le vêtement du déguisement ? *L'Encyclopédie* nous dit que « se déguiser » consiste à prendre un costume inhabituel, anormal puisqu'il dévie de la norme qui incite à s'habiller des vêtements qui représentent son genre, son métier et sa condition économique : sinon, on est déguisé, et l'on prend le risque d'être pris pour quelqu'un d'autre. Entre l'habit et le déguisement, la différence ne réside pas dans la qualité du tissu, dans une impression de faux liée à la matière, mais seulement dans ce que représente le vêtement. La frontière entre l'habillement et le déguisement est mince : pour être travesti et déguisé, il n'y a pas besoin de masquer son visage, changer ses traits, couper ses cheveux, il suffit de changer

de vêtements. Cela tient à la sémiotique vestimentaire et à son utilisation dans la *présentation de soi* : le vêtement comme ensemble de signes (vêtements féminins/masculins, vêtements associés à un métier – boulanger, chapelain, soldat, garde-chasse, etc. – vêtement indicateur de richesse etc.) n’a pas seulement une valeur pragmatique, comme la praticité du vêtement pour telle ou telle activité. Il permet également une lisibilité instantanée de l’identité qui facilite l’interaction. Erving Goffman montre bien qu’une interaction nécessite de pouvoir se situer par rapport à son locuteur, de savoir à qui l’on parle, même sans connaître la personne en question¹⁷⁷. Le vêtement remplit alors cette fonction informative. On comprend pourquoi se déguiser, c’est tromper : ce n’est pas tant que toute identité doive essentiellement être associée un vêtement, mais plutôt que la corrélation entre l’identité et l’apparence est le fondement de toute lecture sémiotique nécessaire à une interaction sociale jugée équitable. On n’interagit pas de la même manière avec le boulanger et le marchand d’art, ni ne dit la même chose au plombier qu’au prêtre.

Cependant, n’est trompé que celui qui suppose une frontière hermétique entre le dessus – le masque, le vêtement, le faux et le mensonge – et le dessous – le corps, le *moi* véritable et véridique. On ne se sent trompé ou abusé par un boulanger déguisé en prêtre que parce que l’on suppose que le boulanger n’est pas prêtre et ne peut en avoir aucune caractéristique s’il n’en a pas le titre. Se travestir fait entrer dans le monde des apparences trompeuses, celui où « l’habit aurait dû faire le moine ». La dichotomie entre le dessous et le dessus se superpose à la dialectique philosophique de l’être et de l’apparence dans laquelle les deux s’excluent réciproquement. Puisqu’il se résume à modifier l’apparence sans altérer l’être, le travestissement est ici absolument *insignifiant* : il ne fabrique rien d’autre qu’une image. C’est un moyen qui ne sert qu’à parvenir à une fin, qui peut n’être que le travestissement lui-même c’est-à-dire passer pour autre que l’on est.

Une autre caractéristique d’une pensée du travestissement comme déguisement est sa fugacité. Se travestir est forcément un acte éphémère, transitoire, qui prend place dans un temps et un lieu déterminés. Il peut s’agir d’un bal (on parle d’ailleurs de *bal travesti*), du carnaval, sur scène mais aussi de situations où l’enjeu est moins univoquement ludique, pour se cacher dans une situation dangereuse, pour traverser une frontière – un camp de soldats, une prison, etc. – en passant inaperçu¹⁷⁸.

Producteur d’images éphémères, le travestissement devient une *plaisanterie* – quelque chose de léger, de plaisant, de drôle, qui fait sourire –, d’où la fréquence de ses occurrences dans la comédie. Car l’action ou la réception du travestissement – non pour celui ou celle qui est trompé·e, mais pour le témoin informé – ne se fait pas sans plaisir, au contraire : c’est un

¹⁷⁷ Erving Goffman, *op. cit.*, p. 105-135.

¹⁷⁸ Sylvie Steinberg, « Un brave cavalier dans la guerre de sept ans, Marguerite dite Jean Goubler », *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, 10/1999, *op. cit.*, p. 145-154.

plaisir de la théâtralité, celui du spectateur qui observe la représentation de ce qu'il sait être faux, mais en admire les ficelles. On entend alors : « *qu'est-ce que ce déguisement te change, je ne t'ai pas reconnu !* ». Cette définition du travestissement/déguisement conditionne un regard, et répond selon un certain angle – obtus –, à la question « que voit-on lorsqu'on voit une personne travestie ? » : on se laisse (peut-être) tromper par les apparences, mais se travestir ne dit rien de l'identité de celui ou de celle qui se travestit, de qui on *est*, même s'il peut toujours traduire un état, une humeur, un engagement, etc. Si le travestissement est bien une *plaisanterie*, c'est aussi parce qu'on ne peut l'accepter qu'en tant que telle. Le sens figuré de « travestir », s'appliquant cette fois à une œuvre littéraire, est « faire une sorte de traduction libre d'un ouvrage sérieux pour le rendre comique, burlesque ; le parodier¹⁷⁹ ». Tout se passe comme si le travestissement ne pouvait qu'être léger puisque, à l'inverse, un déguisement trop sérieux, trop durable, est un crime. Ainsi, c'est pour « crime de travestissement », l'ancêtre de la « falsification de l'identité », que sont condamnés les hermaphrodites au XVIII^e siècle, si l'on juge au moment du procès que leurs organes génitaux ne sont pas conformes à leur apparence vestimentaire¹⁸⁰. La légèreté et la fugacité sont les conditions *sine qua non* d'une appréhension du travestissement comme un simple déguisement. Trop long ou trop sérieux, il déborde déjà sur une autre pensée du travestissement, celui d'un travestissement signifiant et agissant, qui fera l'objet d'un second chapitre.

Cette pensée du travestissement n'est pas cantonnée à une période de l'histoire, elle coexiste toujours avec d'autres modes de perception du même concept. Georges Forestier souligne très justement dans l'introduction de *Esthétique de l'identité dans le théâtre français* que le concept de déguisement est à la fois large et étroit :

Le concept de déguisement est d'un usage qui est, paradoxalement, à la fois large et étroit. Large, en ce qu'on lui fait volontiers désigner les modifications ostensibles de costume aussi bien que les dissimulations de pensée : en somme, le champ du concept s'étend de la mascarade au mensonge ; deux acceptions extrêmes qui nous paraissent extérieures au champ de la notion parce qu'elles n'affectent pas l'identité. Étroit, parce que la tradition critique distingue soigneusement la modification consciente de l'identité, à laquelle est réservé le terme de déguisement, de « reconnaissance », qu'on applique à l'ignorance de sa propre identité, comme si elle ne jouait un rôle qu'au dénouement¹⁸¹.

¹⁷⁹ « Travestir », *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^{ème} édition, 1832.

¹⁸⁰ Voir la thèse de maîtrise de Matthieu Laflamme, *Le genre au tribunal : l'hermaphrodisme devant la justice de la France d'Ancien Régime*, dirigée par Sylvie Perrier, Université d'Ottawa, 2016.

¹⁸¹ Georges Forestier, *op. cit.*, p. 11.

On pourrait dire la même chose du travestissement. Choissant délibérément d'aller à l'encontre de la tradition critique qui préfère se consacrer à des déguisements et à des travestissements signifiants, qui viennent travailler l'identité, nous avons choisi de nous consacrer d'abord au sens étroit du travestissement, celui du mensonge et de la mascarade.

Dans la mesure où la fusion conceptuelle entre travestissement et déguisement constitue un moment déterminé de l'histoire de la langue (aujourd'hui, on n'utilise plus la terminologie du travestissement pour parler de déguisement), quelques précisions historiques s'imposent. Notre postulat est que le travestissement/déguisement n'est pas cantonné à une période historique précise, même si cette pratique théâtrale est dominante à certaines époques (comme dans certains canevas de la *commedia dell'arte*, ou dans le théâtre forain au XVIII^e), et offre un outil utile pour aborder certains textes ou spectacles à une époque donnée, œuvres dont nous n'aurions pas nécessairement la même réception aujourd'hui. En effet, elle ne peut dominer que tant que persiste la synonymie linguistique entre travestissement et déguisement. Lorsque la langue distingue les deux termes, cette pensée du travestissement décline sensiblement pour se figer dans le déguisement. Quelques traces de la porosité entre travestissement et déguisement persistent pourtant aujourd'hui face à des choix vestimentaires jugés trop étranges qui font douter de la sincérité de l'élection vestimentaire¹⁸².

Cependant, cette pensée du travestissement n'est pas seulement un outil d'analyse de la réception. Son existence et sa prédominance à une époque donnée ont de fortes répercussions sur les esthétiques du travestissement, et notamment dans ses pratiques scéniques, dans la distribution, avec une approche du travestissement comme code de jeu. Ces travestissements, pour inoffensifs qu'ils soient sur l'identité, la sexualité et le pouvoir, n'en restent pas le moins le vestige d'une certaine pensée du théâtre, qui, en donnant une importance capitale au costume et à ses usages ludiques et performatifs, interroge la construction du personnage et offre un nouveau point de vue sur le jeu d'acteur. Tout le paradoxe est là : les travestissements/déguisements sur scène, phénomène majeur mais cantonnés à des théâtres comiques et populaires, très fréquentés du public mais peu appréciés de la critique, sont le symptôme d'une époque théâtrale que le XIX^e siècle a déjà tenté d'oublier, et restent une pratique mineure dans l'ensemble de sa production théâtrale. Cependant, les étudier ouvre une nouvelle perspective sur l'appréhension de l'histoire esthétique de ce siècle : en faisant de la marge le centre, il s'agit de penser une histoire alternative du spectaculaire au théâtre.

Comme on peut le découvrir dans l'épigraphe de ce chapitre, la sixième édition du *Dictionnaire de l'Académie française* pose pour la première fois, en 1832, l'esquisse d'une

¹⁸² Ainsi S. – étudiant en Histoire de l'Art, les yeux et la bouche maquillés de couleurs (camaïeu de rose sur les yeux, rouge à lèvres bleu turquoise), les cheveux teints en rose, habillé d'un short noir troué, de collants en résilles, d'un *crop top* bariolé et chaussé de Doc Martins recouvertes de peintures multicolore – entend-il lorsqu'il marche dans la rue : « sympa ton déguisement ! ».

dimension proprement artistique et théâtrale du travestissement. Il s'agit d'une mention fugitive qui évoque certains rôles joués par des acteurs au théâtre, et impliquant une *pluralité de travestissements*. La phrase, liminaire, est située dans les exemples proposés à la suite de la définition. Même si l'on ressent que le terme « travestissement » a peut-être ici un sens technique, l'exemple atteste seulement d'un usage de l'expression « prendre des travestissements », sans proposer une définition.

Ce sens se confirme dans le *Litttré*, publié en 1889, qui détaille plus avant ces travestissements de l'acteur : « au théâtre, rôle, pièce à travestissements, rôle, pièce où un acteur, changeant rapidement de costume, représente plusieurs personnages ». Le *Litttré* atteste ici d'une définition technique (dans le domaine du théâtre) du terme travestissement, qui désigne à la fois un certain type de composition dramatique (les pièces dites « à travestissements ») et une distribution (les « rôles à travestissements »). En distinguant le sens théâtral de travestissement du sens commun, le *Dictionnaire de l'Académie française* et le *Litttré* témoignent d'une forme de correspondance entre le sens commun de travestissement – un déguisement, c'est-à-dire le fait de prendre un *costume* dont on n'a pas l'habitude – et le théâtre, où, lorsque l'on joue plusieurs rôles, on prend plusieurs travestissements, c'est-à-dire plusieurs costumes.

Du point de vue du jeu, les rôles à travestissements semblent caractérisés par la multiplicité des changements de costumes, avec la spécificité qu'ici, chaque changement de costume correspond à un changement de personnage¹⁸³. Ces rôles donnent une vision des pratiques théâtrales populaires du XIX^e siècle peu prégnante dans notre imaginaire du théâtre de l'époque : celle d'un théâtre où les comédiens jouent plusieurs rôles, changent de costume pendant la pièce, à vue ou cachés, dans une exhibition d'un spectaculaire situé dans les corps et non dans les machines. Un théâtre pour les yeux¹⁸⁴, dénué de textocentrisme, dans les premières décennies du XIX^e siècle.

Il s'agira alors d'étudier les rôles à travestissements à partir du costume, plutôt que de le considérer simplement comme un accessoire de mise en scène, et ce à partir d'un corpus de deux pièces à travestissements dans lesquelles Virginie Déjazet est distribuée : *Paris Malade*, à-propos vaudeville de Bayard et Varner, représenté sur la scène du Théâtre du Palais-Royal le 31 décembre 1832, et *Les Chansons de Désaugiers*, comédie vaudeville en cinq actes de Théaulon et F. de Courcy, représenté pour la première fois sur la scène du théâtre du Palais-Royal le 9 février 1836.

Ce premier chapitre sera consacré à l'élucidation historique de ce que l'on nomme « rôle à travestissement », à une époque où la distribution est régie par le système des emplois.

¹⁸³ Dans la première moitié du XIX^e siècle, l'acteur utilise déjà plusieurs costumes pour représenter son personnage ; le costume change parfois d'une scène ou d'un acte à l'autre, accompagnant la progression de la pièce. Il ne faut donc pas confondre « travestissements de l'acteur » et « changement de costume ».

¹⁸⁴ Isabelle Moindrot, Olivier Goetz et Sylvie Humert-Mougin (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, op. cit.

Que signifie avoir comme emploi de se déguiser ? À quelles pratiques théâtrales correspondent ces rôles à travestissements ? Sont-ils réservés à un genre, un registre, une esthétique dramatique spécifique ? Au fond, s'agit-il vraiment d'un « rôle », au sens habituel du terme ? Nous verrons ainsi que si les rôles à travestissements semblent être l'intrus dans le système des emplois dramatiques, c'est qu'ils héritent de la *commedia dell'arte* et du théâtre forain, ancêtres directs du vaudeville de la première moitié du XIX^e siècle, qui conservent à la fois des éléments dramaturgiques du théâtre forain, mais aussi un certain rapport aux techniques de jeu, à l'acteur et au personnage. En quoi cette technique de jeu que sont les travestissements a-t-elle une implication sur le jeu d'acteur, et *in fine*, sur le personnage ?

1.1 « RÔLES À TRAVESTISSEMENTS »

TRAVESTISSEMENT. – Le travestissement est un changement de costume très rapide, mais qu'il ne faut pas confondre avec la transformation. Tandis que celle-ci, qui n'est d'usage que dans les féeries et les pièces fantastiques, s'opère instantanément sous les yeux du public et par des moyens exceptionnels, le travestissement n'a rien de surnaturel, se fait par des procédés ordinaires et en dehors de la vue du spectateur.

ROLE A TRAVESTISSEMENTS. – Voy. Rôles à tiroirs.

ROLES A TIROIRS. – C'est ainsi que l'on qualifie certains rôles écrits spécialement en vue d'un artiste, en le faisant paraître successivement sous divers costumes et en lui donnant plusieurs caractères différents. La plupart des rôles créés par Déjazet étaient des rôles à tiroirs, et Henri Monnier s'est rendu fameux dans plusieurs rôles de ce genre, notamment dans la *Famille improvisée*, qu'il avait écrite pour lui-même et où il remplissait quatre personnages très opposés. Les rôles à tiroirs reçoivent aussi l'appellation plus compréhensible de rôles à travestissements, qu'il ne faut pas confondre avec les rôles travestis.

Artur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent ; poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, 1885.

Une nébuleuse de termes est liée au travestissement, grâce à plusieurs renvois, créant à l'intérieur du dictionnaire un système terminologique qui définit le travestissement comme un *code de jeu*¹⁸⁵, relatif à certains types de dramaturgies, et inclus dans le système de distribution de l'époque, l'emploi.

1.1.1 SE TRAVESTIR, LE CODE DE JEU D'UN EMPLOI DRAMATIQUE

L'emploi au XIX^e siècle est une catégorie de rôles attribuée à chaque acteur et actrice en fonction de ses qualités physiques et morales, de genre et, en partie, d'âge. L'emploi n'est cependant pas réservé au théâtre, il est également utilisé dans les formes lyriques comme l'opéra ou l'opéra-comique, mais aussi dans les ballets. Un pan entier du dictionnaire de Pougin est consacré à la description détaillée des différents emplois, dans les pages relatives aux

¹⁸⁵ Nous reprenons ici la distinction établie par Georges Banu dans l'introduction du n° 92 de la revue *Alternatives Théâtrales*, « Corps travestis » (*op. cit.*, p. 2.), entre le travestissement comme « code de jeu », relatif à la distribution, désignant le *cross-casting*, et le « travestissement textuel », c'est-à-dire les fictions dramatiques impliquant un jeu de travestissement.

différents « rôles ». Après avoir défini la notion même de « rôle », Pougin entame une liste des différentes catégories de rôles organisant le théâtre. Ceux-ci sont classés en fonction de leur importance et du genre dramatique qui les rassemble : dans le genre comique, on trouvera les hauts comiques et bas comiques, bouffons, grimes, ou manteaux, tandis que dans la tragédie, on verra des « pères nobles, premiers rôles, jeunes premiers rôles, deuxièmes rôles, rois, troisièmes rôles, grands confidents, confidents, utilités ou accessoires »¹⁸⁶. Les emplois sont désignés au pluriel, en fonction du type de personnage (on dira « les grimes », « les utilités »), mais certains acteurs et actrices célèbres donnent leur nom à leur emploi. On parlera alors des « Dugazons » pour désigner les premières chanteuses d'opéra-comique. Selon l'époque et les lieux d'activité, l'emploi d'un acteur ou d'une actrice peut changer au cours de sa vie, mais certains comédiens et comédiennes conservent leur emploi toute leur vie, usage souvent critiqué à l'époque pour le manque de « naturel »¹⁸⁷ du procédé. L'emploi régit la distribution à l'intérieur des troupes, et facilite la création des pièces, chacun ayant par son emploi un registre qui lui est affecté, qu'il peut réutiliser dans chaque nouvelle création, retrouvant un type de rôle auquel il est habitué. Les rôles rassemblés dans un emploi ont donc des caractéristiques dramaturgiques communes, en termes de genre théâtral, de registre de jeu, de taille de la partition, etc.

Chaque emploi est genré : il existe des emplois féminins et des emplois masculins. Ici, le genre de l'emploi n'est pas précisé, et Pougin cite aussi bien Déjazet et qu'Henri Monnier, comme s'il s'agissait d'un emploi mixte. Les rôles travestis de Déjazet, dont elle est spécialiste, se couplent souvent à des rôles à travestissements, mais l'emploi est dans les faits masculins. Parmi les spécialistes de l'emploi cité par Harel, on trouve Perlet, Potier, Gontier¹⁸⁸, Pougin cite Henri Monnier, et la biographie d'Albert Brasseur plus tard dans le siècle, lui-même connu pour les travestissements, est truffée d'exemples de spécialistes du travestissement¹⁸⁹, tous masculins.

Les travestissements apparaissent dans deux entrées qui renvoient l'une à l'autre : « rôle à travestissements » et « rôles à tiroirs ». Ces deux appellations sont équivalentes, mais elles abordent chacune le phénomène depuis un angle spécifique. Si l'on parle de « rôles à travestissements », on aborde l'emploi sous le prisme de la pratique du travestissement, opération de changement de costume rapide pour représenter plusieurs rôles (défini quelques pages plus loin à l'entrée « travestissement »), tandis que parler de « rôles à tiroirs » fait envisager le rôle comme composante d'un certain type d'écriture dramatique, la « pièce à

¹⁸⁶ Charles De Bussy, *Dictionnaire de l'Art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Achille Faure, Paris, 1866, entrée « Emploi », p. 161-162.

¹⁸⁷ Nous reviendrons sur la dialectique entre le travestissement et l'esthétique du « naturel » dans la seconde partie de ce chapitre.

¹⁸⁸ François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, 1824.

¹⁸⁹ Auguste Germain, *Albert Brasseur*, Juven, Paris, 1898.

tiroirs ». Les rôles à travestissements ne sont pas manifestes dans l'ensemble de la production théâtrale de la première moitié du XIX^e siècle, mais sont relatifs à un certain type de dramaturgie utilisé exclusivement dans certaines formes de vaudeville. Nous commencerons par nous arrêter sur la définition du rôle du point de vue du jeu et de la distribution avant de l'aborder selon un prisme dramaturgique.

Selon les indications d'Arthur Pougin, l'emploi appelé « rôles à travestissements », abrégé en « les travestissements », correspond au fait pour un même acteur de représenter divers personnages – ce que l'on observe visiblement dans la distribution des pièces – grâce à des changements de costumes successifs. Les éditions d'époque précisent la distribution dans la liste des personnages inscrite en introduction : on y lit alors le nombre de personnages incarnés par un·e même acteur·trice. Dans *Paris Malade*, revue en un acte mêlée de couplets de Bayard et Varner, représentée pour la première fois au Théâtre du Palais-Royal le 31 décembre 1832¹⁹⁰, plusieurs comédien·ne·s interprètent des rôles à travestissements : M. Philippe est distribué dans les rôles de Cassecou et Bellechasse, M. Lenassor dans ceux de Ossian et un Cuisinier, tandis que M^{lle} Déjazet représente à elle seule Coq-à-l'âne (ou Coqalane), Jocrisse, une Vivandière¹⁹¹ et le Plaisir.

Paris malade est la revue de fin d'année donnée au Théâtre du Palais-Royal, et qui a pour objectif de retracer de manière burlesque les événements politiques et littéraires de l'année¹⁹². Le titre fait clairement référence à l'épidémie de choléra qui a ravagé Paris au printemps 1832. Paris, personnage central de la revue, est visitée dans son salon par une ribambelle de personnages, qui viennent tour à tour lui montrer qu'il y a tout de même de quoi se réjouir, pour démarrer l'année 1833 dans la bonne humeur. Le défilé de personnages donne l'occasion d'évoquer l'actualité politique, littéraire et spectaculaire de l'année. Le thème de la gaieté retrouvée est l'occasion de tableaux méta-théâtraux mettant en scène la rivalité des différents genres de vaudevilles face au reste du répertoire, jugé plus noble mais définitivement moins joyeux.

Les types de personnages interprétés par un même comédien sont d'une grande diversité. Comme dans toute revue, le personnage constitue en lui-même une référence à une figure d'actualité, caricaturée ou parodiée. Dès lors, les personnages en eux-mêmes s'incluent dans un système de références partagées avec le public.

¹⁹⁰ Bayard et Varner, *Paris malade*, revue mêlée de couplets, J. N. Barba, Paris, 1833, p. 2.

¹⁹¹ Les vivandières sont les femmes chargées du ravitaillement des soldats, et suivent les armées à cette fin. Ce métier disparaît à la fin de la Première Guerre Mondiale. Les vivandières, ainsi que les prostituées et quelques femmes soldats, faisaient partie des seules femmes présentes sur les champs de bataille. De figure grivoise, la vivandière devient progressivement une figure féminine noble de cœur et dévouée à sa patrie.

¹⁹² Sur la revue de fin d'année, voir *En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIX^e siècle, Revue d'histoire du théâtre*, n° 266, 2015-II et Christophe Charle, « Le carnaval du temps présent. Les revues d'actualité à Paris et à Bruxelles, 1852-1912 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 186-187, mars 2011, p. 58-79.

Jocrisse, qui n'apparaît que brièvement, est un personnage type de la comédie qui représente un valet bouffon caractérisé par sa naïveté. L'apparition de Jocrisse fait écho à la récurrence des Jocrisse dans la production théâtrale vaudevillesque des premières décennies du XIX^e siècle¹⁹³. Les noms des personnages Cassecou et Bellechasse font référence à l'activité des deux hommes dans la pièce. Cassecou, qui évoque l'arrivée progressive du chemin de fer en France et notamment à Paris, fait apparaître sur scène une paire de bottes à roulette dont il énonce qu'elles sont « à vapeur », et prend un malin plaisir à faire rouler Paris sur un fauteuil à vapeur également à grand renfort de cabrioles. Bellechasse quant à lui, « dit Ortolan » de sa propre bouche, énonce dès la scène 2 qu'il est un cuisinier renvoyé de Saint-Germain. L'ortolan est en effet un oiseau très prisé dans la gastronomie¹⁹⁴. Bellechasse, celui qui a l'ortolan dans ses prises, est alors un cuisinier haut de gamme. Le Cuisinier et la Vivandière sont caractérisés par leurs métiers, mais si le Cuisinier est un personnage muet, la Vivandière *a contrario* donne l'occasion d'inclure dans la pièce un moment grivois. Elle fait son entrée à la scène 11 « *un panier au bras* » comme l'indique la didascalie, quelques répliques après l'évocation par Paris du siège de la ville d'Angers, qui opposa en 1832 l'armée du Nord à la troupe néerlandaise qui occupait la citadelle d'Angers, faisant d'elle une vivandière de la bataille d'Angers, ce qu'elle précise quelques répliques plus loin dans le couplet d'un vaudeville « Près d'Angers, ah ! quel carillon/Quand j'me suis approchée ». Pour le spectateur de l'époque, la vivandière est clairement reconnaissable à son costume mêlant des signifiants féminins (une robe) et des attributs militaires (la boutonnrière de la veste, et un pantalon porté parfois sous la robe). Cependant, lorsque le personnage arrive en scène, il est inscrit dans le corps du texte sous le nom de « Catin » et non de « Vivandière ». S'amorce un jeu de mot grivois sur le parallèle entre la vivandière, également appelée « cantinière », et « catin », en références aux prostituées qui suivaient les régiments. L'appellation « vivandière » permet sans doute de contourner la censure, tandis que sur scène, la vivandière lance son couplet sur « l'air de la catin » en racontant son engouement à l'annonce de la reprise d'Anvers. Ce rôle, interprété par Déjazet, est l'occasion de faire démonstration de l'emploi dans lequel elle est souvent distribuée et excelle, celui de soubrette grivoise.

La référence associée aux autres personnages est plus difficile à identifier à partir du texte. Il donne, certes, quelques informations mais les références restent parfois obscures aujourd'hui. Dans un article consacré au vaudeville entre 1800 et 1820, Roxane Martin met en avant la dimension pragmatique de la construction allégorique des personnages : leur nom ne suffit pas à faire l'allégorie, celle-ci passe souvent par le costume. Elle en donne un exemple à partir du vaudeville *L'Auberge dans les nues* :

¹⁹³ Pour n'en citer que quelques-unes, Dovigny compose en 1803 *Jocrisse changé de condition* et *Jocrisse jaloux* en 1803, Sidony et Servière, *Jocrisse suicidé* en 1804, Desaugiers, *Jocrisse aux enfers*, et Armand Gouffé, *Jocrisse autre part* en 1809, Dumersan et Brazier, *Jocrisse grand-père*, *Jocrisse apprenti cornac* et *Jocrisse chef de brigands* en 1810.

¹⁹⁴ Alexandre Dumas donne d'ailleurs la recette de « l'ortolan à la provençale », un ortolan farci aux truffes, dans son *Grand Livre de cuisine*, qu'il publie en 1873.

Les vaudevillistes [...] manient l'art du symbole de manière à condenser, dans le costume ou dans le simple accessoire, l'univers mimétique qu'il souhaite caricaturer. Au-delà de l'intrigue [...], le spectacle vaudevillesque propose avant tout une série d'images scéniques qui, habilement intégrées au cœur de l'intrigue, fondent tout l'intérêt que peut lui porter le spectateur. Il n'est pas surprenant, par exemple, que l'acteur Potier (autre célébrité des Variétés sous l'Empire, jouant le personnage de Télescope, entre en scène en portant une énorme sphère sous le bras et des lunettes débordant d'une poche de son habit. De même, en 1810, alors que l'Académie impériale de musique vient de représenter *La mort d'Abel*, opéra de Rodolphe Kreutzer sur un livret de François-Benoît Hoffman, le Théâtre du Vaudeville met à l'affiche *L'Auberge dans les nues* dans laquelle la parodie de l'opéra est uniquement portée par le costume des deux personnages principaux, Adam et Abel, qui apparaissent sur scène « *vêtu [s] en partition* »¹⁹⁵.

Le costume et l'accessoire composent une image scénique du personnage reconnaissable par tout.e spectateur.trice grâce à une réception intermédiaire entre le théâtre et la presse : Romain Piana met en avant dans plusieurs de ses travaux la parenté entre la revue et la caricature de presse¹⁹⁶ (la Caricature faisant d'ailleurs une apparition parmi des personnages de *Paris Malade*). Les costumes de scène sont composés en référence aux costumes des allégories parodiques dessinées dans la presse illustrée. La dénomination « rôle à travestissement » prend alors tout son sens : ces rôles sont non seulement conçus dans une succession de changements de costumes, mais le costume en lui-même est aussi extrêmement important pour reconnaître le personnage allégorique

Identifier les nombreux jeux scéniques sur le costume oblige à passer par une documentation para-scénique¹⁹⁷ pour comprendre un spectacle dont le texte ne rend guère compte. La critique nous aide à identifier les personnages. Un article du *Figaro* paru le 2 janvier 1833 commentant les spectacles de fin d'année du Théâtre du Palais-Royal nous en donne un aperçu :

¹⁹⁵ Roxane Martin, « Les coulisses du vaudeville dans les années 1800-1820 : savoir-faire scénique et écritures », in Violaine Heyraud et Ariane Martinez (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, op. cit., p. 34.

¹⁹⁶ Romain Piana, « La presse comme source analogique dans l'historiographie de la revue de fin d'année », op. cit., et « La revue de fin d'année, "journal-vaudeville" », dans Élisabeth Pillet et Marie-Ève Therenty (dir.), *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 273-292.

¹⁹⁷ Nous reprenons ici la distinction établie dans l'introduction à la partie « Les sources » de l'ouvrage *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, op. cit., p. 21-27, dans laquelle Roxane Martin distingue l'usage historiographique de sources dites « péri-scéniques » (la documentation produite autour de la représentation, livret de mise en scène, maquettes de costumes et de décors etc.) des sources dites « para-scéniques » (produites dans les à-côtés du travail créatif, comme l'iconographie, la presse, la caricature satirique etc.)

THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL

PARIS MALADE, à-propos-vaudeville, de MM. Varner et Bayard.

Ce n'est pas de misère que Paris est malade, car aux approches du jour de l'an le commerce dans toutes ses branches est en parfaite santé ; ce n'est pas faute de gloire que Paris est indisposé, car nous avons une armée vaillante dans le midi comme dans le nord, et la nouvelle de la prise d'Anvers pour nos étrennes ; que sait-on ? C'est peut-être à cause de la nullité des succès dramatiques que Paris a le spleen.

Le théâtre du Palais Royal s'est chargé de l'égayer, et il a complètement réussi à l'aide de quelques charges grotesques des célébrités de l'époque. M. Bosco et M. Eugène Pradel, le vaudeville moyen-âge et les Variétés, *Prima-Donna*, la morale et l'Opéra-comique, *la Caricature* et la moutarde blanche ; une vivandière de l'armée d'Anvers et le plaisir sont les personnages qui successivement passent dans son salon et celui du public.

Ces pièces-revues, dites à *tiroirs*, où le même acteur représente divers personnages, ont été usées sur toutes les scènes de Paris, et le théâtre du Palais-Royal surtout en a fait un étrange abus ; il devenait donc difficile de montrer encore et avec succès Philippe travesti et M^{lle} Déjazet changeant de costume à vue. [...] L'épigramme est néanmoins ce qui domine dans leur ouvrage ; ils n'ont pas épargné la critique, le trait et la pointe. Chacun voudra passer en revue dans le vieux Paris, au Palais-Royal, la comique galerie d'originaux qui se dessinent burlesquement sur cette scène ; chacun voudra applaudir les cinq travestissements de M^{lle} Déjazet, et s'écrier en la voyant : 1832 est mort, vive 1833 !¹⁹⁸

La critique de presse permet notamment d'éclaircir les références convoquées par les personnages d'Ossian, et de Coqalane. Ossian est présenté comme un poète à qui Cassecou propose dans la scène 5 une démonstration d'habileté en jeux de rimes. Ossian propose ainsi un portrait parodique d'Eugène de Pradel, réputé pour organiser à Paris de nombreuses soirées poétiques dans laquelle ont lieu des concours de rimes.

Coqalane représente quant à lui un pastiche du vaudeville du théâtre des Variétés¹⁹⁹, et plus spécifiquement du vaudeville à tiroirs, dans lequel les scènes s'enchaînent *en passant du coq à l'âne* – à l'instar de la présente revue –, dont il chante les louanges à la scène 8, contre le personnage de Flonflon, qui incarne « le vaudeville moyen-âge » l'opérette de l'Opéra-Comique, le vaudeville « sérieux », qui traitent « du crime et de l'adultère » au point qu'il ne serait presque plus un vaudeville mais un mélodrame au ton pompeux. Le « flonflon » de vaudeville, terme péjoratif qui désigne les airs bruyants d'opérette et de vaudeville, fait du

¹⁹⁸ Nestor Roqueplan, « Théâtre du Palais-Royal », *Le Figaro*, 2 janvier 1833.

¹⁹⁹ À la scène 8, Coqalane entame un récitatif en chantant « Moi, monsieur, je suis Cocalane/ Et tous les soirs j'exerce mon organe/ À chanter l'opéra-buffa/ Passage du Panorama ». Le Passage des Panorama est en effet situé à côté du théâtre des Variétés à Paris.

personnage du même nom un représentant d'un vaudeville composé de manière moins fantaisiste mais favorisé par la critique, tandis que la revue est moins bien accueillie jusque dans les années 1840, au moment où le genre tend à se codifier²⁰⁰.

Comme l'indique la dernière phrase de la critique dramatique de *Paris Malade*, les travestissements sont intimement liés au costume dans la représentation du personnage, au point que costume et personnage sont absolument assimilés l'un à l'autre. Les usages du verbe « travestir » donnés dans les dictionnaires de langue et dans la critique de spectacle dans la presse le montrent bien : « On a travesti des soldats en paysans pour surprendre la place²⁰¹ », « Il se travestit en moine²⁰² ». Dans chacun de ces exemples, il est systématiquement précisé en quoi l'acteur ou la personne est travesti-e : le costume en lui-même est significatif d'une classe sociale, d'un ordre ou d'un sexe différent de celui qui porte le costume. Les travestissements en femme et en homme font simplement partie des possibles, mais n'occupent aucune place privilégiée, c'est pourquoi il est nécessaire de préciser *en quoi* on est travesti. Ainsi, Virginie Déjazet est tout autant travestie en vivandière qu'en théâtre des Variétés qu'en Jocrisse, seul personnage clairement masculin de sa partition.

Comment expliquer alors le choix du terme travestissement plutôt que celui du mot « costume » dans l'ultime phrase de l'article ? Il semble que si travestissement et costume peuvent être synonymes, le terme travestissement ajoute une modalisation non pas au sens de « costume » (il s'agit dans les deux cas d'un vêtement de scène), mais dans le rapport que l'acteur entretient avec lui. La synonymie entre travestissement et déguisement paraît donner au travestissement un aspect plus léger que celui du costume qui serait quant à lui plus neutre. Si tout costume fait de l'acteur un autre que soi-même, le travestissement ajouterait une dimension plus ludique, ferait l'effet d'être déguisé plutôt que costumé, permettrait d'être pris pour autre que soi-même mais sans la tenue qu'implique le costume. La temporalité joue sans doute également, on garde son personnage et son costume pendant toute la pièce, tandis que le travestissement est transitoire, d'où son emploi systématique au pluriel dans le vocabulaire théâtral.

Le changement de personnage et l'apparition successive d'un-e même acteur·trice dans différents costumes nécessitent de prendre en compte scéniquement le changement de personnage. Pougin distingue dès les premières lignes de sa définition du travestissement que celui-ci se distingue de la transformation, qui s'effectue à vue, par des procédés extraordinaires, en s'effectuant hors scène. La transformation serait le signifiant scénique d'une transformation fictionnelle et textuelle prenant place dans des genres du merveilleux tels que la féerie, tandis que le travestissement relèverait implicitement d'un répertoire

²⁰⁰ Amélie Calderone, « Au croisement du vaudeville anecdotique et de la féerie : codification du genre de la revue de fin d'année sous la monarchie de Juillet », in *Revue d'histoire du théâtre*, op. cit., p. 201-215.

²⁰¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, entrée « Travestir », 5^{ème} édition, 1798.

²⁰² *Idem*.

vaudevillesque dont les intrigues seraient plus « réalistes ». Or, la critique de Nestor Roqueplan contredit Pougin sur ce terme : deux des changements de costume de Virginie Déjazet s'effectuent à vue, mais restent nommés travestissements. Il s'agit d'une part du changement de costume pour passer du personnage de Coqualane à celui de Jocrisse, qui s'effectue en scène et à vue par l'intervention du personnage Bosquino. Bosquino, en référence au prêtre italien Jean Bosco, est un personnage de sorcier²⁰³, qui transforme à la scène 9 Coqualane en Jocrisse et Flonflon en « vieillard avec le costume et les attributs du Vaudeville, un gatoubet et un tambourin ». Flonflon, représentant l'Opéra-Comique accusé d'atavisme par Coqualane/théâtre des Variétés, prend la forme du « vaudeville moyen-âge ancestral ». Bosquino fait disparaître Jocrisse « sous le théâtre » d'un coup de baguette quelques répliques plus tard. D'autre part, il transforme encore Catin/Virginie Déjazet en Plaisir à la fin de la scène 11 pour le couplet final, qui réunit tout le personnel dramatique sur scène.

Pougin présuppose ici l'étanchéité entre les genres dramatiques, et notamment entre vaudeville et féerie. Or, la revue et la féerie, genres fondés tous deux sur la recherche du spectaculaire, se sont largement hybridés à partir de 1840, et la revue de fin d'année se codifie comme un genre fantastique, qui laisse souvent apparaître magiciens, diables et sorcières comme artifice dramatique pour amorcer un changement de scène²⁰⁴. Le plaisir du spectateur à être le témoin des changements de costumes des acteur·trice·s, effectués avec une grande dextérité, justifie sans doute également l'hybridation des genres. Plus qu'une astuce dramatique pour justifier aisément l'enchaînement des tableaux, les travestissements, à vue et hors scène, constituent un spectacle en soi.

L'inexactitude de la définition de Pougin laisse entrevoir les limites de toute tentative de catégorisation exhaustive. En tentant de proposer une définition dialectique du travestissement en l'opposant *stricto sensu* à la transformation, Pougin glisse d'une écriture descriptive au discours normatif. S'il précise dans la notice « Transformation » que les transformations ont lieu dans la féerie, il se garde de préciser le répertoire dans lequel on recourt aux rôles à travestissements, alors que chaque emploi est spécifiquement lié à un genre dramatique²⁰⁵. Le zèle qu'il met à définir le travestissement comme un emploi, alors que tout semble y résister, dénote la rigidité de velléités scientifiques qui se brisent sur l'indétermination pragmatique. Il précise que les rôles à travestissements sont des types de rôles, mais qu'ils sont écrits spécifiquement pour un acteur, contredisant la logique même de l'emploi.

²⁰³ Jean Bosco est canonisé en 1934 et devient d'ailleurs le saint patron des prestidigitateurs.

²⁰⁴ Amélie Calderone, *op. cit.*

²⁰⁵ Le drame romantique va cependant remettre en question la stabilité des emplois dramatiques en recourant aux distributions à contre-emploi (voir chapitre 4 « Prendre l'habit de l'autre sexe »). Si les emplois sont encore assez respectés à Paris, où les comédien·ne·s sont en nombre, les théâtres de province ont un rapport plus souple aux emplois, les acteurs et actrices cumulant souvent plusieurs emplois pour permettre un accès à un plus large répertoire.

Dans le préambule au *Dictionnaire*, Pougin souligne qu'il n'est pas le seul à avoir entrepris la rédaction d'un dictionnaire dans son siècle, et il rappelle qu'il s'est appuyé sur les œuvres de ses prédécesseurs pour rédiger le sien. Il déplore cependant l'inexactitude des dictionnaires du début du XIX^e siècle, recueils d'anecdotes plutôt qu'ouvrages nosologiques. Tandis que Pougin oppose l'anecdote à la scientificité de l'histoire, l'historiographie contemporaine a au contraire réhabilité l'anecdote comme source historique, permettant de découvrir une histoire moins institutionnelle mais plus pragmatique des scènes antérieures²⁰⁶. L'anecdote nous permet également d'approfondir cette enquête sur les rôles à travestissements.

La première occurrence d'une entrée « travestissemens » dans les dictionnaires d'art dramatique remonte à 1824. Il s'agit du dictionnaire publié par François-Antoine Harel, dont le projet éditorial, bien que gardant le titre de « dictionnaire théâtral », s'approche bien plus d'une sorte de guide du théâtre de l'époque que d'une tentative d'établir des définitions stables du vocabulaire théâtral. En effet, si l'ouvrage est bien conçu comme un dictionnaire, présentant des entrées relatives au vocabulaire théâtral et classées par ordre alphabétique, les définitions se rapportent moins au sens des mots qu'elles n'offrent un commentaire de l'actualité théâtrale à l'usage des spectateurs – comme le montre le sous-titre de l'ouvrage –, commentant et critiquant les usages en vogue, ainsi que les qualités et défauts des acteurs connus du public. Contrairement aux dictionnaires théâtraux publiés à la fin du siècle précédent, comme le *Dictionnaire dramatique*²⁰⁷ de Chamfort et Laporte, qui abordaient le théâtre par le biais des genres dramatiques en faisant l'inventaire des pièces, Harel s'intéresse quant à lui à la scène, à la pratique d'acteur et au monde du théâtre. C'est dans cette veine rédactionnelle du commentaire d'actualité qu'est rédigée l'entrée « travestissemens ».

Travestissemens. Espèce de rôles dans lesquels excellent Perlet, Potier et Gontier. Monrose, dans les rôles travestis du Mercure Galant, ne laisse pas assez oublier qu'il est Monrose ; l'acteur paraît souvent en lui, quand le personnage devrait seul se montrer : c'est le reproche qu'on pourrait adresser quelques fois à Bernard-Léon. Mademoiselle Déjazet est bien placée dans les travestissemens [...]²⁰⁸.

²⁰⁶ Sophie Marchand, « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII^e siècle », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*, op. cit., p. 127-138.

²⁰⁷ Sébastien-Roch Nicolas Chamfort, Joseph de Laporte, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les Observations des Maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les Notices des meilleures Pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques*, Lacombe, Paris, 1776.

²⁰⁸ François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral*, op. cit.

Ces « espèces de rôles », le public ayant vu Potier, Gontier et Déjazet sur scène, peut les identifier grâce aux références qu'il partage avec l'auteur, qui se passe de préciser la teneur de ces rôles en s'appuyant sur la connivence avec son lecteur. On trouve le même type de notice dans le *Dictionnaire des coulisses*, paru en 1832, dont le projet éditorial est sensiblement le même que celui de François-Antoine Harel, et reprend d'ailleurs en partie les notices de son prédécesseur qu'il écourte souvent.

Travestissements. Espèces de rôles dans lesquels excellent Monroe, Perlet, Lepeintre aîné, Gontier, Fargueil, et M^{lle} Déjazet²⁰⁹.

Les deux notices font tout de même du travestissement, ou plutôt des travestissements un type de rôles, ce qui laisse entendre que les travestissements formeraient un emploi. Malgré tout, l'équivocité de la notice rend palpable la difficulté à définir ce que sont exactement les travestissements, et *a fortiori* à les rassembler dans un emploi.

L'emploi « travestissement » diffère des autres emplois dramatiques dans la mesure où l'acteur joue plusieurs personnages dans la même pièce plutôt qu'un seul. L'emploi des travestissements contrevient à la vision du personnage et de la distribution qui fonde l'emploi : en effet, l'emploi est utilisé pour permettre à l'acteur d'utiliser le registre dans lequel il est le meilleur, ou du moins celui qui lui est le plus facile, le plus spontané, de sorte à ce qu'il ne quitte pas ce registre ni ses habitudes de jeu, lui permettant ainsi d'être reconnu par le public, qui apprécie alors l'incessante réitération d'un type de jeu pour un type de personnage plutôt qu'il ne recherche l'expression de la dextérité de l'acteur·trice dans la diversité. Ici, il semble que la succession des travestissements ne repose pas sur la reproduction d'un même type dont chacun des avatars ne présenterait qu'une variation du premier mais, au contraire, sur l'écart spectaculaire entre chacun des personnages, qui peuvent être, comme nous l'avons vu dans *Paris Malade*, des personnages politiques, des poètes, des figures sociales ou des allégories. D'un coup d'œil, le spectateur doit pouvoir reconnaître le personnage, ce qui implique de l'acteur un changement de jeu (de posture de corps, de voix) extrêmement rapide, de sorte à faire oublier le personnage précédent, et esquisser le suivant, en rendre sa silhouette par quelques traits forts. En effet, il ne faudrait pas conclure que les rôles à travestissements consistent simplement dans un changement de costume, qui suffit à indiquer le changement de personnage. Les donner à voir demande un véritable travail d'interprétation de la part de l'acteur, qui doit disparaître derrière son costume et laisser place au personnage, même pour peu de temps, sans quoi il risque d'endurer la même critique qu'Harel fait à Monroe qui « ne laisse pas assez oublier qu'il est Monroe ; l'acteur paraît souvent en lui, quand le personnage

²⁰⁹ *Dictionnaire des coulisses, ou Vade Mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, 1832.

devrait seul se montrer²¹⁰ ». Malgré la brièveté des scènes, et leur évident parti pris parodique, le spectateur doit pouvoir croire au personnage, dans une temporalité qui ne permet évidemment pas à l'acteur d'entretenir avec chaque personnage le même rapport que celui qu'il entretient avec le rôle qu'il tiendrait tout au long d'une pièce.

Lorsque Harel nomme les travestissements une « espèce de rôles », il choisit sans doute délibérément de rester vague, dans la mesure où dans le cas de cet emploi, il n'existe aucun point commun entre les rôles interprétés dans une même pièce, et encore moins d'une pièce à l'autre, l'unité de l'emploi se fondant simplement sur la pluralité et la succession des personnages interprétés par un·e même interprète. C'est que le mot rôle n'est pas employé dans le même sens lorsque l'on parle d'un « rôle à travestissement » et d'un « premier rôle ». Charles de Bussy définit le rôle comme « ce que doit réciter un acteur dans une pièce de théâtre », et comme « le personnage qu'il représente²¹¹ ». Le rôle à travestissements correspond au sens premier du mot rôle, le texte à réciter, indépendamment de son unicité par rapport à un personnage. Malgré l'absence d'un personnage unique à interpréter, les différents rôles que les acteur·trice·s endossent pendant la pièce ne semblent pas distribués au hasard parmi la multitude de rôles à pourvoir, mais dessinent une partition destinée à mettre en valeur chaque acteur·trice. Dans *Paris Malade*, Déjazet change cinq fois de costume, mais les rôles de sa partition ne sont pas distribués de manière aléatoire. Comme nous l'avons dit, la vivandière, grivoise par la résonnance avec la catin, et masculinisée par son rôle dans l'armée, rappelle l'emploi de soubrette, Jocrisse lui donne l'occasion de porter un costume masculin, pour lequel elle est également connue. La partition de l'acteur·trice cultive donc une dialectique entre le changement et la répétition d'une figure connue.

En jouant sur les deux sens du mot « rôle », les rédacteurs des différents dictionnaires tentent tant bien que mal de faire des travestissements un emploi, alors qu'ils y résistent. S'il y a bien une forme d'unité dans les rôles à travestissements, le jeu sur l'écart/unité, qui recoupe la dualité illusion/reconnaissance, ne se situe pas au même endroit que dans la définition classique de l'emploi. Cependant, l'emploi est un système si profondément inscrit dans les mentalités des praticiens et des spectateurs de théâtre au XIX^e siècle que les critiques et commentateurs de l'époque ne semblent pas éprouver le besoin de définir outre mesure une pratique qui fait évidence pour eux. L'enjeu d'une définition des rôles à travestissements se joue de manière différente chez Pougin, qui écrit cinquante ans plus tard, à une époque où ces rôles sont différemment perçus.

Les mots de Harel, qui parle d'une « sorte de rôle », sont peut-être les plus justes puisqu'ils connotent en même temps la proximité et l'écart, et font référence à la notion

²¹⁰ François-Antoine Harel, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, J-N-A. Barba, Paris, 1824, p. 292.

²¹¹ Charles de Bussy, entrée « Rôle », *op. cit.*, p. 335.

d'emploi. Les rôles à travestissements engagent en effet un rapport fort différent au texte, au spectaculaire, à la fable et à l'incarnation. La difficulté à faire entrer les travestissements dans les dictionnaires et, *a fortiori*, dans l'emploi tient justement à l'écriture des pièces dans lesquelles ils prennent place.

1.1.3 DRAMATURGIES DES TRAVESTISSEMENTS – TRAVESTISSEMENT ET VAUDEVILLE

Pougin relie étroitement les rôles à travestissements, ou rôles à tiroirs, à la dramaturgie d'un certain type de pièces, les pièces à tiroirs qu'il définit en ces termes :

Qualification que l'on donne à certaines pièces dont l'intrigue est nulle et sans suite, et dont, volontairement et pour quelque raison tirée des circonstances, les scènes se suivent, se succèdent sans s'enchaîner réellement, comme si chacune d'elles avait été prise dans un tiroir et simplement soudée aux autres²¹².

La structure dramatique que décrit Pougin s'éloigne de la dramaturgie aristotélicienne, qui définit le drame par la progression nécessaire des événements du début jusqu'à la fin. C'est que la tradition de l'emploi, issue du théâtre classique, est adaptée à des dramaturgies aristotéliciennes, dans lesquelles les personnages sont fixes, ont un rang dans la société qui différencie le noble et le bourgeois de la confidente et de la suivante. La dramaturgie de la pièce à tiroirs diverge d'une dramaturgie organique qui progresse par cause/conséquence. Elle se caractérise au contraire par une dramaturgie que l'on pourrait nommer « en pivot », dans laquelle un personnage principal est au cœur d'une série de tableaux dont il reste le centre en tant qu'élément de liaison entre chaque scène. Dans *Paris Malade*, Paris est le personnage pivot de la pièce, et les autres personnages s'essaient autour de lui. La dramaturgie en pivot de cette revue change en profondeur la hiérarchisation des personnages vis-à-vis des dramaturgies classiques, puisque leur hiérarchie n'est plus calquée sur l'ordre social. La pièce à tiroirs met au même niveau l'ensemble des personnages, qu'ils représentent une vivandière ou la Caricature. Ceux-ci ne sont distingués que par la durée de leur apparition et non par leur rang dans la fiction.

L'expression « pièce à tiroirs » décrit une structure dramatique, un procédé d'écriture plutôt qu'il ne définit un genre dramatique. Cependant, la structure à tiroirs n'est pas la plus courante dans le siècle de l'émergence du drame. La pièce à tiroirs apparaît alors dans des formes théâtrales populaires, notamment dans le vaudeville. La définition d'Harel le confirme, puisque la liste des acteurs et actrices qu'il cite permet d'identifier dans quels théâtres avaient lieu les représentations de pièces à travestissements. La « Notice des théâtres de Paris » incluse à la fin du *Dictionnaire des coulisses* montre que Potier, Gontier, Bernard-Léon et Déjazet ont

²¹² Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent ; poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Firmin-Didot, Paris, 1885, p. 599.

circulé entre le Théâtre des Nouveautés, le Vaudeville, le Théâtre des Variétés, et le Théâtre du Palais-Royal, qui sont tous des théâtres secondaires, populaires de vaudeville. Le Palais-Royal en particulier est *le* lieu du vaudeville à travestissement :

Les salles spécialisées dans le vaudeville, en particulier le Palais-Royal, ont un public spécifique qui vient chercher la farce, avec ses quiproquos, ses travestissements, selon des modalités très répétitives. Les critiques s'en trouvent souvent offusqués, ou lassés de ces éternels recommencements : c'est qu'en l'occurrence ils oublient la règle du jeu – ou ne peuvent l'accorder avec les principes de leur métier²¹³.

L'ensemble de la production vaudevillesque n'épouse pas la forme de la pièce à tiroirs, bien au contraire. La structure à tiroirs fait d'ailleurs partie des formes les plus martyrisées par la critique, qui a pour habitude de se focaliser sur la critique d'un texte, sur les qualités de construction de la fable plutôt que sur la fonctionnalité scénique d'un spectacle. Derrière le rejet du vaudeville à tiroirs se cache sans doute un jugement de valeur qui tient à la distinction entre l'art et le divertissement, l'art se situant, de manière sommaire, dans un « grand texte », c'est-à-dire dans un travail de l'intrigue et de la langue produit par un auteur, et le divertissement dans un théâtre qui privilégie l'image sur le texte, fabriqué par des faiseurs voire des carcassiers. Malgré le scepticisme de la critique, le vaudeville reste un genre très populaire, et plusieurs des acteur·trice·s du genre, comme Virginie Déjazet, entre autres, sont resté·e·s à la postérité comme de très grands comédien·ne·s.

Si on utilise souvent le terme générique de « vaudeville », celui-ci est peu étudié dans sa diversité²¹⁴ et ne constitue pas un genre uniforme²¹⁵. Issu de traditions variées, peu codifiées²¹⁶ et qui s'entremêlent les unes aux autres, le vaudeville, forme hybride, regroupe un grand nombre de sous-genres dans la première moitié du XIX^e siècle.

Henri Gidel, le premier à avoir tenté de recenser et de proposer une typologie du vaudeville, dégage deux tendances dans les écritures de vaudevilles, le vaudeville anecdotique, dans lequel il inclut la revue, et la farce vaudeville. La typologie d'Henri Gidel reste toutefois problématique en ce qu'elle mélange une typologie fondée sur des critères thématiques en faisant d'une part de l'anecdote comme contenu fictionnel un critère de définition d'un sous-

²¹³ Patrick Besnier, *Le Théâtre en France de 1829 à 1870*, Honoré Champion, Paris, 2017, p. 171.

²¹⁴ En témoigne la place qu'ils occupent dans l'ouvrage de Violaine Heyraud et Ariane Martinez consacré au vaudeville, *Le Vaudeville à la scène*, *op. cit.*, dans lequel seuls les deux premiers chapitres de l'ouvrage sont consacrés au vaudeville avant Scribe. Il en va de même dans l'ouvrage de référence d'Henri Gidel, *Le Vaudeville*, PUF, Paris, 1986, dans lequel les vaudevilles de Scribe et Labiche sont abordés de manière bien plus approfondie que les ouvrages de précédents vaudevillistes, cités à la chaîne.

²¹⁵ Dans son ouvrage consacré au vaudeville, Henri Gidel fait remonter la naissance du vaudeville à l'introduction de chansons au théâtre à la fin du XVII^e siècle, préluant au développement du vaudeville dans le théâtre forain au XVIII^e siècle.

²¹⁶ Les vaudevilles font partie de la tendance propre au XIX^e siècle à briser les frontières entre les genres dramatiques et à inventer sans cesse de nouveaux genres à partir de la rencontre de plusieurs formes.

genre, et d'autre part de la farce un second critère de définition, alors que la farce ne constitue pas un thème mais un genre dramatique.

La farce vaudeville mobilise des procédés farcesques et grivois, notamment à des fins parodiques. Le vaudeville anecdotique, quant à lui, « prend comme point de départ une anecdote du passé, ou un fait divers emprunté à l'actualité ; l'un ou l'autre servent de prétexte à de petits tableaux de mœurs²¹⁷ ». Henri Gidel prend le soin de préciser que ces deux genres ne sont pas étanches l'un à l'autre et se mélangent souvent dans des proportions variées. Le théâtre des Variétés ainsi que le théâtre du Palais Royal présentent des vaudevilles qualifiés de « genre grivois²¹⁸ ». C'est bien au théâtre du palais Royal qu'est représenté *Paris Malade* : la grivoiserie n'est pas réservée à la farce vaudeville, et est largement mobilisée dans la revue.

Henri Gidel décrit la forme du vaudeville anecdotique comme une succession de « tableaux de mœurs », laissant penser que la pièce à tiroirs fait partie des procédés d'écriture fréquents dans ce sous-genre, ce que confirme Roxane Martin. À propos du vaudeville d'actualité, elle décrit sa fabrique comme « une intrigue très mince, composée par la chaîne des rebondissements que l'anecdote de départ permet de développer²¹⁹ ». Nous avons pu empiriquement constater qu'hormis dans la revue, les pièces à tiroirs ne sont jamais annoncées comme telles. Les pièces dans lesquelles Virginie Déjazet interprète des rôles à travestissements, comme *Les Chansons de Desaugiers*²²⁰, sont effectivement des vaudevilles anecdotiques, mais ils sont aussi bien annoncés comme des « à-propos vaudevilles » que comme des « comédies en cinq actes », alors que la forme de la pièce à tiroirs est mobilisée dans les deux cas. *Les chansons de Desaugiers* est effectivement définie comme une comédie en cinq actes, mais ne présente aucune intrigue autre que quelques prétextes servant à introduire auprès de Desaugiers un certain nombre de personnages. Ceux-ci, à partir d'une situation très sommaire, en viennent à reprendre les très nombreux vaudevilles composés par Desaugiers, et la succession des couplets fait tout l'intérêt du spectacle.

Difficile alors d'assimiler la dramaturgie à tiroirs à un genre dramatique spécifique : la pièce à tiroirs fait partie des procédés d'écriture fréquents dans le vaudeville, dont le seul critère d'uniformité au XIX^e siècle réside dans le recours aux « vaudevilles », airs connus sur lesquels on modifie les paroles en fonction du contexte d'utilisation, et qui donnent son nom au genre. Cependant, le rapport parodique que le vaudeville entretient à l'actualité fonde également le recours fréquent aux travestissements.

²¹⁷ Henri Gidel, *op. cit.*, p. 44.

²¹⁸ Voir *Dictionnaire des coulisses, ou Vade Mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique*, « Notice sur les théâtres de Paris », 1832 p. 85-108.

²¹⁹ Roxane Martin, « Mélodrames et vaudevilles », in, *op. cit.*, p. 74.

²²⁰ MM. Théaulon et F. de Courcy, *Les Chansons de Desaugiers*, comédie en cinq actes mêlée de couplets, J. A. Lelong, Bruxelles, 1836, représenté pour la première fois sur le théâtre du Palais-Royal, le 9 février 1836.

Les travestissements comme spectacularisation du changement de costume offrent un appui scénique à la parodie, faisant alors écho au sens figuré de « travestir », qui, rappelons-le, signifie dans le cas d'un auteur, d'une œuvre, « faire une sorte de traduction libre d'un ouvrage sérieux pour le rendre comique, burlesque, le parodier.²²¹ » Ici, le travestissement produit une sorte de redoublement scénique au motif poétique de la parodie, et le travestissement lui-même, dans la manière dont il est pratiqué, consiste pour partie à travestir des personnages célèbres en en proposant un portrait comique ou satirique. Dans leur rencontre entre le texte et la scène, les pièces produisent une forme de méta-travestissement, consistant à travestir l'actualité, les personnages comme l'acteur, dans un enchâssement vertigineux. La critique de Nestor Roqueplan en témoigne : il fait référence, dans la même phrase, à « Louis-Philippe travesti », désignant sans doute le portrait burlesque réalisé par l'acteur incarnant le personnage de Paris en mobilisant le sens figuré de « travestir », et les « cinq travestissements » de Virginie Déjazet.

Finalement la charge satirique et burlesque créée par le costume s'étend à un très grand nombre de personnages, et ce même si les comédiens en charge du personnage ne jouent pas plusieurs rôles. Dans le vaudeville, le travestissement est un motif transversal, conjuguant le sens figuré de « travestir » pour parodier une œuvre, une personnalité historique ou contemporaine, et un usage du costume comme déguisement. Cependant, le terme même de « travestissement » n'est utilisé que lorsque le processus de changement de costume est mis au jour, dès l'instant où un·e acteur·trice réapparaît plusieurs fois dans des personnages et des costumes différents.

On pourrait en effet se demander pourquoi le fait de distribuer plusieurs personnages à un·e même acteur·trice est nommé « travestissements » plutôt que de l'indiquer dans la distribution. Pourquoi recourir à ce terme s'il s'agit simplement de jouer plusieurs rôles dans une même pièce ? Un élément de réponse serait à situer dans le regard que l'on porte sur les travestissements, à leur signification historique. S'il faut qu'un·e acteur·trice réapparaisse dans plusieurs personnages pour parler de travestissements, c'est que le cœur du travestissement repose dans la transformation en elle-même plutôt que dans son résultat. Les travestissements sont une pratique en soi dans la mesure où il s'agit de l'exhibition d'un processus.

En résumé, les travestissements rassemblent un certain nombre de caractéristiques :

- ❖ Les travestissements désignent tout changement successif de costume, indépendamment des travestissements de genre.
- ❖ Leur accumulation redouble la structure cumulative des pièces qui l'accueillent. Ils sont nommés « rôles à tiroirs », en correspondance à la « pièce à tiroirs ». La pratique scénique naît dans ce cas de la structure dramatique de la pièce, et non

²²¹ *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^{ème} édition, entrée « Travestir », 1832.

de son intrigue, qui, dans la pièce à tiroirs, est presque insignifiante. Dès lors, la distribution dans les rôles à travestissements n'est pas comparable aux distributions contemporaines dans lesquelles un·e acteur·trice interprète plusieurs personnages. Lorsqu'un·e comédien·ne interprète plusieurs personnages dans une pièce dramatique, le personnage existe en continu tout au long de la pièce. Dans les pièces à tiroirs, le personnage a une durée de vie limitée, il n'existe que tant qu'il est incarné pendant une scène, puis il disparaît. Le statut et la fonction du personnage dans une pièce à intrigue et dans une pièce à tiroirs ne sont donc pas les mêmes, ce qui modifie également le rapport entre l'acteur et le personnage.

- ❖ Consistant en un changement successif de costumes pour interpréter plusieurs rôles dans une même pièce, ils mettent en lumière le processus de transformation. Il existe alors une dimension spectaculaire dans l'exhibition même du travestissement indépendamment de sa fonction dans la fiction. Le travestissement est une performance en soi.
- ❖ Les travestissements fonctionnent sur un principe dialectique d'illusion/reconnaissance, l'illusion étant systématiquement dénoncée comme telle, et le spectateur prenant plaisir dans le fait de retrouver tout au long de la pièce le ou la même interprète dans plusieurs rôles.
- ❖ Les rôles à travestissements renversent la hiérarchie texte/scène en plaçant l'acteur·trice au cœur du procédé. Ils sont écrits pour des acteur·trice·s connu·e·s et reconnu·e·s pour leurs capacités de transformation et pour la souplesse de leur jeu.

Force est de constater que l'ensemble de ces points rappelle fortement des caractéristiques propres à la *commedia dell'arte* : redéfinition du rapport auteur/comédien, performance de l'acteur en scène, fondée sur une absence d'intrigue. Établir un parallèle entre le code de jeu que sont les travestissements et la *commedia dell'arte* n'est pas un simple rapprochement symbolique. La *commedia dell'arte* fait partie des héritages transmis au vaudeville par ses origines foraines. Envisager les rôles à travestissements au prisme théorique de la *commedia dell'arte* dont ils héritent pose un éclairage nouveau sur le jeu d'acteur dans ces types de rôles, mais aussi sur la constitution même du personnage représenté.

1.2 RELECTURE DES TRAVESTISSEMENTS AU PRISME DE LA *COMMEDIA DELL'ARTE*

Au début du XIX^e siècle, le vaudeville conserve des éléments et un savoir-faire scénique, un certain nombre de thèmes et de procédés d'écriture issus du théâtre forain²²². Tout comme la comédie classique de Molière, ou néo-classique de Marivaux et Beaumarchais, le théâtre forain se constitue progressivement à partir de l'influence du théâtre italien. En effet, le théâtre

²²² Henri Gidel, *op. cit.*, p. 43-49.

forain partage avec la *commedia dell'arte* le fait d'être un théâtre commercial, qui a besoin de se renouveler sans cesse pour survivre. Les analyses de Claude Bourqui sur la *commedia dell'arte* montrent que la marchandisation de l'œuvre théâtrale a des répercussions notables sur son esthétique²²³, dans la dramaturgie comme dans la place accordée au texte et à l'acteur. Le XVIII^e siècle est pourtant l'époque de la disparition en Europe de la *commedia dell'arte* dans sa forme historique, dans laquelle les troupes étaient organisées non pas autour d'un auteur mais par le chef de troupe (*capocomico*) en charge de la confection des *scenari*. Face à la montée en puissance du drame en Europe, les troupes de *commedia dell'arte* se voient dans l'obligation de collaborer avec des auteurs, comme Carlo Gozzi ou Goldoni, les faisant fusionner avec le théâtre de texte, puis disparaître. Cependant, l'inclusion d'un texte écrit dans la pratique des comédiens italiens facilite dans le même temps leur hybridation avec d'autres formes théâtrales.

Or, l'hybridation entre la comédie italienne et le théâtre forain, ainsi que leurs rémanences dans le vaudeville, a des conséquences à la fois sur l'écriture des pièces, la pensée du personnage, mais également le jeu d'acteur. Afin de montrer l'influence de la *commedia dell'arte* sur les travestissements dans le vaudeville, nous commencerons par un rapide historique de l'hybridation entre le théâtre italien et le théâtre forain dans la naissance du vaudeville pour ensuite proposer une relecture théorique des rôles à travestissements à la lumière de la *commedia dell'arte* et de l'esthétique spécifique du vaudeville.

1.2.1 CREATION D'UN GENRE NOUVEAU : HERITAGE DE LA COMEDIE ITALIENNE ET DU THEATRE DE FOIRE AU XVIII^E DANS LE VAUDEVILLE

En 1697, sous le règne de Louis XIV, la troupe du Théâtre Italien est chassée de Paris après avoir été accusée de préparer une pièce contre Madame de Maintenon, *La Fausse Prude* de Le Noble. Jusque-là, le théâtre forain était initialement circonscrit à des numéros de bateleurs, de dompteurs d'animaux et autres acrobaties. À l'occasion de l'expulsion des Italiens de Paris, les forains voient dans la théâtralisation de leurs spectacles une stratégie commerciale pour attirer des spectateurs, et utilisent les types du théâtre italien pour tenter de récupérer du public. Comme le montre Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva dans sa thèse *La Naissance du théâtre de foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*²²⁴, le répertoire dramatique du théâtre forain jusqu'en 1716 emprunte largement ses intrigues et ses personnages à ceux de la Comédie Italienne, en raccourcissant ses pièces à des pièces en trois actes et un prologue. On trouve alors nombre d'Arlequin, Pantalon, Mezzetin et Colombine.

²²³ Claude Bourqui, *La Commedia dell'arte*, Armand Colin, Paris, 2011, p. 20.

²²⁴ Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance du théâtre de foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, thèse de doctorat, Université de Nantes, 2013.

Cependant, ces spectacles forains ont lieu dans l'illégalité, le privilège de la représentation théâtrale étant détenu exclusivement par le Théâtre Français. Comme l'affirme Guy Spielmann²²⁵, la théâtralisation du théâtre forain est d'ailleurs largement connue par les attaques et la censure du Théâtre Français et de l'Opéra (Académie Royale de Musique) envers les troupes du théâtre forain, qui ont tenté d'interdire ces spectacles pour le non-respect des privilèges de genre qu'ils contournaient largement. Le privilège du théâtre réside exclusivement dans l'utilisation de texte parlé. Dès lors, le recours à la *commedia dell'arte* n'est pas seulement un argument commercial pour attirer un public ; l'esthétique de la *commedia* facilite une théâtralisation qui peut se passer de texte. Les emprunts à la comédie italienne ne sont pas seulement le résultat d'un effet de mode ou d'une stratégie commerciale permettant d'attirer le public de l'Ancien Théâtre Italien : la comédie italienne est un genre théâtral à visée spectaculaire, fonctionnant en grande partie sur des jeux de masque induisant un jeu physique de la part des comédiens, incluant un grand nombre de pantomimes, les *lazzi*²²⁶ de la *commedia dell'arte*²²⁷. Les artistes ambulants des théâtres de foire étant majoritairement des jongleurs, des sauteurs et des acrobates, la comédie italienne leur permettait de théâtraliser leurs spectacles en utilisant cette « physicalité ». Gustave Attinger montre dans son étude sur l'influence de la *commedia dell'arte* sur le théâtre, à quel point l'utilisation de *lazzi* italiens permettait de détourner l'interdiction de parler sur les tréteaux de foire grâce à un compte rendu du commissaire de police d'une pièce clandestine représentée en 1719 à la Foire Saint-Laurent. Le compte rendu du premier acte et l'introduction du second suffisent à montrer à quel point la *commedia* et le vaudeville servaient d'outils théâtraux permettant de contourner la censure.

L'an 1719, le mercredi 20^e jour de septembre, nous, Joseph Aubert etc, en exécution des ordres à nous donnés par M. le Lieutenant général de Police, sur les six heures du soir, nous sommes transportés à la Foire Saint-Laurent, dans le jeu des danseurs de corde établi dans le petit préau de ladite foire. Où étant, après la danse de corde il nous est apparu et nous avons remarqué, dans la comédie qui s'est jouée tant par les danseurs, sauteurs, voltigeurs et autres comédiens forains, ce qui suit : Dans le premier acte ou prologue, a paru sur le théâtre un pierrot qui a fait battre le tambour, a lu une prétendue affiche pour enrôler toutes sortes de personnes pour le voyage de Congo. Plusieurs acteurs de foires, comme sauteurs, danseurs de corde et autres, viennent pour s'enrôler à Pierrot qui, en les engageant, dit quelques paroles. Ces acteurs ne parlent point. Un arlequin, aussi sans parler, faisant plusieurs figures et postures, s'engage pour le Congo. Un autre acteur, représentant un

²²⁵ Guy Spielmann, « Le vaudeville, de la chanson au théâtre (XIV^e-XVIII^e siècle) », in Violaine Heyraud et Ariane Martinez (dir.), *Le Vaudeville à la scène*, op. cit., p. 25-28.

²²⁶ Les *lazzi* consistent en un « *excursus* comique, [un] numéro qui ne propose qu'une parenthèse dans un déroulement de l'intrigue déjà aléatoire » (Claude Bourqui, op. cit., p. 68.)

²²⁷ Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français* [1950], Slatkine Reprints, Genève, 1993, p. 288-291.

poète, faisant plusieurs figures et postures, s'engage de même. Avant un prétendu (*sic*) embarquement pour Congo, Pierrot chante et joue sur sa guitare deux ou trois couplets de chansons en vaudevilles.

Dans le deuxième acte, le théâtre change et représente un bois. Arlequin dans ce bois, en faisant beaucoup de *lazzi* et disant quelques paroles de temps à autre, plaint son sort de se trouver perdu dans ce bois et, se parlant à lui-même, fait plusieurs *lazzi*. Il cherche dans ce bois de quoi satisfaire sa faim. Il trouve une citrouille au sujet de laquelle il fait plusieurs *lazzi*, puis un melon qu'il veut manger avec du pain qu'il a dans un bissac [...] ²²⁸.

Le commissaire de Police, envoyé vérifier l'utilisation des paroles dans les spectacles de foire, prend note des moments où l'action avance grâce à des paroles, à des chansons en vaudevilles ou à des *lazzi*. Sans parole, le commissaire est capable de reconnaître différents personnages italiens, comme Pierrot ou Arlequin, sans doute par leur costume ou peut-être à leur masque, même si l'utilisation du masque n'est pas précisée. La manière dont sont mentionnés ces personnages (« un pierrot », « un arlequin ») marque la trivialité du procédé : ils sont un pierrot et un arlequin parmi les innombrables autres personnages de *commedia* de la Foire. Les vaudevilles comme les *lazzi* interrompent l'action autour de micro-situations spectaculaires incluses strictement pour leur vertu comique ou pour le plaisir des spectateurs. Les *lazzi* d'Arlequin cherchant à manger dans le bois sont en adéquation avec le type d'Arlequin de la *commedia*, Arlequin représentant un *zanni*, un paysan italien pauvre. Les *lazzi* permettent de développer de courtes situations sans aucune parole, jouant sur le spectaculaire et le comique d'une situation qui ne sert pas à faire avancer l'intrigue, remplaçant ainsi les monologues par des actions scéniques. L'inclusion de sauteurs, acrobates et danseurs de cordes dans la pièce ajoute encore une dimension spectaculaire à l'action, réunissant sur scène pantomime et acrobatie. Le texte est déjà présent dans la scène, brièvement ou dissimulé dans des subterfuges comme la lecture d'une affiche, ou plus tard dans l'intrigue, lorsqu'un perroquet parle à Arlequin affamé. L'inclusion du texte dans les spectacles de foire permet de rendre l'action plus complexe et de s'émanciper progressivement de l'enchaînement de *lazzi*, et de diversifier les personnages. Le théâtre français reste largement aristotélien et place le texte au centre. Le texte de théâtre, marque de la valeur théâtrale, qui différencie le théâtre des bateleurs de rue, devient alors un argument de légitimation pour les bateleurs pour rendre visibles des formes populaires.

Cependant, l'aspect visuel et spectaculaire du théâtre de Foire reste important, compte tenu également des conditions de représentation, les loges de la Foire ne facilitant pas l'écoute et les spectateurs pouvant partir à tout moment, et l'influence italienne persiste même lorsque le théâtre de Foire devient un genre littéraire, investi par des auteurs comme Lesage ou Fuselier.

²²⁸ *Archives des Commissaires*, n° 3369, cité par Gustave Attinger, *ibid.*, p. 295-296.

Afin de diversifier et d'étoffer leurs spectacles, les forains utilisent diverses stratégies, pour tenter de contourner l'interdiction d'user des textes parlés. En premier lieu, ils ont recours à des pièces à écriteaux, les répliques des textes étant d'abord brandies par les comédiens eux-mêmes dans leurs pantomimes, puis en 1712, ils sont accrochés dans les cintres pour laisser plus de liberté aux comédiens²²⁹. Comme le racontent les frères Parfaict dans leurs mémoires des spectacles de foire, l'usage du vaudeville fournit une méthode plus pratique pour introduire du texte :

Alard [...] ouvrit son Spectacle [à la foire Saint Germain de 1710] par une Pièce à la muette : mais comme le Public s'étoit plaint à la précédente Foire de l'obscurité de beaucoup d'endroits de ces Pièces [...], on imagina l'usage des cartons, sur lesquels on imprima en gros caractères, & en prose très-laconique, tout ce que le Jeu des Acteurs ne pouvoit rendre. [...] Ces écriteaux en prose ne parurent pas longtemps au Théâtre ; quelques personnes imaginèrent de substituer à cette prose des Couplets sur des airs connus, qu'on nomme Vaudevilles, qui en rendant la même idée, y jettoit un agrément & une gaité dont l'autre genre n'étoit pas susceptible. Pour faciliter la lecture de ces Couplets, l'Orquestre en jouoit l'air, & des gens gagés par la Troupe, & placés au Parquet et aux Amphithéâtre, les chantoient, & par ce moyen, engageoient les Spectateurs à les imiter. Ces derniers y prirent tellement goût, que cela formoit un chorus général²³⁰.

Les vaudevilles (dont l'étymologie reste encore discutée) désignent ici des airs connus et populaires, qui se transmettaient de bouche à oreille et permettaient de diffuser des nouvelles. Les airs étaient alors connus de tous, et l'usage de ces vaudevilles, en changeant les paroles, permettaient de produire du sens dans l'équivoque entre les paroles initiales et les paroles nouvelles, composées sur le même air. Avant d'être un genre dramatique incluant des vaudevilles, le vaudeville désigne l'air en soi, et l'usage de ce terme donne son nom au genre dramatique qui les utilise à la fin du XVIII^e siècle.

Cependant, le recours au vaudeville entraîne une autre concurrence, celle de l'Opéra, qui détenait le privilège des pièces lyriques. En 1714, pour contrer les attaques du Théâtre Français et de l'Opéra, les deux troupes foraines obtiennent un accord avec l'Opéra pour représenter des pièces chantées.

[...] l'extraordinaire succès commercial des troupes foraines permit aux mieux loties (celles des époux Saint-Edme et de la Dame de Baune, veuve Baron), d'obtenir moyennant finances de jouer en toute légalité, grâce à un accord passé le 26 décembre 1714 avec les « Syndics & Directeurs de l'Académie

²²⁹ Henri Gidel, *Le Vaudeville*, *op. cit.*, p. 17.

²³⁰ Claude et François Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*, vol. I, Briasson, Paris, 1743, p. 108-110, cité par Guy Spielmann, *op. cit.*

Royale de Musique », qui leur permit même de prendre officiellement le nom d'« Opéra-Comique ». Mais en traitant avec l'Opéra, les forains n'achetaient que le droit de chanter, ce qui transformait *ipso facto* le vaudeville en une formule immuable à laquelle ils restèrent astreints jusqu'à la disparition définitive des scènes de foire en 1762²³¹.

L'Opéra-comique naît en 1714 de la légitimation de deux troupes foraines autour de l'utilisation des vaudevilles. Ayant acquis le droit de chanter, ce ne sont plus les spectateurs mais les comédiens eux-mêmes qui prennent en charge les vaudevilles, accompagnés d'un orchestre. Le nom même d'Opéra-comique vient de ce mélange de genre : « Le spectacle prit alors le nom d'*opéra-comique* parce qu'il tenait à la fois de l'opéra et de la comédie. On mêla peu à peu de la prose aux vers des couplets pour mieux lier ceux-ci entre eux, de sorte que petit à petit les pièces devinrent « mixtes », comme on disait alors²³² ».

En parallèle, la troupe italienne est de nouveau invitée à revenir à Paris en 1715 à l'appel du Régent. La troupe de la Comédie Italienne s'installe d'ailleurs dans une loge de la Foire Saint Laurent entre 1721 et 1723, attirée par la popularité des spectacles forains. Le retour des Italiens à Paris marque dans les dramaturgies de l'Opéra-Comique une volonté de s'émanciper de la comédie italienne en créant un genre propre. Cependant, l'influence des Italiens sur la dramaturgie de l'opéra-comique ne s'arrête pas brutalement en 1715 et l'opéra-comique conserve un certain nombre de procédés scéniques en héritage. Le Nouveau Théâtre Italien persiste à Paris en tant que tel jusqu'en 1762, date à laquelle Favart opère sa fusion avec l'Opéra-comique qui reprend le nom du Théâtre Italien, suite à la Querelle des Bouffons²³³ qui eut lieu entre 1752 et 1754. La fusion de ces deux théâtres modifie largement le répertoire de l'Opéra-comique/Théâtre Italien par l'introduction d'airs à ariettes. Entre 1755 et 1780, sous la pression du public demandeur de pièces en ariettes, le vaudeville disparaît presque complètement des scènes, tandis qu'à partir de la décennie 1760, les spectacles forains migrent vers les Boulevards, inaugurant les prémices des scènes spectaculaires du Boulevard du Temple. En effet, l'Opéra-Comique est reconstruit sur les Boulevards en 1759 et l'Ambigu Comique y ouvre ses portes en 1769, date à partir de laquelle les salles des boulevards éclipsent largement les loges des foires²³⁴. En 1779, l'ensemble des comédiens italiens sont licenciés et le Théâtre italien reprend le genre et le nom d'Opéra-Comique en 1793. L'Opéra-comique fonctionne alors sur un genre comique populaire mêlant le théâtre italien et le recours aux vaudevilles comme aux ariettes jusqu'en 1792. À cette date, suite à la création du Vaudeville par Pierre-Antoine-Augustin de Piis et Pierre-Yves Barré, l'Opéra-Comique se voit contraint de

²³¹ Guy Spielmann, *ibid.*, p. 27.

²³² Henri Gidel, *op. cit.*, p. 18.

²³³ La « Querelle des Bouffons » a lieu après la représentation de l'intermezzo *La Serva Padrona* de Pergolèse en 1752, pièce en ariettes qui séduit le public parisien. S'opposent alors les défenseurs de l'ariette italienne et les défenseurs des airs populaires français, et notamment des vaudevilles. La querelle se clôture par le triomphe de la pièce en ariettes sur des airs italiens qui impose son genre pendant deux décennies.

²³⁴ Isabelle Martin, *Le Théâtre de la Foire*, *op. cit.*, p. 23-27.

n'utiliser que des ariettes et devient un genre lyrique à part entière se rapprochant de l'opéra, tandis que le théâtre musical de comédies en vaudeville est réservé au théâtre qui lui est dédié.

Le vaudeville naît ainsi de la pérennisation de l'usage des airs de vaudevilles dans un répertoire dramatique comique du théâtre de foire, dont les personnages, les intrigues et les savoir-faire scéniques sont largement inspirés de la comédie italienne. Les héritages de la *commedia dell'arte* dans le vaudeville ne sont pas seulement thématiques, et il ne suffit pas de noter qu'Arlequin fait encore partie des personnages de la foire pour en saisir la nature. La cohabitation entre la troupe du Nouveau Théâtre Italien et le théâtre de foire conduit à un entremêlement profond dans lequel l'art du théâtre italien – c'est-à-dire la pratique de l'acteur, le jeu, la pensée du spectacle et du personnage, la dramaturgie – est intégré au vaudeville par des processus d'hybridation complexes qui obligent à penser les rôles à travestissements à partir de l'écart que constitue la *commedia dell'arte* par rapport à la pensée et à la pratique du théâtre français.

1.2.2 DISPARITION DU PERSONNAGE ET PERSONNAGE-IMAGE : LES FANTOMES DE LA COMMEDIA DANS LE VAUDEVILLE A TRAVESTISSEMENTS

Les travestissements font partie des procédés scéniques et ressorts dramatiques les plus fréquents dans la *commedia dell'arte* et ce dès ses origines. Le résumé d'un canevas de *commedia* du XVII^e siècle écrit par Flaminio Scala, *La creduta morta*²³⁵, en donne un bon exemple, puisqu'Arlecchino prend les vêtements de Flamina, puis d'Octavio, Flaminia prend les habits d'Arlecchino et Pedrolino l'habit de Flaminia. À propos de la multiplicité des travestissements dans le canevas, Gustave Attinger met en évidence qu'ils ne servent aucunement la progression de l'argument, mais donnent l'occasion de développer des situations comiques et ludiques rattachées les unes aux autres selon une logique de l'entassement et de l'entrecroisement plutôt que de la progression logique. Il en conclut : « Voici une tendance artistique qui ne semble pas se fonder sur le construit mais sur l'informe : matière non pas inerte mais au contraire mouvementée, jaillissante. Disons donc : non pas sur le construit mais sur le *spontané*²³⁶. » Le ton poétique de Gustave Attinger en dit long de sa fascination pour la construction dramatique propre à la *commedia*, qui sera utilisée à la fois dans les pièces françaises du répertoire de l'Ancien Théâtre Italien (conservés par Gherardi dans le *Recueil* des pièces françaises) et dans le théâtre forain et dans le vaudeville. Nous analyserons ici deux types d'héritage de la *commedia* qui constituent les rôles à travestissements tels qu'ils apparaissent dans le théâtre forain (afin de mettre au jour leurs actualisations successives) puis dans le vaudeville de la première moitié du XIX^e siècle : la dramaturgie italienne et la construction du personnage.

²³⁵ La pièce n'ayant pas été éditée en français, je reprends la transcription de Gustave Attinger, *ibid.*, p. 18-19.

²³⁶ *Ibid.*, p. 20.

La *commedia dell'arte* étant un art du théâtre fondé sur la prééminence de l'acteur plutôt que sur la préexistence d'un texte, la dramaturgie des spectacles en découle. Ce mode de fonctionnement théâtral ressemble à des modes d'écritures d'aujourd'hui telles que l'écriture de plateau et la création collective, plus qu'à la mise en scène d'un texte. Il faut s'efforcer de voir qu'ici, ce n'est pas la dramaturgie qui prévoit le spectacle de l'acteur, mais à l'inverse, la spectacularisation du jeu d'acteur qui produit la dramaturgie, ce que Claude Bourqui nomme « le principe de primauté de l'effet sur le sujet²³⁷ ». Ce principe aura alors de grandes conséquences sur la composition des pièces. L'analyse, d'une grande précision, qu'en fait Claude Bourqui en est parfaitement révélatrice :

L'œuvre théâtrale n'est donc plus l'émanation du génie d'un individu, elle résulte d'un compromis entre les divers intérêts personnels des acteurs. On comprendra que l'histoire qu'elle raconte puisse difficilement se prévaloir d'une grande concentration ou d'une cohérence soutenue. Les effets que constituent les numéros personnels (*lazzi*, monologues, scènes d'amoureux) se développent sur le principe de l'*excursus*, sans lien organique avec le développement de l'histoire, et confèrent ainsi à l'intrigue une tournure lâche, discontinue, au point de la rendre en définitive insignifiante. L'histoire racontée par la pièce passe ainsi inévitablement au second plan, n'ayant plus fonction que de fil rouge, de prétexte à mettre en valeur les diverses prestations des acteurs. [...] L'intrigue d'un spectacle de *commedia dell'arte* sera donc négligée sur le plan de la construction, dans le sens où celle-ci ne résulte pas d'une savante architecture porteuse de sens et destinée à ménager des effets de suspens ou de surprise, ainsi qu'il en va dans le théâtre classique français. Elle se contente de progresser par cycles successifs, à coup de scènes dialoguées faisant défiler, par groupe de deux le plus souvent, les divers personnages, sans souci de liaison de ces scènes entre elles. [...] Finalement, à prendre la question dramaturgique de plus loin, on peut présenter la *commedia dell'arte* comme un théâtre qui procède, en matière de « disposition », par agencement plus que par composition. Agencement, c'est-à-dire ordonnance des unités sur des critères élémentaires de commodité : les péripéties se mettent en place dans l'ordre le plus naturel, corrigé par des impératifs externes [...]. On parlerait de composition, en revanche, dans le cas où la disposition serait élaborée en visant un effet d'ensemble subsumant les divers éléments²³⁸.

La prééminence de l'acteur, qui produit un plaisir spectaculaire dans les « numéros » des acteur-trice-s, seul-e-s ou en duo, plutôt que dans des jeux de scène au service d'une

²³⁷ Claude Bourqui, *op. cit.*, p. 32.

²³⁸ Claude Bourqui, *op. cit.*, p. 32-36.

intrigue, ne change pas seulement la dramaturgie des pièces, elle remet en question la nécessité même d'une intrigue, puisque celle-ci disparaît. Claude Bourqui conclut ainsi :

[...] un spectacle de *commedia dell'arte* raconte, en fait très peu de choses, rien même, d'une certaine manière, car il tend à mettre en cause le principe même de « raconter quelque chose ». Il fournit de la matière à rire et à s'émouvoir. Il offre un spectacle. Il ne cherche pas à donner l'illusion d'un monde réel représenté au travers du prisme de la fiction. L'univers dépeint n'est emblème ni symbole de quoi que ce soit. Il est prétexte à jeu²³⁹.

La primauté du jeu sur l'intrigue, marquée par l'accumulation de *lazzi* dans la *commedia dell'arte* aura de grandes conséquences sur la pratique et la réception du travestissement. Le travestissement n'intervient pas dans les scènes mais fait souvent partie des *lazzi*²⁴⁰. Dans la mesure où l'intrigue est intrinsèquement remise en question, même si ce sont les personnages qui se travestissent, les travestissements sont à la fois le ressort dramatique d'une micro-intrigue et un numéro en tant que tel. Ici, le travestissement ne *fait* rien, il masque provisoirement l'identité d'un personnage dans un pur mensonge, mais n'a aucune incidence sur le personnage. Il n'a aucune incidence sur la suite du spectacle, il ne le transforme pas, et se termine souvent très rapidement. Le travestissement devient un spectacle en soi, dont l'objet n'est pas dans l'illusion, même si les autres personnages la subissent, mais dans le plaisir de son accumulation. Claude Bourqui précise que le *lazzo*, morceau de bravoure de l'acteur et scène qui demande une grande technicité, rompt de ce fait avec l'illusion²⁴¹, « et procure au spectateur le sentiment d'assister à un numéro, une prestation de virtuosité, et non à une reproduction de la vie²⁴² ».

Le succès populaire considérable de la *commedia dell'arte* se fonde sur cette prééminence de l'effet et de l'émotion sur le sujet. Il ne s'agit pas seulement d'un effet visuel comme ce sera le cas dans les pièces à tableau au XIX^e siècle ou les pièces à machines, mais d'une spectacularisation qui exhibe le jeu pour le plaisir sensible du spectateur. Les auteurs forains voudront conserver cette particularité du théâtre italien dans leur propre théâtre, en opérant un autre renversement : tandis que la construction de l'intrigue partait du comédien

²³⁹ *Ibid.*, p. 39.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 71.

²⁴¹ Il ne s'agit pas ici de défendre l'hypothèse selon laquelle le *lazzo* est le seul jeu de scène à provoquer une rupture de l'illusion à l'époque. En effet, la notion de naturel au théâtre évolue largement entre le XVII^e siècle et le XIX^e siècle, et le rapprochement du théâtre et de la rhétorique faisait du spectacle théâtral une représentation absolument artificielle. Cependant, ce n'est pas seulement la dimension acrobatique du *lazzo* qui provoque une rupture de l'illusion, mais également le fait que le *lazzo* se situe en dehors de l'intrigue. C'est l'existence d'une intrigue de type aristotélicienne qui invite à une réception dramatique (plutôt qu'épique dirait Brecht), et non la convention de jeu.

²⁴² Claude Bourqui, *op. cit.*, p. 70.

dans la *commedia dell'arte*, les auteurs, remis progressivement au centre de la production spectaculaire foraine, incluront dans le texte la « spectacularité » du jeu.

Les intrigues des pièces françaises du Théâtre Italien sont largement simplifiées, souvent de type intrigue amoureuse, à laquelle est raccordée une suite de scènes, entretenant un lien parfois très secondaire avec l'intrigue principale, qui s'annonce comme une succession de scènes farcesques ou burlesques, des sortes de sketches. Cette structure permet ainsi une grande souplesse dans la composition des pièces, certaines scènes pouvant être reprises dans une autre pièce, le nombre de scènes étant très variable. Le théâtre forain – et plus tard le vaudeville – est plus référentiel que la *commedia*. Parce qu'il est orienté vers la satire et la parodie d'actualité, la multiplication de ces scènes permet de superposer à la simple intrigue amoureuse un certain nombre de critiques d'actualité, composées en fonction du contexte social et littéraire.

Comme le fait remarquer Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva : « Cet aspect du spectacle italien – la structure lâche et libre, la pièce comme une suite de sketches à peine liés entre eux – facilitait certainement les emprunts de ces pièces par les théâtres forains. Cette structure préfigure les pièces 'à tiroirs' qui auront une grande fortune à la Foire.²⁴³ »

Isabelle Martin fait en effet de la « pièce à tiroirs » une des deux formes de pièces en un acte les plus courantes dans le théâtre forain à côté de la pièce à intrigue :

La pièce 'à tiroirs', encore nommée épisodique, prend la forme d'une pièce en un acte ou deux actes, dans laquelle nous assistons à un défilé de personnages. Elle est de tous les théâtres ; la Foire en a fait à sa manière un usage fréquent, en précipitant la succession des protagonistes. Afin de les mettre en scène, Lesage et ses émules utilisent un héros 'fonctionnel', prétexte à leur présence²⁴⁴.

L'articulation d'une pièce autour du « héros fonctionnel » qui n'est que le prétexte à l'accumulation d'autres protagonistes fondera la dramaturgie à tiroirs de la revue, qui persistera dans le genre jusqu'au début du XX^e siècle. Le « héros fonctionnel », ou personnage pivot, connaîtra quant à lui une évolution. Tandis qu'il est à la foire et dans la revue de la première moitié du XIX^e siècle un personnage qui possède un nom et quelques attributs spécifiques en référence à la revue représentée (comme Paris dans *Paris Malade*), il s'uniformise progressivement comme le « compère » de revue, auquel il se voit adjoindre une « commère », avec laquelle il forme un couple invariant d'une revue à l'autre²⁴⁵.

²⁴³ Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva, *op. cit.*, p. 47.

²⁴⁴ Isabelle Martin, *op. cit.*, p. 182.

²⁴⁵ « La dramaturgie de la revue, dès que le genre se stabilise, sous la monarchie de Juillet, comme un spectacle saisonnier – donné vers la période des fêtes – présente un certain nombre de constantes. Dépourvue de trame

L'héritage dramaturgique de la *commedia dell'arte* dans la pièce à tiroirs permet de préciser et de confirmer l'analyse théorique des rôles à travestissements dans le vaudeville à tiroirs : les travestissements ne sont pas une simple commodité, une astuce facile pour proposer un plus grand nombre de personnages que la troupe ne contient d'acteur·trice·s.

Les travestissements sont un spectacle en soi à l'intérieur de la scène, visant à accentuer le plaisir du spectateur par une virtuosité ostentatoire de son jeu dans ses changements de personnage. Le rôle à travestissement est un choix esthétique réfléchi, qui entre en écho avec l'esthétique recherchée spécifiquement dans telle ou telle pièce à tiroirs. Ainsi, la revue *Rothomago* des frères Cogniard, représentée au théâtre du Palais-Royal le 1^{er} janvier 1839²⁴⁶, et dans laquelle Virginie Déjazet interprète le rôle de la Gitana, ne propose aucun rôle à travestissement, le spectaculaire dans cette revue se fondant plus sur l'usage de la danse en vue d'établir une critique de l'Académie royale de musique et de l'Opéra, que sur la multiplication des travestissements burlesques²⁴⁷. *A contrario*, les travestissements de Virginie Déjazet dans *Les chansons de Désaugiers* focalisent l'attention des spectateur·trice·s sur le travestissement de la comédienne. Virginie y interprète Cadet Buteux, un jeune cadet de l'armée en civil, à l'acte I, Mme Denis et Rosine à l'acte II, Margot à l'acte III, la Duchesse à l'acte IV, le Franc-vaurien et la Gaudriole à l'acte V. Ses rôles font alterner rôles masculins et rôles féminins, de tous âges et de toutes les classes sociales, entre le militaire Cadet Buteux, les commerçants M^{lle} Denis, Rosine, une aristocrate dans la Duchesse, et des garçons de classes populaires, le Franc-vaurien et une demi-mondaine, la Gaudriole. La scène 2 de l'acte II est spécifiquement écrite pour mettre en avant les travestissements de Déjazet.

L'acte II s'ouvre sur la chambre de Mme Denis et M. Denis, allongés chacun sur un des deux lits simples à baldaquin jaunes, placés côte à côte sur scène. Virginie Déjazet vient donc de changer de personnage et de costume, quittant son rôle de Cadet Buteux, dans la scène 14 de l'acte I qui clôt l'acte, pour le rôle de Mme Denis dans la première scène de l'acte II. Comme dans toute la pièce, le lieu dans lequel l'acte prend place (la chambre) et la situation (la querelle entre M. Denis et Mme Denis sur la fête de cette dernière) ne sont qu'un prétexte à des visites à la chaîne de divers personnages et à chanter les couplets de Désaugiers, qui apparaît à la scène 2. Peu avant la fin de la scène 2, qui se résume à quelques échanges galants entre Désaugiers et Mme Denis, celle-ci annonce qu'elle va fermer ses rideaux pour s'habiller. Elle continue à parler, masquée par les rideaux fermés, mais qui permettent de conserver l'idée

fictionnelle autre qu'un vague et éventuel prétexte, elle relève d'un défilé discontinu d'actualités évoquées ou incarnées. À l'intrigue absente se substitue une structure de cadrage assez simple, dans laquelle une instance de type merveilleux, la plupart du temps féminine, généralement empruntée à la féerie, présente les personnages à une sorte de double naïf et benêt du spectateur. Dès les années 1850, ce dernier se verra qualifié de « compère » ; le génie, pour sa part, deviendra, dans les années 1870, la « commère », et leur couple s'affirme dès lors comme l'invariant fondamental de la revue, dont la désignation fournit la matière de l'introduction, prétexte à d'infinis jeux métathéâtraux. » Romain Piana, Olivier Bara, Jean-Claude Yon, « Introduction », in *En revenant à la revue*, op. cit., p. 199.

²⁴⁶ Cogniard frères, *Rothomago*, revue en 1 acte, Paris, Marchant, 1839.

²⁴⁷ Emmanuelle Delattre-Destemberg, « La danse académique dans la revue de fin d'année *Rothomago* », in *En revenant à la revue*, op. cit., p. 217-218.

d'une continuité du personnage jusqu'à la scène 3, où cette fois-ci, Rosine, la filleule de Mme Denis, également interprétée par Déjazet, apparaît un bouquet à la main. Mme Denis ayant continué à parler à la fin de la scène 1, tout est fait pour que le spectateur ait l'impression que Déjazet change de costume en une seule seconde. Le changement de costume de Déjazet s'effectue tout de même extrêmement rapidement, elle n'a que six répliques pour changer complètement de costume et de personnage, mais sa dernière réplique a lieu trois répliques avant la fin de la scène où elle apparaît en Rosine. Au cas où le spectateur n'aurait pas encore remarqué que Mme Denis et Rosine sont interprétées toutes les deux par Déjazet, un échange entre M. Denis et Désaugiers le souligne dès le début de la scène 3 :

ROSINE. – Bonjour, mon bon ami ! bonjour, ma marraine !

M. DENIS. – Bonjour, mon enfant...

DESAUGIERS. – Ah ! voilà ma petite Rosine avec des fleurs... aussi fraîches qu'elle.

M. DENIS. – Attends un moment, ta marraine va se lever... (*Bas à Désaugiers*)

Ne trouves-tu pas qu'elle me ressemble ?

DESAUGIERS ; - Oh ! étonnamment ! (*À part*) Le pauvre homme, c'est que c'est tout le portrait de sa marraine²⁴⁸.

Dès le début de la scène, le dialogue souligne la ressemblance physique, voire la quasi jumeauté entre Mme Denis et Rosine, et cette ressemblance justifie alors l'attrait que Désaugiers lui trouve. S'opère un transfert affectif de Mme Denis, femme mariée, sur Rosine, qui est « aussi fraîche que ses fleurs », et célibataire. Le transfert de la marraine à la filleule repose sur une reproduction du même dans l'objet érotique malgré la différence des rôles. Or ici, l'objet n'a en fait pas changé. Le personnage de Désaugiers ne courtise pas Mme Denis puis Rosine, il courtise la même personne dans les deux : l'actrice. En somme, l'identité de l'actrice existe davantage que ses « identités théâtrales ». De ce fait, l'érotisme outrepassa la fiction : le débordement de l'actrice sur ses personnages construit une relation entre l'actrice et un public, non seulement entre plusieurs personnages, et si on suppose que le spectateur adopte le point de vue de Désaugiers, qu'il désire à travers lui, l'actrice est l'objet à désirer, non ses « personnages ». La virtuosité de l'actrice est une manière de la mettre au centre de la focale érotique.

²⁴⁸ MM. Théaulon et F. de Courcy, *op. cit.*, acte II scène 3, p. 43-44.



Figure 1. Costume de M^{lle} Déjazet, rôle de Cadet Buteux dans *Les Chansons de Désaugiers*.



Figure 2. Costume de M^{lle} Déjazet, rôle de Cadet Buteux, Jules Bourdet, 1836.



Figure 3. Costume de M^{lle} Déjazet, rôle de Gaudriole, *Les chansons de Désaugiers*.

L'écriture de la scène oriente entièrement le regard du spectateur sur les travestissements de Déjazet : de Mme Denis à Rosine, une astuce dramatique produit l'impression d'un raccourcissement du temps de changement de costume, puis les

personnages organisent la reconnaissance de Déjazet dans son second rôle. Bien que ces répliques contiennent une dimension ostensiblement ludique, elles laissent toutefois entrevoir la possibilité que le spectateur n'ait pas reconnu Déjazet avant leur arrivée, suggérant une transformation physique saisissante. Cette hypothèse nous est confirmée par les lithographies représentant les costumes de Déjazet dans les rôles de Cadet Buteux et de la Gaudriole.

Si nous ne possédons pas de lithographie des costumes de Déjazet dans les rôles de Mme Denis ou de Rosine, l'analyse des costumes pour Cadet Buteux et Gaudriole donne des informations utiles pour appréhender la spectacularisation du travestissement. Le costume de Cadet Buteux correspond au costume de soirée masculin des années 1830, avec le haut de forme, le pantalon ajusté, étroit et tendu, la cravate et le col de la chemise rabattu par-dessus. Le gilet et la veste sont les seuls éléments ornementaux restant dans le costume masculin à l'époque, ce que confirme la lithographie. On peut ainsi supposer un écart plastique phénoménal entre l'apparition de Virginie Déjazet dans le costume de Cadet Buteux et dans ceux de Mme Denis puis Rosine. Si Mme Denis reste dans son lit pendant les deux premières scènes de l'acte II, c'est sans doute pour laisser à Virginie Déjazet l'occasion d'un changement de costume certes évident, mais peu encombrant, puisqu'elle ne porte sans doute qu'une robe de chambre dans son rôle de Mme Denis au début de la scène. La réplique de Mme Denis « Fermez-moi mes rideaux afin que je puisse m'habiller²⁴⁹ » insinue une once de méta-théâtralité : ce n'est pas le personnage qui s'habille, mais l'actrice qui change de costume.

L'intégralité de la comédie de Théaulon et F. de Courcy repose alors sur la spectacularisation des travestissements de Déjazet, ce que l'on ne peut déceler qu'en prenant en compte le jeu de scène dans la pièce. À la lecture, les rôles de Cadet-Buteux, Mme Denis, Rosine sont insignifiants, ils accumulent des dialogues sans contenus pour maintenir l'échange et donner un prétexte à l'irruption d'un couplet de vaudeville. Or, envisager la dimension scénique de la pièce met au jour le rôle de Virginie Déjazet dans le spectacle. Non seulement ses travestissements sont rapides et multiples (quatre travestissements entre la fin de l'acte I et l'acte III), mais ils sont systématiquement relevés, afin de créer des équivoques érotiques dans le cas de Rosine/Désaugiers, ou pour donner à l'actrice l'occasion d'un morceau de bravoure, lorsque Cadet Buteux se bat avec l'Anglais à la scène 11 de l'acte I.

Les rôles à travestissements ne sont donc pas, en définitive, un simple effet de distribution. Il ne s'agit pas de faire jouer plusieurs personnages à un-e même acteur·trice dans une pièce comme il est d'usage aujourd'hui, mais de proposer un autre spectacle, celui du travestissement, à l'intérieur du spectacle de la scène. Cette spectacularisation spécifique du travestissement tient aux caractéristiques des personnages représentés, et au jeu d'acteur qu'elles impliquent.

²⁴⁹ MM. Théaulon et F. de Courcy, *op. cit.*, acte II, scène 2, p. 43.

Les travestissements ne peuvent devenir un spectacle en soi à l'intérieur d'une pièce sans une profonde remise en question du jeu d'acteur tel que pratiqué dans l'institution théâtrale du XIX^e siècle et une redéfinition du personnage. L'héritage italien, qui marque la dramaturgie des pièces, contamine par extension le personnage.

1.2.2.2.1 De l'emploi au style de jeu : entre emploi dramatique et l'individuation de l'acteur

Le théâtre italien est fondé sur l'utilisation des « types fixes » (ou *tipi fissi*)²⁵⁰ de la *commedia dell'arte*, ces types de personnages comme Arlequin, Scaramouche ou Colombine, également appelés masques, qui associent pour chaque type un nom, un costume, un masque (pour certains types), une condition sociale, une manière de parler et une certaine gestuelle. Ces types restent fixes dans chaque intrigue : ce n'est pas l'intrigue donnée par le canevas qui innerve le caractère du personnage mais le type qui impose sa structure.²⁵¹ La définition du type peut évoluer dans le temps, en fonction du contexte historique et géographique de représentation. Ainsi, Arlequin est un *zanni*, c'est-à-dire issu d'une condition populaire paysanne, mais est représenté comme étant niais et balourd dans la *commedia dell'arte* traditionnelle tandis qu'il devient un acrobate qui joue au niais sans l'être dans les types italiens de la foire française²⁵², en raison de la reprise des canevas italiens par les acrobates et voltigeurs de foire. Le nombre de types est immuable dans les troupes, dans la mesure où le nombre même de comédiens est fixé par un règlement royal, dit « de la Dauphine », édicté vers 1684, qui établit la structure de la troupe italienne à Paris :

Sa Majesté veut qu'elle soit toujours remplie d'un nombre fixe de douze acteurs et actrices [...] savoir : de deux femmes pour jouer les rôles sérieux, de deux autres femmes pour les comiques ; de deux hommes pour jouer les rôles d'amoureux ; de deux autres pour jouer les comiques ; de deux autres pour conduire l'intrigue et de deux autres pour jouer les pères et les vieillards²⁵³.

La formulation du règlement royal nomme les différents rôles à pourvoir (de douze au total) selon la classification de l'emploi dramatique telle qu'elle est formulée dans le théâtre français, et chacun de ces emplois sera en fait rempli par un type de la *commedia* qui pourra varier dans le temps. Par exemple, le type d'Octave a été second amoureux puis premier

²⁵⁰ Bernard Jolibert, *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 7.

²⁵¹ Gustave Attinger, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français*, Slatkine Reprints, Genève, 1997, p. 21.

²⁵² Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva, *op. cit.*, p. 48.

²⁵³ Campardon, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, T. II, Berger-Levrault, Paris, 1880, p. 225-226, cité par Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva, *op. cit.*, p. 42.

amoureux après 1694²⁵⁴. Dès lors, l'emploi rempli par chaque acteur·trice d'une troupe renvoie à un type spécifique de la *commedia*, qui contient en lui-même un nom et une condition sociale, un registre de langue et une fonction, c'est-à-dire tous les traits permettant de définir un personnage. Contrairement à l'emploi au XIX^e siècle, l'emploi dans le théâtre italien ne désigne pas une catégorie de personnages mais un personnage unique, le type. L'écriture des pièces conjugue donc les types autour d'emplois et d'arguments distincts les uns des autres, et ce dans des univers fictionnels nombreux, mais c'est bien le caractère des types eux-mêmes qui ordonne la progression de chaque scène. Afin d'expliquer la différence entre le type et le rôle, Claude Bourqui cite la distinction de Ferninando Taviani entre *ruolo* et *parte*, que nous pourrions traduire par « emploi » et « rôle ».

Tirant les conséquences ultimes de la spécialisation de l'acteur dans un certain type de rôles (telle qu'elle est généralement d'usage dans le théâtre européen de l'Ancien Régime), la *commedia dell'arte* fonde la production théâtrale autour de cet « emploi » et en fait le point de départ de la création dramatique. Le « rôle » lui-même (c'est-à-dire l'occurrence ponctuelle limitée à un spectacle), en revanche, devient flottant, non fixé, pour éviter que, emprisonné dans la gaine d'une définition trop stricte, il ne soit contraint de se multiplier pour répondre à la demande de la quantité. C'est dans ce sens qu'on peut appeler la *commedia dell'arte* un « théâtre à rôles libres », selon la formule du critique italien²⁵⁵.

Pourtant, la distinction entre le *ruolo* et *parte* ne suffit pas à comprendre la distribution des types à l'intérieur de chaque *scenario*. Selon Claude Bourqui, il faut en effet conserver les trois termes (le masque, l'emploi et le rôle) distinctement pour en comprendre le fonctionnement :

Il s'avère nécessaire en effet d'établir les distinctions suivantes : le masque constitue l'identité visuelle, la marque extérieure reconnaissable d'un certain personnage fixe (et, par extension, ce personnage lui-même) ; le rôle (ou la fonction dramatique) est la position que ce personnage remplit dans le jeu des divers actants d'un spectacle ; l'« emploi » désigne le genre de fonction dramatique habituellement dévolu au personnage. Dès lors, il faut bien observer que l'entité « personnage » est constituée d'une image (un masque) et d'une compétence (un emploi), mais non d'une fonction. La conséquence n'est pas anodine : certains personnages peuvent être utilisés à contre-emploi ou du moins dans une fonction qui se démarque de leur emploi habituel ou originel, sans cesser pour autant d'être « eux-mêmes » ; en d'autres termes,

²⁵⁴ Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva, *ibid.*, p. 44.

²⁵⁵ Claude Bourqui, *op. cit.*, p. 18.

Arlequin ne sera pas toujours un valet ; on le retrouvera parfois dans le rôle de barbier, de conseiller d'un roi ou de satire dans la pastorale²⁵⁶.

La distinction entre le masque, l'emploi et le rôle permet une formidable multiplication des personnages dans les intrigues de la *commedia dell'arte* ; si on retrouve toujours Arlequin, Pantalon, Colombine, leurs emplois varient au point de créer un tout autre univers. Les auteurs forains reprennent ce fonctionnement des personnages italiens et profitent de la variation des emplois et des rôles pour représenter la société contemporaine dans son ensemble, mais aussi pour convoquer des univers exotiques ou historiques. Dans la liste des héritages de procédés scéniques issus de la *commedia dell'arte* à la foire, les travestissements figurent, mais déterritorialisés.

Isabelle Martin analyse ce phénomène comme une conception du personnage à plusieurs niveaux. En dressant un paysage des types de personnages dans le théâtre forain à partir des quatre-vingt-seize pièces du Recueil de Lesage (alors que le répertoire de l'opéra-comique présente plus de mille pièces), Isabelle Martin montre qu'il existe dans le répertoire des centaines de personnages différents, de toutes classes sociales, de tous horizons géographiques, ainsi qu'un certain nombre de personnages mythologiques, ou allégoriques.

Pour mieux comprendre comment les auteurs ont géré cette abondance et cette complexité, il faut ranger tous ces personnages dans une hiérarchie qui fait apparaître trois niveaux ou plutôt trois dimensions, ou deux dimensions et une couleur. Le type ou le masque (Arlequin) doit être distingué de l'emploi ou du rôle, par exemple le Roi, et de l'enveloppe dans laquelle il est présenté que nous avons appelé couleur ou climat. Chaque personnage peut, suivant les besoins de la pièce se voir attribuer une, deux ou trois de ces dimensions et de ce fait être mis plus ou moins en relief selon des règles complexes de composition.

Avant d'aller plus loin dans l'analyse séparée de ces trois dimensions ou attributs, un exemple simple en fera comprendre l'essentiel. La première pièce du Recueil, *Arlequin roi de Serendib*, révèle dans son titre les trois dimensions du personnage. Le type sera Arlequin, le rôle de Roi (bien que ce ne soit qu'un emploi de Roi temporaire) la couleur, l'exotisme avec l'île de Serendib. Distinguons tout de suite ces dimensions du rôle dans la distribution, de celle du déguisement du personnage. Dans la pièce, compte tenu évidemment de la convention théâtrale, Arlequin devient effectivement Roi alors que Mezzetin ou Pierrot ses compères, respectivement « grande prêtresse » et sa suivante dans la liste des acteurs, sont simplement « déguisés en femme ». Ce « travestissement » ne fait donc à notre sens acquérir aucune dimension supplémentaire aux complices d'Arlequin, bien

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

qu'ils se fassent passer pour femmes aux yeux du Grand Vizir de l'île de Serendib. Pierrot ou Mezzetin déguisés en femme ou en grande prêtresse n'épousent pas leur nouveau personnage, ils le singent. La plupart du temps, la distinction est marquée dans la liste des acteurs par la préposition « en ». Arlequin Roi s'oppose à Mezzetin en prêtresse²⁵⁷.

Ainsi, le rapport entre le·a comédien·ne et le personnage travaille à plusieurs niveaux : l'acteur·trice incarne un type, qu'il conserve systématiquement dans chacune des pièces montées par la troupe, cependant, son rôle, son emploi dans la pièce changent d'une pièce à l'autre, et l'emploi local ne correspond plus nécessairement à l'emploi du type. Pour reprendre l'exemple que nomme Isabelle Martin dans *Arlequin Roi de Serendib*, Arlequin est un second comique, puisqu'il est d'origine modeste et correspond au rôle du niais, tandis que l'emploi de Roi est un emploi en soi, distinct de second comique. Le nivellement par strates du rapport entre l'acteur et le personnage, doublé du goût de la *commedia dell'arte* pour le travestissement, semble être à l'origine de la création des rôles à travestissements dans le théâtre de vaudeville du début du XIX^e siècle.

Remarquons en effet que si Isabelle Martin emploie ici le terme de « travestissement » dans son sens contemporain pour désigner exclusivement le travestissement d'homme en femme, on peut parler de travestissement comme déguisement au sens large, englobant à la fois le travestissement d'Arlequin en Roi et de celui de Mezzetin en Grande Prêtresse, dans la mesure où dans les deux cas, le personnage d'Arlequin apparaît derrière son rôle. En effet, la superposition des niveaux des personnages est marquée scéniquement par une superposition de costumes, qui ne laisse jamais douter que celui qui joue le Roi, ou bien un procureur ou un financier, est bien le type qui interprète ce rôle :

De ce fait, quand ces acteurs doivent incarner des types de la société réelle, jamais, pour ainsi dire, n'est oublié leur emploi italien. L'acteur Biancolelli ne disparaît pas tout à fait derrière son rôle de procureur ou de financier ; l'acteur Biancolelli est une fois pour toutes Arlequin, et c'est Arlequin qui devient le procureur Grapignan ou le financier Persillet, qui prend leurs défroques pour en jouer les rôles. [...] ce déguisement est parfaitement clair pour les spectateurs, qui voient Arlequin dans le rôle d'un procureur ou d'un financier, et qui ne peuvent pas oublier Arlequin. Il y a là une distance, un écart, un jeu (dans tous les sens du terme) qui n'est pas sans conséquence sur la portée de la satire. Si c'est Arlequin qui fait le procureur, il le fait avec excès et avec une certaine bouffonnerie, selon son caractère d'Arlequin ; du coup,

²⁵⁷ Isabelle Martin, *op. cit.*, p. 257.

le procureur sera peint féroce, mais en même temps d'une manière fantaisiste, c'est-à-dire moins réaliste et moins grave²⁵⁸.

Le déguisement du type-interprète en un autre personnage influence alors le portrait du personnage en question, il lui donne la couleur du type, et produit une interprétation du personnage en lequel on se déguise. Comme le montre Charles Mazouer, l'objectif du déguisement est de produire ou renforcer un effet comique et satirique. Dès lors, le travestissement n'est pas un simple effet de distribution, la distribution en elle-même est signifiante, le choix de tel ou tel type pour représenter tel ou tel personnage crée un réseau de sens et un décalage comique dans l'interprétation du personnage en question.

Dans le théâtre forain, la stratification des personnages, entre masque, rôle et emploi, doublée d'un oubli et d'une dénaturation des pratiques traditionnelles de la *commedia dell'arte* conduit à déplacer les travestissements à plusieurs niveaux. Tandis que la *commedia dell'arte* établissait une continuité entre acteur-personnage-emploi-rôle au sein d'une même pièce, même si dans le rôle le personnage pouvait se travestir de multiples fois dans des lazzi, chaque acteur ne jouait qu'un personnage. Le motif du travestissement à la foire se répand dans toutes les couches de la stratification au point que le comédien interprétant un type en vient aussi à interpréter d'autres personnages dans la pièce. Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva en donne plusieurs exemples :

Ainsi, dans *La Foire Saint-Germain*, Mezzetin se transforme en dix personnages différents, ses camarades, Arlequin et Scaramouche, en interprètent six chacun, et Colombine se contente de quatre. [...] Souvent, dans la même pièce, le personnage cumule deux types de déguisements : pour le besoin de l'intrigue, Arlequin se déguise en un certain nombre de personnages mais aussi, Arlequin-Gherardi [l'interprète d'Arlequin] joue un personnage « indépendant » qui n'est pas présenté comme un déguisement d'Arlequin. Ainsi, dans *Les Bains de la Porte Saint-Bernard*, Arlequin-Gherardi est le valet d'Octave qui, pour avancer les affaires de son maître, se déguise tantôt en médecin tantôt en Triton, mais le même Arlequin-Gherardi joue aussi deux autres rôles dans la pièce, celui d'une vieille et ridicule coquette, Madame de Fredindaillerie, et celui du procureur Monsieur Griffon²⁵⁹.

Ainsi, le travestissement intervient simultanément et successivement à plusieurs niveaux : le travestissement comme motif fictionnel est redoublé par une distribution dans laquelle chaque type-interprète joue plusieurs rôles. On peut également constater que tous les types de travestissements sont représentés dans une même pièce, qui conjugue

²⁵⁸ Charles Mazouer, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Schena editore, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Fasano et Paris, 2002, p. 180.

²⁵⁹ Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva, *op. cit.*, p. 57.

indifféremment autour d'un type-interprète des travestissements de classe (Arlequin-Gherardi procureur) et de genre (Arlequin-Gherardi coquette).

Sur le corpus étudié par Tomoko Nakayama dans sa thèse sur le travestissement de femme en homme entre 1681 et 1758, les rôles à multiples travestissements réapparaissent après 1740 au Nouveau Théâtre Italien, notamment porté par le talent d'une actrice pour les métamorphoses non seulement en homme, mais également les métamorphoses successives dans des pièces à tiroirs :

Les années 1740 voient de nouveau le retour au canevas italien. C'est Carlo Antonio Veronese (1702-1762), arrivé à Paris en 1744 pour jouer les pantalons, qui alimente les canevas qu'il a créés ou qu'il a adaptés, en comédie italienne. Sa fille, Anne-Marie Veronese dite Coraline (1730-1782), monte à Paris la même année que son père, et débute à la Comédie Italienne en mai 1744 dans le rôle de Colombine. Elle est très applaudie par le public, et admirée pour ses talents de comédienne et de danseuse [...]. Ceci explique la série des canevas intitulés Coraline apparue à partir de 1744.

Comme Silvia et Flamina, Coraline brillera dans le rôle de travesti. [...] Ce qui distingue Coraline de Silvia et Flamina, c'est probablement le don d'exécuter diverses métamorphoses dans la même pièce. Veronese écrit pour sa fille *Coraline esprit follet* (1744), *Coraline fée* (1746), *L'Arcadie enchantée* (1747) dont l'intrigue repose essentiellement sur les multiples déguisements de Coraline. Dans *Coraline esprit follet*, Coraline se déguise en dix personnages (chevalier romain, pantalon, Docteur, garçon d'hôtellerie, nourrice et bohémienne) ; dans *Coraline fée* elle exécute quatre travestissements (page, demoiselle française, bergère, Arménien) ; dans *L'Arcadie enchantée* sept travestissements (en Scapin, Suisse, Grand-Prêtre, une femme turque, suivante, concierge provençale, bergère)²⁶⁰.

Tomoko Nakayama confirme que les travestissements sont essentiellement liés au talent d'une actrice ou d'un acteur en particulier, les auteurs composant pour elle ou lui des rôles dans lesquels iel peut exprimer son talent, c'est-à-dire en offrant l'occasion d'une succession de costumes très marqués. Le principe d'écriture de rôles à travestissements à partir du talent d'un acteur évoque en effet l'article d'Harel dans son dictionnaire théâtral : mentionner les acteurs suffit non seulement à faire reconnaître que les rôles dont il est question sont des rôles à travestissements, mais aussi que l'existence même de ces rôles est fortement liée à l'acteur même.

²⁶⁰ Tomoko Nakayama, *Jouer un autre sexe*, op. cit., p. 43.

L'exemple de Coraline²⁶¹, qui commence comme Colombine, puis dont le nom d'actrice sert de nom au personnage principal des canevas, met en évidence la très grande proximité entre l'acteur·trice et le type qu'il incarne. Lorsque D'Alembert suggère que « [le] déguisement suppose de ne pas être reconnu, et que le travestissement suppose seulement l'intention de ne pas l'être²⁶² », la distinction qu'il pose entre déguisement et travestissement est effective à l'époque : le travestissement est bien un déguisement, il n'a pas pour but de déguiser très efficacement qui que ce soit, puisque l'actrice (dans le cas de Déjazet) ou le type (dans le cas d'Arlequin ou de Colombine), se déguisent grâce à des vêtements qui, certes, ne sont pas les leurs, mais qui ne les déguise pas non plus malgré leurs changements de costume. Le déguisement quitte alors le domaine du mensonge pour embrasser complètement celui de la mascarade. L'illusion vaut peut-être de manière conventionnelle pour les autres personnages, mais, au moins de manière visuelle, jamais vraiment pour le spectateur, qui peut cependant, en étant plus sensible à la fiction qu'à la réalité scénique, souhaiter l'illusion parce qu'il s'identifie à tel ou tel personnage au point d'accepter la convention.

Au vaudeville, la frontière entre les travestissements du personnage et les travestissements issus de distribution de rôles multiples s'amincit : la quasi-collusion entre l'acteur et le personnage, qui revient de pièce en pièce comme l'acteur·trice qui l'incarne crée un trouble dans les niveaux de travestissement, assimilant quasiment le motif dramatique et la pratique scénique. Arthur Pougin établit d'ailleurs un parallèle entre Coraline et Virginie Déjazet :

Après Carline (*sic*), l'actrice étincelante qui pendant tant d'années fit la gloire de la Comédie-Italienne, la plus fameuse de toutes ces comédiennes est assurément Virginie Déjazet, qui a créé plus de cent rôles de ce genre²⁶³.

On retrouve dans les travestissements au vaudeville de la première moitié du XIX^e siècle la même dialectique entre un goût pour une pluralité de rôles et la reconnaissance permanente d'un·e acteur·trice derrière ses masques. Nous avons vu que dans *Paris Malade*, Virginie Déjazet est distribuée dans des personnages qui peuvent être interprétés à partir des codes de jeu de l'emploi de soubrette, ainsi que des rôles masculins, dans lesquels elle est également spécialisée. De la même manière, Arlequin est systématiquement reconnu par le public dans les différents personnages qu'il singe.

Le théâtre forain, en dénaturant la *commedia dell'arte* tout en s'en inspirant fortement, abolit le travestissement comme *lazzi* effectué par un personnage, et déplace le lieu du travestissement à la distribution, tout en le rendant spectaculaire. Cependant, les rôles à

²⁶¹ Nous reviendrons sur l'actrice Coraline/Carline et les travestissements dans le chapitre 2 « Prendre l'habit de l'autre sexe ».

²⁶² Jean le Rond d'Alembert, « Déguisement », *L'Encyclopédie*.

²⁶³ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 659.

travestissements conservent une particularité du personnage italien, cette fixité, cette continuité qui le démasquent invariablement derrière tous ses masques, participant ainsi au plaisir du spectateur. Les travestissements organisent une tension entre illusion et reconnaissance, en jouant sur les niveaux de réception du travestissement. Parce que le spectateur reconnaît toujours l'acteur·trice travesti·e (ou au contraire parce qu'il accepte la convention et s'y identifie), la crainte de la reconnaissance par les autres personnages à l'intérieur de la fiction est d'autant plus grande, et le spectateur jouit du savoir que les personnages n'ont pas, emprisonnés qu'ils sont dans la fiction, l'acteur feignant par convention d'ignorer un déguisement que tout le monde reconnaît.

Le vaudeville conserve cette dialectique illusion/reconnaissance dans les rôles à travestissements, et la déplace : ce n'est plus le type que l'on reconnaît malgré son travestissement, mais l'acteur lui-même, son *style* si l'on peut dire, son mode de jeu, sa gestuelle.

1.2.2.2.2 L'acteur-personnage

Muriel Plana a déjà souligné la rémanence du personnage dans la figure de l'acteur :

Ainsi, lorsqu'un spectacle contemporain n'offre plus de fable, plus de fiction, et donc plus de personnage fictif, il arrive très souvent qu'un autre personnage, intermédiaire, équivoque, différent, mais qui n'en demeure pas moins un personnage, le remplace dans l'esprit du spectateur : le personnage *de l'acteur lui-même*. Et effet, pas plus que l'auteur d'une œuvre n'est à proprement parler la personne biographique, comme l'a montré Marcel Proust, *l'être* de l'acteur d'une pièce ne coïncide exactement avec *l'être* de la personne biographique. Un écart est toujours maintenu, un écart que crée le simple fait d'être *en représentation* devant un public. Une sorte de *masque*, donc, dont le spectateur (à moins d'en croire réellement à la vérité de ce qu'il voit au théâtre et de sortir du régime de la relation artistique) est toujours conscient²⁶⁴.

L'apparition du personnage de l'acteur lui-même est, dans le cas de Virginie Déjazet, extrêmement prégnante, par la précision de son style de jeu. Les éloges funèbres publiés dans la presse à la mort de Virginie Déjazet le mettent en évidence, en proposant un regard rétrospectif sur l'œuvre de la comédienne :

L'aimable comédienne avait donc, comme je l'ai dit en commençant, créé un certain genre absolument original, où elle ne relevait que d'elle-même, car, si elle eut des imitateurs, elle n'imita jamais personne, et c'est là assurément le triomphe le plus difficile pour un artiste. Être soi et n'être que soi, ne relever

²⁶⁴ Muriel Plana, *Théâtre et Féminin*, op. cit., p. 33-34.

d'aucun maître ni d'aucune école, c'est-à-dire introduire dans l'art un élément nouveau et des formes nouvelles, voilà la marque irrécusable d'une vocation véritable et d'un génie primesautier. Déjazet était née avec ce signe sur le front ; elle fut aidée puissamment par les auteurs de son temps, qui, avec un savoir-faire tout parisien, comprirent bien vite ce talent si jeune et si vif, et apportèrent à l'envi des rôles merveilleusement calculés pour le mettre en lumière. Au fond, c'était toujours le même rôle, mais sous des aspects différents, de façon à produire une sorte de variété dans l'unité²⁶⁵.

Ces deux citations soulignent le parti pris essentialiste des spectateur·trice·s face à l'acteur : voir l'actrice consiste à croire distinguer une essence, un être qui serait plus « vrai » que les « identités fictionnelles » qu'elle emprunte, tout en n'interrogeant pas la part construite de la présence de l'actrice sur scène, qui, comme le souligne Muriel Plana, ne correspond pas à la personne biographique de l'actrice, mais reste un personnage, c'est-à-dire une autre apparence, une autre fiction. La présence fictive de l'être de l'actrice, être unique, est la preuve de l'originalité pour Clément Caraguel, qui, en qualifiant Déjazet de « génie », qualité innée, reconduit l'idéalisation romantique de la singularité de l'artiste²⁶⁶. L'ensemble des rôles de Virginie Déjazet, tous les mêmes et tous différents, finissent par former un type, qui ne se définit plus comme un personnage unique mais comme un *style de jeu* propre à l'actrice, reconnaissable, au point que son patronyme intitulera un emploi, les *déjazets*. Le terme d'« emploi » semble encore une fois relever d'un abus de langage issu de la tendance de la critique théâtrale au XIX^e siècle à resituer toute l'entreprise théâtrale dans les catégories de l'emploi. Dans le cas de Déjazet comme pour l'emploi des travestissements, cette notion même est distordue : Qu'est-ce que l'on nomme emploi chez Déjazet ? un mélange de soubrettes et de travestis, dit Pougin²⁶⁷, comme si le propre de Déjazet était d'avoir fusionné deux emplois traditionnels. Or, l'emploi des « travestis », qui diffère des « travestissements », est bien plus une invention de Pougin à la fin du XIX^e siècle qu'un emploi traditionnel²⁶⁸. Déjazet crée son propre personnage, son propre type, dont elle poinçonne l'ensemble des rôles de son répertoire. Plutôt que de se plier à un personnage, d'en proposer une interprétation, même si le personnage est d'abord l'être de papier qui émerge des répliques, c'est elle qui, en fin de compte, le crée intégralement. Théodore de Banville dira d'elle que « cette charmante femme, toute de grâce élégante et frêle, appartenait à la race des comédiens-poètes, qui pour exister n'ont nul besoin de l'auteur, et qui font disparaître le canevas banal sous un prodigieux fouillis

²⁶⁵ Clément Caraguel dans le *Journal des Débats*, cité par Georges Duval, *Virginie Déjazet (1797-1875)*, Tresse, Paris, 1876, p. 212.

²⁶⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Seuil, Paris, 1992 ; Menger Pierre-Michel, « Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2002/4, p. 967-999 [En ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-Annales-2002-4-page-967.htm>, consulté le 26/04/2020].

²⁶⁷ Arthur Pougin, « Déjazets. – Classe de rôles de femmes comprenant des soubrettes délurées et des travestis, qui tient son nom de l'actrice fameuse qui a rendu ce nom célèbre, et rentre dans l'emploi des soubrettes. », *op. cit.*, p. 287.

²⁶⁸ Nous reviendrons sur la création de l'emploi « travestis » au chapitre 2 de cette partie.

d'éblouissantes arabesques²⁶⁹ ». Théodore de Banville – qui congédie quelque peu la complexité du personnage dans ces lignes –, se souvient de l'actrice Déjazet plus que de ses rôles : elle outrepassa le personnage qu'elle interprète, aussi banal soit-il, pour paraître *en elle* au-devant de la scène, comme si sa présence scénique écrasait le personnage sous une hypertrophie du jeu. Encore une fois, les propos de Théodore de Banville sont profondément marqués par le système esthétique romantique – que J. Rancière nomme le régime esthétique de l'art – qui valorise le style, la singularité, comme preuve de créativité²⁷⁰. Déjazet est une « comédienne-poète » parce qu'elle crée quelque chose de singulier, elle ne se contente pas d'interpréter ou de reproduire.

Comment définir le *style* de Déjazet ? Les adjectifs qui l'ont qualifié sont nombreux. Clément Caraguel loue « ce qu'elle avait d'entrain, de grâce, de malice et d'esprit », et précise que « c'était un mélange de finesse, de bonne humeur, d'ironie, de franchise, le tout largement relevé d'un vieux sel gaulois²⁷¹ », et Paul de Saint-Victor devient tout à fait élégiaque lorsqu'il s'exclame :

Ce qui distinguait ce talent unique, c'était le fini net et orné qui est la marque des chefs-d'œuvre de l'esprit français. Chaque mot avait son accent, chaque nuance sa valeur, chaque intonation sonnait juste. Elle avait une manière à elle de filer le sous-entendu et la réticence, comparable aux dégradations d'un fin clair-obscur. Sa façon de lancer le trait le dardait dans l'esprit, comme une cible qu'il faisait longtemps vibrer. Rien d'apprêté pourtant dans ce jeu parfait, rien qui sentît l'effort ou l'étude, mais une aisance brillante, un naturel inimitable, quelque chose de semillant et de dégagé qui sentait les mœurs poudrées d'autrefois, et qu'aucun pastiche ne pourra nous rendre²⁷².

En somme, le jeu de Virginie Déjazet est reconnaissable à une certaine élégance dans la grivoiserie, à une ironie cinglante pour porter le trait et la pointe au vaudeville – mais toujours dans un sourire – à une sorte de joie et de légèreté qu'exhale sa présence scénique, à un jeu d'un « naturel » rare pour l'époque. Il n'est sans doute pas anodin que la majorité des comédiens cités par Harel comme spécialistes des rôles à travestissements (Potier, Brunet, Odry etc.) soient restés à la postérité pour le « naturel » de leur jeu²⁷³, que l'on compare parfois

²⁶⁹ Théodore de Banville, *Le National*, cité par Georges Duval, *op. cit.*, p. 214.

²⁷⁰ « Le régime esthétique des arts est celui qui proprement identifie l'art au singulier et délie cet art de toute règle spécifique, de toute hiérarchie des sujets, des gens et des arts. Mais il le fait en faisant voler en éclats la barrière mimétique qui distinguait les manières de faire de l'art des autres manières de faire et séparait ses règles de l'ordre des occupations sociales. Il affirme l'absolue singularité de l'art et détruit en même temps tout critère pragmatique de cette singularité. Il fonde en même temps l'autonomie de l'art et l'identité de ses formes avec celles par lesquelles la vie se forme elle-même. », Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, *op. cit.*, p. 32-33.

²⁷¹ Clément Caraguel, cité par Georges Duval, *op. cit.*, p. 213.

²⁷² Paul de Saint-Victor, *Le Moniteur Universel*, cité par Georges Duval, *op. cit.*, p. 219-220.

²⁷³ Louis Péricaud, *Le Panthéon des comédiens, de Molière à Coquelin aîné*, Eugène Fasquelle, Paris, 1922, p. 90-94.

au jeu des comédiens britanniques, que Diderot citait déjà comme exemple du jeu naturel. C'est que Potier, Brunet, Odry, sont les héritiers d'un autre temps, celui de la foire, du « naturel » que l'on prêtait déjà aux acteurs italiens de la *commedia dell'arte*, et seule Déjazet, formée avec eux aux Variétés et au Palais-Royal a traversé le siècle pour que l'on puisse encore en 1875 vanter le naturel de son jeu. Caraguel disait qu'elle n'était « d'aucun maître et d'aucune école » : Déjazet est en effet une enfant de la balle, qui se forme dès ses six ans sur les planches, apprend des troupes qu'elle fréquente, mais ne passe jamais par le Conservatoire, ne reçoit pas de cours de diction, de rhétorique ni de maintien, apprend par l'observation, la répétition et la volonté.

Si le jeu de Déjazet constitue la base sur laquelle varient ses rôles, le cas que constitue Déjazet dans l'interprétation des rôles à travestissements remet en question la notion même de personnage.

1.2.2.2.3 La disparition du personnage : le personnage-portrait

Robert Abirached fait de la *commedia dell'arte* l'une des esthétiques ayant momentanément altéré le concept aristotélicien du personnage dans l'histoire du théâtre occidental, par la proximité que l'acteur entretient avec lui. Momentanément, dans la mesure où ce démantèlement est *in fine* récupéré, absorbé puis éliminé dans l'institution théâtrale²⁷⁴. Dans la *commedia dell'arte*, le personnage donne son nom à l'acteur plutôt que l'acteur ne lui prête son visage – à tel point que le masque devient la figure de l'acteur. Inspirés par la *commedia dell'arte* mais en ayant éliminé la strate du type, les rôles à travestissements de Virginie Déjazet²⁷⁵ prennent une autre forme dans la collusion acteur-personnage, avec une

²⁷⁴ « Nous avons essayé, en ce qui concerne le personnage, de décrire la permanence de son statut, sans entrer dans le détail des contestations qui ont pu lui être apportées. Ces contestations sont moins venues des théoriciens que de gens de spectacles marginaux par rapport à l'institution théâtrale proprement dite. [...] Les seconds – techniciens du théâtre à machine ou acteurs de foire et de *commedia dell'arte* – ont malmené le personnage lui-même, au bénéfice d'une dramaturgie purement spectaculaire ou pour le plaisir artisanal du jeu. [...] Les comédiens italiens, à l'instar des bateleurs du Pont-Neuf et des farceurs de tréteaux, ont fait triompher la tradition d'une interprétation presque exclusivement corporelle, où l'acteur se confond avec son personnage au point de lui emprunter son nom et se met tout au service du mécanisme endiablé d'une intrigue, sous l'influence d'une esthétique du ludisme pur : c'était une autre manière de sortir de la scène aristotélicienne (ou, plus exactement, de se dérober à une partie de ses exigences). Dans aucun de ces deux cas, cependant, on ne peut parler en termes propres d'une crise du personnage théâtral : comme pour l'opéra ou, plus tard, le music-hall (voire le cinéma), il s'agit ici de formes de spectacles différentes, susceptibles d'influencer le théâtre régulier ou de le supplanter dans la faveur du public, mais qui obéissent à des codes qui leur sont spécifiques. Quand leur accointance avec l'institution théâtrale se resserre, elles ne tardent pas à se faire absorber par elle, comme le montre l'histoire de la *commedia dell'arte*, dont la tradition a successivement été récupérée par Molière, Marivaux, Gozzi et Goldoni, entre autres, et qui a fini, en France du moins, par engendrer le vaudeville et l'opéra-comique, en marge de l'art dramatique. » Robert Abirached, *op. cit.*, p. 92.

²⁷⁵ Virginie Déjazet, contrairement à Potier, Perlet, Gontier ou Monrose, a traversé assez longuement le siècle, a été célèbre pendant assez d'années pour que l'on puisse clairement observer ce phénomène, ce qui n'est pas le cas chez les acteurs contemporains de sa jeunesse. On peut toutefois supposer, à la lecture de quelques lignes sur la célébrité des personnages-types créés par Potier, qu'il en allait de même pour eux, et qu'il s'agit d'un trait caractéristique d'un certain type d'incarnation au vaudeville, plutôt que d'une exception notoire.

double conséquence : le personnage disparaît pour n'être plus qu'un rôle, l'actualisation éphémère d'un autre type de personnage qui émerge alors, l'acteur-personnage, en la personne en scène de Virginie Déjazet.

Claude Bourqui parle de « disparition du personnage²⁷⁶ » dans la *commedia dell'arte*, en ce que, le personnage étant en premier lieu un type fixe, il ne comporte aucune dimension mimétique avec le réel, aucun fond psychologique. Ses actions – contrairement à la définition aristotélicienne de la *mimesis* – ne le font pas évoluer, et n'obéissent à aucun ordre nécessaire, naturel ou logique en dehors d'une nécessité purement ludique et pragmatique. La fixité du type est à la fois la cause et la conséquence de la dramaturgie de l'*excursus* de la *commedia dell'arte* : la définition immuable du type, doublée d'un art du théâtre qui fait de l'acteur le créateur du spectacle, tend à produire des dramaturgies de l'effet, dont la réitération ne laisse aucune place pour construire l'ombre d'une évolution. Dès lors, les dramaturgies à tiroirs du XIX^e siècle vont également produire des personnages fixes, continus, immuables.

Nom des personnages/numéro de scène	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Paris		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
La Caricature										X		X
Cassecou				X	X							X
Bellechasse	X	X										
Un Cuisinier												
Ossian					X							X
Flonflon								X	X			X
Hola	X	X		X		X	X	(muet)				
Un orthopédiste	X	X										X
Un Arabe	X	X										X
L'inventeur de la moutarde blanche		X										X
Un Égyptien	X	X										X
Un vieux chanteur									X			X ?
Coqualane								X	X			
Jocrisse									X			
Une vivandière/Catin											X	
Le Plaisir												X
(Bosquino ²⁷⁷)									X	X	X	X

Tableau d'apparition des personnages dans *Paris Malade*²⁷⁸.

²⁷⁶ Claude Bourqui, *op. cit.*, p. 40.

²⁷⁷ Bosquino n'apparaît pas dans les *dramatis personae*, mais fait irruption au cours de la pièce. Dans la mesure où son nom est noté, nous l'incluons dans la liste des personnages, et son apparition fera l'objet d'une analyse.

²⁷⁸ Les croix grises dans le tableau indiquent la présence/absence des personnages : l'inventeur de la moutarde blanche n'est pas nommé explicitement parmi les personnages présents dans la scène, il n'est désigné

De même, la pièce à tiroirs telle qu'elle s'écrit dans le vaudeville de la première moitié du XIX^e siècle, multiplie les personnages autour d'un personnage pivot, prétexte au défilé des autres. De l'absence d'intrigue découle que les personnages qui entrent n'ont aucune raison d'entrer ; ils n'entrent en scène qu'une fois, y passent un moment et, généralement, toute sortie de scène est définitive. Dans la revue, les personnages ne reviennent pas, ils entrent, le temps d'une scène, deux scènes, parfois plus, puis après force piques, traits et pointes à visée parodique, sortent de scène sans plus de raison qu'ils n'y sont entrés.

La représentation de l'apparition des personnages sur scène sous forme de tableau est révélatrice de ce phénomène, même si elle comporte quelques limites propres à l'esthétique de la pièce. À part Paris et Hola, on voit clairement que tous les autres personnages n'apparaissent pas pendant plus d'une scène ou deux. La présence systématique de Paris s'explique dans la mesure où il est le personnage pivot de la revue : c'est à lui que se présentent l'ensemble des autres personnages. Hola, quant à lui, est également un personnage fonctionnel : il ne se présente jamais, n'a pas d'identité définie (il n'a pas de métier spécifique, il n'est pas conçu comme la caricature d'un personnage célèbre), et ses répliques consistent essentiellement à ajouter un contrepoint comique à la situation sans jamais vraiment y prendre part. Hola est ainsi le personnage fonctionnel de la revue, chargé d'introduire tous les autres, et parfois d'établir un lien, certes ténu entre une scène et la suivante. C'est Bosquino qui prend sa suite : Hola disparaît d'ailleurs à l'apparition de Bosquino. On peut même supposer qu'ils sont tous les deux joués par le même comédien, même si rien ne permet de vérifier cette hypothèse dans la mesure où Bosquino n'est pas présent dans le *dramatis personae* : il apparaît au milieu de la scène 9 et reste jusqu'à la fin, Hola ayant définitivement disparu. Bosquino n'entre en scène que pour fabriquer l'apparition des autres personnages, dont l'entrée s'effectue littéralement par magie. C'est lui qui transforme Coqalane en Jocrisse, et Flonflon en Vieux chanteur, représentant le vaudeville moyen-âge. Jocrisse et le vieux chanteur n'apparaissent alors que pour quelques répliques à la fin de la scène 9. Bosquino orchestre l'entrée de l'ensemble des personnages à la fin de la pièce : il fait disparaître Jocrisse et le vieux chanteur, convoque la Caricature et fait magiquement apparaître le Plaisir, autour duquel se retrouvent tous les personnages pour le vaudeville final.

Certains personnages ne sont pas même nommés dans le corps du texte : l'inventeur de la moutarde blanche est à peine suggéré dans la scène 2, mais il n'est pas cité parmi les personnages présents dans la scène. On devine sa présence subreptice entre deux répliques à l'évocation de la moutarde blanche, plante médicinale qu'un personnage désigné par « l'autre », que l'on peut identifier comme étant l'inventeur de la moutarde blanche, fait sentir à Paris qui s'en écarte immédiatement. Il en va de même pour le cuisinier qui n'apparaît tout simplement jamais. Le cuisinier est sans doute un personnage muet, reconnaissable cependant à son costume, mais il n'a aucune réplique dans la pièce. D'autres personnages sont

explicitement en aucune façon. Jocrisse et le vieux chanteur sont également en gris afin de mettre en évidence qu'ils n'apparaissent pas simultanément aux autres personnages dans la mesure où ils sont le résultat d'une transformation.

mentionnés, qui n'ont ni nom ni réplique : il s'agit des personnages du chœur qui tentent d'envahir la scène à l'ouverture de la scène VII :

SCÈNE VII.

LES MEMES, *plusieurs personnages dans le fond, repoussant Hola qui veut les arrêter.*

CHŒUR.

AIR. *Vaudeville des Couturières.*

Il faut nous annoncer

À votre maître ;

Il doit tous nous connaître.

Il faut nous annoncer ;

D'attendre ainsi l'on peut bien se lasser.

HOLA. Ils disent qu'ils sont vos théâtres ordinaires... et, comme vous n'allez plus les voir, ils viennent vous demander une visite pour étrennes... Tenez, cette grosse femme...

PARIS. Ah ! c'est la Tour de Nesle... C'est bien ma brave femme, on ne peut plus rien faire pour vous... ça a duré assez longtemps !...

HOLA. Elle soutient qu'elle est une école de mœurs.

PARIS. Oui, comme l'Auberge des Adrets... où l'on m'a volé ma montre l'autre fois.

HOLA. Le Panthéon... Les Folies dramatiques...

PARIS. C'est bien... c'est bien... je ne les connais pas.

HOLA. Desbureau²⁷⁹.

Le chœur de la scène 7 est intégralement constitué d'allégories de lieux théâtraux (le théâtre du Panthéon, inauguré en 1832, année de représentation de la revue, et les Folies dramatiques, inauguré en 1830 sur le Boulevard du Temple), d'œuvres dramatiques (*La Tour de Nesle*, drame historique d'Alexandre Dumas, représenté au Théâtre de la Porte Saint-Martin en 1832, *L'Auberge des Adrets*, mélodrame vaudevillesque qui a rendu célèbre l'interprétation de Frédérick Lemaître dans le rôle du bandit Robert Macaire) voire de comédiens (Deburau, célèbre mime du Théâtre des Funambules).

Non seulement le personnage est fixe, mais contrairement aux personnages de *commedia dell'arte*, la brièveté de son existence lui fait considérablement perdre en épaisseur. Là où les *tipi fissi* ont en commun avec des héros de séries dessinées de Walt Disney comme Mickey Mouse ou Picsou, que leur apparence, leur caractère et leur comportement se retrouvent dans l'ensemble des spectacles, le personnage de vaudeville à tiroirs est aussi déliquescent qu'éphémère, et ce pour deux raisons. D'une part, dans la pièce à tiroirs, et tout

²⁷⁹ Bayard et Varner, *Paris Malade*, op. cit., scène VII, p. 16-17.

particulièrement dans la revue, le personnage en scène ne correspond pas au personnage écrit, dans la mesure où son costume et son jeu scénique contiennent une partie de la charge parodique déjà suggérée dans ses répliques. Certains personnages – comme Ossian, personnage-caricature d'Eugène de Pradel – sont quasiment impossibles à caractériser sans avoir vu le spectacle, ou avoir au moins la critique d'un auteur minutieux qui prend la peine de détailler la série des caricatures. Bien entendu, aucun personnage de théâtre ne se suffit à lui-même, et tous demandent l'interprétation de l'acteur pour exister. Cependant, dans le cas du personnage de revue, c'est justement l'ouverture du personnage qui est remise en cause, son interprétabilité : l'ensemble des répliques qui définissent un personnage laisse de l'espace à son incarnation scénique, mais celle-ci est univoque, prévue à l'avance et strictement déterminée. Sa très forte référencialité en fait un personnage périssable, ancré spécifiquement dans une époque et dénué de toute possibilité d'universalisation. Le personnage de revue demande incarnation, mais il résiste à toute interprétation, il s'agit d'un personnage clos, enfermé dans la référence elliptique au réel à partir duquel il est écrit. Le personnage n'a aucune consistance et est essentiellement une apparence – son costume lui-même – qui pose l'équivalence au réel recherchée dans la caricature physique qu'il propose. Le personnage ne relève pas de l'imitation, de la représentation, mais forme une sorte d'enveloppe vide, de portrait parlant, fixe, univoque.

Les historiens du théâtre ont déjà montré la circulation des imaginaires visuels entre la forme spectaculaire de la revue et la presse illustrée, notamment la caricature. Cela vaut bien entendu pour la référence aux personnalités contemporaines, mais à plus grande échelle pour beaucoup de personnages de revue. Dans *Paris Malade*, le personnage de l'Arabe en est particulièrement révélateur.

HOLA. Montrant un homme très pâle et très maigre.
L'arabe Alibabibabam... inventeur de ce fameux racahout des Arabes... qui
rafraichit les odalisques du sérail et entretient la vigueur des eunuques.

AIR de Mazaniello.
Quand la figure est défleurie,
Quand le corps est dans la maigreur,
Le racahout par sa magie
Vous rend l'embonpoint, la fraîcheur.

PARIS, montrant l'Arabe qui est pâle et maigre.
Cette méthode est sûre et prompte,
Je ne prétends pas le nier ;
Mais votre inventeur pour son compte

Ferait fort bien d'en essayer²⁸⁰.

L'inefficacité pharmaceutique du « racahout des Arabes » pour autre chose que pour provoquer de l'embonpoint est certes présente dans le texte, mais la configuration même de la scène rappelle les nombreuses caricatures de l'époque concernant le racahout²⁸¹.

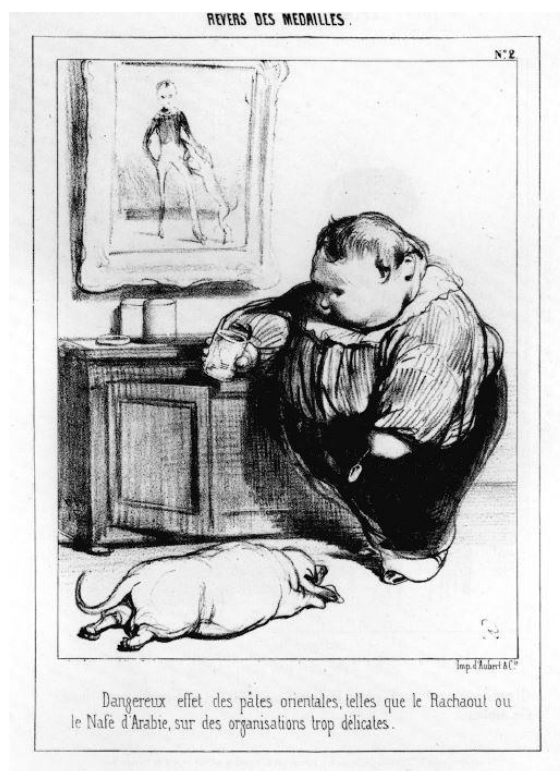


Figure 4. *Revers des médailles*, paru dans *La Caricature*, 5 avril 1840.

Les couplets de *Hola* et *Paris* jouent sur l'apparente maigreur de l'Arabe en comparaison avec l'embonpoint débordant que l'on attribue aux consommateurs du racahout dans la caricature. La caricature ci-dessus fonctionne en effet sur un parallèle identique, entre la représentation de l'enfant et de son chien, minces et fringants sur le tableau, gras et fatigués au premier plan. L'écart entre la maigreur de l'Arabe et les effets du racahout sur lesquels ironisent échetiers et caricaturistes est rendu d'autant plus présent visuellement sur scène que sa composition rappelle celle des caricatures.

La porosité entre personnage dramatique et personnage pictural affecte le personnage dramatique par contamination. Lorsque Romain Piana évoque la mode du « grimage biographique ²⁸²», il se concentre essentiellement sur la création scénique de « charges

²⁸⁰ Bayard et Varner, *Paris Malade*, op. cit., scène II, p. 5.

²⁸¹ Julien Pierre, « Moutarde blanche et Racahout des Arabes », in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 81^e année, n° 297, 1993, p. 155-180.

²⁸² Romain Piana, « Les binettes contemporaines », in Isabelle Moindrot, Olivier Goetz et Sylvie Humert-Mougin (dir.) *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, op. cit., p. 262-268.

parodiques » dans le costume de scène, qui consiste pour un acteur à « se faire la tête » d'une personnalité contemporaine sur le modèle de la caricature de presse, afin de produire un double sens dans la réception du personnage interprété. Dans ce cas, la charge parodique conditionne fortement la réception du personnage sans affecter le personnage lui-même. Dans la revue, qui entretient la confusion entre le personnage et son référent, le personnage n'est plus rien d'autre que le costume et le grimage qui reproduit le référent de manière parodique. Le geste même de composition du personnage s'en voit modifié :

Mais plus généralement, la recreation par l'acteur d'une tête s'inscrit dans un système de *composition* qui se rapproche du geste caricatural, en ce sens qu'il décrit la création d'un rôle dans les termes mêmes du processus de la charge dessinée : observation, fixation, reproduction de traits spécifiques. De nombreux récits ou anecdotes d'acteurs font dériver l'invention d'un personnage d'une rencontre entre le comédien et un individu qui lui apparaît subitement comme le modèle ou le type vivant à imiter, par le costume comme par la physionomie²⁸³.

Le personnage-portrait nécessite un geste de composition de dessinateur : l'ensemble de la gestuelle posturale de l'acteur est sculpté par imitation du modèle pictural. La fixation de son image, par reproduction de figures extraites de la caricature, en fait un personnage-image, presque une *figure*, fixe et immuable – c'est-à-dire tout le contraire d'un personnage de théâtre.

L'émergence du personnage-image dans le vaudeville participe de l'attention grandissante portée à la forme des corps à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Dans sa monographie sur l'histoire de la silhouette du XVIII^e siècle à nos jours, Georges Vigarello met en relief le rôle joué par l'invention de la silhouette – ce mode de représentation graphique du corps, qui, dans le dessin du profil, de la ligne extérieure sur corps, vise à capter le « caractère » du sujet – dans l'affleurement d'une nouvelle sensibilité à la forme extérieure du corps :

L'invention de la silhouette révélerait ainsi un moment précis de la culture occidentale : celui où l'individualisation très spécifique du paraître est soumise à investigation, celui où le corps, plus que jamais, se donne comme le corps d'un sujet. Les physionomistes de la fin du XVIII^e siècle, anglais, allemands, suisses ou français, multiplient ainsi les exemples de ces profils sobres et contrastés, suggérés comme autant de portraits « vérités »²⁸⁴.

Pratique graphique qui se développe d'abord dans le portrait, puis dans le portrait en pied, la silhouette, ce « dessin pauvre²⁸⁵ », hâtif, mais qui doit « provoquer le maximum d'effets

²⁸³ *Ibid.*, p. 266.

²⁸⁴ Georges Vigarello, *La Silhouette. Naissance d'un défi du XVIII^e siècle à nos jours*, Seuil, Paris, 2012, p. 22.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 10.

en un minimum de traits ²⁸⁶ », donne naissance à la charge parodique et à la caricature qui fleurissent dans la presse à partir de la seconde moitié du XVIII^e siècle. Le trait du dessin vise l'exhibition sensible de la vérité du caractère du modèle. L'art de la silhouette se fonde sur la croyance qu'il existe une forme de vérité dans l'apparence, dans l'agencement postural des corps, dans la ligne du profil et dans le vêtement, qui participe à cet évidement du personnage dramatique dans le vaudeville. Caricature vivante, le personnage incarné par l'acteur n'est qu'une silhouette, forme physique et corps image.

Le personnage des pièces à tiroirs est ainsi un personnage en attente : en attente du costume qui le complète et qui le fixe, qui pose la référence au réel (personnage historique, référent de l'allégorie), mais en attente aussi de sa fusion avec le personnage de l'acteur lui-même. Le personnage de vaudeville à tiroirs se prête particulièrement bien à son incarnation dans des rôles à travestissements, dont on comprend mieux le nom : les rôles à travestissements consistent à incarner successivement des personnages dont le seul élément de définition réside dans le costume qui les symbolise, les représente, voire les englobe tout entier dans une silhouette.

Avec une telle raréfaction de la teneur du personnage, on aurait pu s'attendre à ce que le théâtre de la revue se transforme en un simple cadre, un tableau en attente de ses figures, dans lequel l'énergie du jeu n'a plus grand intérêt. Georges Vigarello souligne l'influence de la silhouette dans l'engouement du XIX^e siècle naissant pour les spectacles d'ombres chinoises et pour la lanterne magique²⁸⁷. En somme, le personnage figure n'a plus besoin d'action, de parole pour *raconter quelque chose* : pour devenir un être de fiction, il lui suffit d'un costume, qui, par sa *référencialité*, convoque un imaginaire relatif à la personnalité, la figure ou la personne publique représentée. Le personnage-portrait se raconte de lui-même, par son apparence, presque sans avoir besoin de parole.

Pourtant, tous ces personnages-figures, ces personnages-portraits, parlent, et agissent. S'il prenait place dans une esthétique naturaliste, le jeu d'acteur aurait pu avoir une fonction de composition dans le personnage, ce qui est loin d'être le cas ici. La rencontre entre l'acteur et le personnage s'effectue à un autre niveau, non pas celui de la composition, mais celui de la superposition sémantique. Nous sommes alors face à un paradoxe : le travestissement fonctionne sur la spectacularisation d'une transformation physique, mais dans la mesure où est maintenue la notion de personnage dans la transformation, on assiste à un déplacement et à une démultiplication du personnage. Le personnage est en partie raconté par son costume, mais à ce costume se superpose un autre personnage, celui qui vit et agit, le personnage de l'acteur lui-même qui multiplie ses avatars dans la variété des rôles.

Le principe de superposition sémantique dans l'incarnation du personnage des rôles à travestissements fait écho au fonctionnement du vaudeville même, dont on reprend l'air en

²⁸⁶ *Idem.*

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 28.

changeant les paroles. C'est en effet une des conclusions de Tomoko Nakayama : le travestissement fonctionnant en lui-même sur un principe d'équivoque et de superposition sémantiques et symboliques dans la conjonction d'un type et d'un personnage, il rappelle la manière dont sont maniés les vaudevilles, airs connus sur lesquels on réécrit des paroles. Le vaudeville est utilisé non seulement dans un principe de concordance, les nouvelles paroles correspondant au thème des paroles initiales du vaudeville, connues de tou.te.s, mais également sur un principe d'équivocité, créant une discordance, un écart signifiant et souvent comique, entre les paroles traditionnelles du vaudeville, et celles composées pour la pièce, redoublant les effets de sens et les écarts comiques voire parodiques. Rien d'étonnant à ce que les rôles à travestissements prennent spécifiquement place dans le vaudeville : l'ensemble des éléments se répondent dans un jeu vertigineux d'équivoques pour un théâtre de l'effet et du rire.

Les rôles à travestissements au XIX^e siècle forment ainsi une pratique scénique visant à rendre spectaculaires les transformations de l'acteur·trice dans un grand nombre de travestissements successifs. Au début du siècle, jusqu'en 1820, les rôles à travestissements semblent être majoritairement interprétés par des hommes : au milieu de Potier, Lepeintre aîné, Gontier, Monrose, Déjazet est le seul nom de femme. Virginie Déjazet est la seule actrice connue à se spécialiser dans ce que l'on pourrait considérer être une discipline. L'exhibition d'une performance d'acteur, d'une technique de jeu spectaculaire au théâtre relève d'un domaine symbolique masculin, le féminin étant bien plus associé à l'émotion dans la tragédie ou le mélodrame ou à la grivoiserie et à une naïveté plus ou moins érotisée dans le vaudeville. Virginie Déjazet, par ses compétences et par le style très marqué qu'elle donne à ses rôles, parvient à se faire un nom dans un domaine majoritairement masculin. Dans la mesure où le jeu d'acteur au XIX^e siècle se fonde sur un système de l'imitation de l'interprétation des acteur·trice·s célèbres, on peut émettre l'hypothèse que la célébrité de Virginie Déjazet et l'emploi auquel elle donne son nom ont largement participé à féminiser le travestissement²⁸⁸.

Le fondement des rôles à travestissements réside dans la dramaturgie à tiroirs d'un grand nombre de vaudevilles, et plus particulièrement de la revue, dans laquelle les rôles à travestissements persistent jusqu'à la fin du siècle. En effet, Scribe amorce dès 1820 une normalisation de la dramaturgie du vaudeville en le transformant en comédie à intrigue : seule la revue, qui de commune qu'elle était au début du siècle, devient peu à peu un spectacle de fin d'année, conserve une dramaturgie à tiroirs qui s'assume de plus en plus. La multiplication des personnages, et l'émergence d'un attrait neuf pour la forme extérieure du corps, la silhouette, comme élément de définition de l'individu produisent une certaine pensée du personnage au théâtre, qui n'est plus vraiment un personnage théâtral. La théâtralité des rôles

²⁸⁸ Nous y reviendrons dans les chapitres 2 et 3.

à travestissements repose alors exclusivement sur l'acteur-protée, capable de changer de forme, de posture, de vêtement, et de *camper* des personnages, tout en gardant un style bien à lui qui donne la touche de vitalité à des spectacles qui dérivent de plus en plus vers le tableau. C'est là que réside le paradoxe : le travestissement repose sur un type de personnage dont l'image, l'apparence, suffisent à donner une vérité, mais l'acte de se travestir reste profondément insignifiant. Voire, c'est parce que la vérité du personnage est tout à fait contenue dans son image que le processus de travestissement reste profondément insignifiant. Le personnage n'est jamais incarné, il est esquissé en dehors de soi comme on exhibe un costume de princesse ou de fée tout en sachant qu'on n'en est pas vraiment une. Le jeu de l'acteur, son style, est à la fois au service d'un dessin physique du personnage, et exhibition de l'identité esthétique de l'acteur·trice même. Un travestissement opérant sera un travestissement dans lequel le style de l'acteur et le personnage-image se rencontrent, et cette rencontre de l'acteur et du personnage est d'autant plus aisée que les rôles sont écrits pour les acteurs.

Alors que le travestissement était au XVII^e et XVIII^e siècles fortement ancré dans les dramaturgies, le travestissement au sens de déguisement ne se développe au XIX^e siècle qu'à la condition d'une disparition de l'intrigue. Moins l'intrigue, la fable ont d'importance, plus les travestissements se multiplient. Les travestissements quittent progressivement le régime du théâtre pour entrer dans un régime de la performance. L'intrication entre le travestissement et la dramaturgie des spectacles est telle que les travestissements survivent dans les nouvelles formes spectaculaires de la seconde moitié du XIX^e siècle qui épousent aussi des dramaturgies à tiroirs, même s'il s'agit de moins en moins de théâtre, et de plus en plus de spectacles : le café-concert et le music-hall²⁸⁹.

²⁸⁹ Voir chapitre 7.

CHAPITRE 2. PRENDRE L'HABIT DE L'AUTRE SEXE

Les dernières lignes de la notice « rôles à travestissements » dans le dictionnaire d'Arthur Pougin rappellent au lecteur qu'ils ne doivent pas être confondus avec les « rôles travestis ». Si Pougin leur consacre une définition dans son dictionnaire encyclopédique du théâtre, les dictionnaires de langue française n'entérinent pas cet usage, contrairement aux rôles à travestissements, cités dans les dictionnaires dès 1832. Ainsi, « travesti » n'apparaît dans les dictionnaires de langue qu'en tant que participe passé du verbe « travestir », ainsi défini :

TRAVESTIR. v. a. Déguiser en faisant prendre l'habit d'un autre sexe ou d'une autre condition. *On le travestit en femme pour le sauver de prison. On a travesti des soldats en paysans pour surprendre la place.*

Il s'emploie ordinairement avec le pronom personnel. *Il se travestit souvent. Se travestir pour passer à travers le camp des ennemis. Il se travestit en moine.* Il s'emploie figurément, et signifie, Changer sa manière ordinaire, déguiser son caractère. *C'est un scélérat qui fait le dévot, il se travestit. C'est un esprit souple, facile, il se travestit aisément. Il a le don de se travestir comme il lui plaît.*

Fig., Travestir un auteur, travestir un ouvrage, Faire une sorte de traduction libre d'un ouvrage sérieux, pour le rendre comique, burlesque ; le parodier. *Scarron a travesti Virgile. On a travesti la Henriade et Télémaque.*

Travestir la pensée de quelqu'un, L'interpréter mal, la rendre d'une manière inexacte, infidèle.

Comme dans la définition du terme « travestissement », « se travestir » consisterait en un déguisement (temporaire, fonctionnel, stratégique ou téléologique), mais un déguisement unique dans ce cas, qui consiste à prendre l'apparence d'une classe sociale ou d'un sexe qui n'est pas le sien. Tandis qu'aujourd'hui, le travestissement de genre est l'exemple le plus prégnant dans l'imaginaire du travestissement, c'est le travestissement de classe qui se détache des exemples donnés dans l'édition de 1832. Même si un exemple relève du travestissement de genre, il a lieu dans un contexte militaire ou judiciaire, et semble indiquer qu'on ne se travestit que par nécessité, pour s'échapper, voire pour survivre. En outre, l'ensemble des exemples concernant des travestissements masculins : les hommes se déguisent, jamais les femmes. En effet, les exemples convoquent un imaginaire conjoncturel, relatif à un contexte de conflit politique assez romanesque, à des techniques d'assaut ou à des évasions, ce qui fait vraisemblablement écho au climat d'instabilité politique du début du siècle, et aux révolutions

et coups d'état qui ont marqué la première moitié du XIX^e siècle²⁹⁰. La figure du (faux) dévot, du moine travesti, est également commune dans les imaginaires, et renvoie à la duplicité du costume et du caractère, en référence au Tartuffe moliéresque, ou au roman gothique au tournant XVIII^e-XIX^e siècles, dans lequel le « moine » est souvent un « *villain* ». La duplicité fait signe vers la signification figurative du verbe, qui pose un sens littéraire, celui de la parodie, dont on a déjà pu constater une rémanence scénique dans les travestissements comiques de la revue.

De la même manière que les rôles travestis ne figurent pas dans les dictionnaires de langue, aucun dictionnaire théâtral avant l'édition de Pougin ne mentionne cette catégorie de rôles : aucune entrée dans le *Dictionnaire théâtral* d'Harel de 1824, ni dans le *Dictionnaire des coulisses* de 1832, même si Harel parle des « rôles travestis de Monrose dans le *Mercurie galant* » dans l'entrée « Travestissements ». Les *Biographies des artistes dramatiques* révèlent que Monrose endossait cinq rôles dans *Le Mercure Galant*, et qu'Harel emploie indistinctement « rôles travestis » et « rôles à travestissements » en 1824. Il faut donc attendre 1885 pour que les rôles travestis occupent une véritable place dans les dictionnaires théâtraux, et pas des moindres, puisque la notice est assez longue (une colonne et demie), comparée aux notices des rôles à travestissements.

1.1 « RÔLES TRAVESTIS »

ROLES TRAVESTIS. — Ce sont des rôles qui représentent des personnages d'hommes joué par des femmes, ou des personnages de femmes joués par des hommes. Dans le premier cas, il arrive qu'un auteur ayant à mettre en scène un adolescent, presque un enfant, le fait jouer par une femme pour lui donner plus de grâce et de naturel ; c'est ce que fit Beaumarchais pour le Chérubin du *Mariage de Figaro*, qui rentre dans l'emploi des ingénuités ; ou bien on fait jouer à une femme un rôle tout spécial d'amoureux passionné, pour sauver ce que certaines situations pourraient présenter d'un peu excessif et d'un peu dangereux à la scène ; c'est ainsi qu'on a pris l'habitude de confier à une femme le rôle de l'Amour dans *Psyché*, bien que ce rôle ait été établi d'origine par Baron. Enfin, certaines comédiennes se sont montrées si alertes, si vives, si originales sous des habits d'homme, si désireuses d'ailleurs de remplir des rôles masculins, qui se prêtaient merveilleusement à la nature de leur talent, que les auteurs, se prêtant à leur fantaisie, se sont empressés d'écrire pour elles une foule de rôles travestis, qu'elles jouaient à la perfection. Après Carline, l'actrice étincelante qui pendant tant d'années fit la joie et la gloire de la Comédie-Italienne, la plus fameuse de toutes ces comédiennes est assurément Virginie Déjazet, qui a créé plus de cent rôles de

²⁹⁰ Nous y reviendrons dans le premier chapitre de la deuxième partie, dans l'étude du *Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas.

ce genre : *Gentil-Bernard*, *le Capitaine Charlotte*, *le Vicomte de Létorière*, *Vert-Vert*, *En pénitence*, *Monsieur Garat*, *les Premières armes de Richelieu*, etc.

Pour ce qui concerne les rôles de femmes joués par des hommes, ce fut d'abord une habitude, dans les commencements de notre théâtre et jusqu'à Corneille, de faire représenter par des acteurs les personnages de duègnes et de vieilles femmes. De Lérès nous l'apprend, en parlant de la *Galerie du Palais*, quatrième ouvrage de ce grand poète : « Nous avons l'obligation au grand Corneille, dit-il, d'avoir substitué dans cette pièce le rôle de suivante à celui de nourrice, qui étoit dans la vieille comédie, et que des hommes habillés en femmes, et *sous le masque*, représentoient ordinairement. »

Chose singulière, c'est Molière qui ramena pour un temps cet usage, que l'on considérerait certainement avec quelque répugnance aujourd'hui. Molière écrivit pour Hubert, un des bons comédiens de sa troupe, la plupart des rôles de duègnes et de caractères qui sont dans ses comédies, et dans lesquels, dit-on, celui-ci excellait : Madame Jourdain du *Bourgeois gentilhomme*, la feinte Gasconne de *Pourceaugnac*, Madame de Sottenville de *George Dandin*, Philaminte des *Femmes savantes*. Après la mort de Molière, ces rôles devinrent l'apanage de M^{lle} Beauval, et l'usage du travestissement se perdit de nouveau. Mais à l'Opéra on vit, pendant un demi-siècle encore, les rôles de vieilles femmes, de furies, etc., représentés par des hommes.

Aujourd'hui, dans le répertoire moderne, on ne travestit plus guère un homme que lorsqu'on veut obtenir un effet grotesque et ridicule. Encore n'emploie-t-on ce moyen qu'avec la plus grande discrétion, le raffinement de notre goût le supportant malaisément²⁹¹.

Fidèle au projet d'un dictionnaire historique, Pougin retrace l'histoire de l'emploi. Il rappelle que le travestissement fait partie des usages théâtraux communs depuis l'origine du théâtre occidental, sans s'y appesantir plus avant, puis concentre sa notice sur les rôles travestis dans le théâtre français dont il retrace la généalogie jusqu'au XVII^e siècle. On peut peut-être y voir une manière de redorer le blason national du travestissement théâtral, de montrer qu'en France aussi, il y a une histoire des rôles travestis, dont se sont emparés de célèbres auteurs, acteurs et actrices. Comme les rôles à travestissements, les rôles travestis apparaissent dans des genres populaires, la comédie et le drame²⁹², jamais dans la tragédie. De plus, si l'histoire du travestissement masculin semble s'être arrêtée après la mort de Molière, Pougin ne mentionne aucun exemple de rôle travestis féminins qui lui seraient contemporains : il commence par citer Carline, actrice italienne qui, comme nous l'avons vu, était spécialisée dans les rôles à travestissements, et en particulier les travestissements masculins²⁹³, puis enchaîne et termine sur Virginie Déjazet, qui marque la fin d'une époque pour le travestissement féminin.

²⁹¹ Arthur Pougin, « Rôles travestis », *op. cit.*, p. 659.

²⁹² Arthur Pougin, « Les emplois au théâtre », *ibid.*, p. 328.

²⁹³ Voir Partie I. Chapitre 1, « De l'emploi au style de jeu ».

Même si Déjazet a eu des imitatrices (et certes, elles ne lui ont pas manqué !), elle n'a jamais connu de rivale ; aujourd'hui qu'elle a disparu, son emploi, auquel on avait fini par donner son nom, a subi une transformation : maintenant qu'on ne joue plus de vaudeville, on retrouve les Déjazets dans l'opérette, où elles prennent le nom d'une autre actrice célèbre et s'appellent, comme dans l'opéra-comique, les Dugazons²⁹⁴.

Virginie Déjazet, égérie des travestis, marque un moment phare qui clôture l'histoire du travestissement féminin à sa mort en 1875.

En effet, le travestissement féminin dans les arts de la scène connaît au XIX^e siècle une période de floraison marquante entre 1830 et 1880, que ce soit au théâtre, à l'opéra ou dans le ballet.

Bien que les emplois soient supposés regrouper des types de rôles destinés à des profils spécifiques d'acteur ou d'actrices – donc divisés de manière binaire en fonction du genre, les emplois étant soit exclusivement masculins, soit exclusivement féminins – ici l'emploi est mixte. Les rôles travestis ne constituent pas un emploi homogène, ils rassemblent des rôles qui appartiennent à d'autres emplois, mais deviennent des rôles travestis à partir du moment où ils sont interprétés en travesti. Les « Travestis » tiendraient pour une part des « Ingénuités²⁹⁵ », quant aux travestis féminins, et des « Caractères²⁹⁶ », qui rentrent dans « les duègnes », quant aux travestis masculins. Comme pour les « Travestissements », les « Travestis » font unité par la spécificité d'une distribution, conglomérat de rôles pluriels. Malgré l'hétérogénéité apparente de cet emploi, la dimension topique des rôles travestis réside dans un certain rapport à l'âge des personnages.

1.1.1 L'ÂGE DU TRAVESTI : ENTRE ENFANCE ET VIEILLESSE

Qu'il s'agisse des travestis féminin ou masculins, l'âge des personnages représentés est symptomatique : les actrices ne jouent en travesti que des personnages très jeunes, tandis que les acteurs travestis jouent des duègnes, c'est-à-dire de vieilles femmes. Pougin définit ainsi l'emploi des « Duègnes » :

DUÈGNE. – L'un des emplois féminins au théâtre. Le mot duègne nous vient de l'espagnol *dueña*, et en effet c'est du théâtre espagnol que nous est arrivé

²⁹⁴ Arthur Pougin, « Soubrettes », *op. cit.*, p. 681.

²⁹⁵ « Les deux rôles d'Agnès de *L'Ecole des femmes* et de Marianne de *Tartuffe* sont les types de l'ingénuité de la haute comédie. Celui de Chérubin, dans *Le Mariage de Figaro*, rentre aussi dans cet emploi, et offre un des rares exemples de rôles travestis qu'il comporte : cependant il semble plutôt et tout à la fois relever de la jeune première et de la soubrette », Arthur Pougin, « Ingénuités », *op. cit.*, p. 430.

²⁹⁶ « M^{lle} Beauval est la première qui, à la Comédie-Française, ait tenu cet emploi, dans les dernières années et après la mort de Molière. Jusqu'alors le grand homme avait fait jouer les rôles de vieilles femmes par des hommes, principalement par Hubert, qui était l'un de ses meilleurs comédiens », « Caractères (les) », *ibid.*, p. 140.

d'abord ce type de vieilles femmes, gouvernantes de bonne maison, dont les auteurs exagéraient le côté comique en les mettant en scène, pour faire passer condamnation, à l'abri du ridicule, sur les vices infâmes de ces ignobles mégères, qu'ils ne représentaient guère que sous l'aspect de viles entremetteuses poussant à la débauche, dans l'intérêt du lucre, les créatures innocentes qu'on leur avait confiées. Ce qu'on appelle duègnes, dans le répertoire français, est un emploi qui comprend les rôles de vieilles femmes ou vieilles filles ridicules, dont la Marceline du *Mariage de Figaro* semble résumer le type. Cet emploi se confond dans celui des *caractères* lequel comprend aussi les *mères nobles*²⁹⁷.

L'âge n'est pas la seule caractéristique des duègnes, il s'agit d'un emploi comique, qui représente de vieilles femmes ridicules, à la différence des mères nobles, qui peuvent également être âgées, mais d'un caractère moins grotesque. On peut faire l'hypothèse qu'une distribution en travesti pour représenter ces rôles permet d'accentuer leur aspect comique, dans une forme de travestissement parodique, jouant de l'écart entre le genre de l'acteur et celui du personnage. Cette faille entre le genre de l'acteur et du personnage est l'espace investi par l'acteur pour créer du jeu : les archives en ligne de la Comédie-Française relatives à ses sociétaires stipulent qu'Hubert est « surtout célèbre pour ses créations dans l'emploi des « duègnes » et des rôles marqués de femmes traditionnellement tenus par des hommes²⁹⁸ ». Louis-Benoît Picard affirme dans sa *Notice sur Molière* que « jamais acteur n'avait porté si loin les rôles d'homme en femme²⁹⁹ ». En outre d'un point de vue strictement physionomique, un acteur d'un âge avancé représentant une vieille femme pourrait produire moins d'in vraisemblance physique qu'une jeune actrice pour le même rôle. Il est cependant remarquable que contrairement à l'esthétique *drag* des hommes-femmes et hommes-protée de la fin du siècle, le travestissement masculin des rôles travestis ne joue aucunement sur la propension des acteurs à se féminiser. Au contraire, l'acteur ne semble autorisé à se travestir qu'à la condition de représenter des personnages qui ne sont plus tout à fait des femmes au regard de la société. Tout se passe comme si la « vieille », la « moche », étant, pour reprendre les termes de Virginie Despentes dans *King Kong Théorie*, « exclues du grand marché à la bonne meuf³⁰⁰ », un acteur pouvait alors les incarner sans risque d'efféminement pour lui, et aux dépens de la vieille femme, ridiculisée en retour. En effet, la sociologue Claudine Sagaert, dans son *Histoire de la laideur féminine*, montre que la vieillesse chez les femmes – considérées comme ayant un corps plus périssable que celui des hommes, eux qui seraient culturellement

²⁹⁷ Arthur Pougin, « Duègnes », *op. cit.*, p. 316.

²⁹⁸ André Hubert, 5^e sociétaire de la Comédie-Française, biographie en ligne [URL : <https://www.comedie-francaise.fr/fr/artiste/andre-hubert#>, consulté le 11/02/2020].

²⁹⁹ Louis-Benoît Picard, « Notice sur Molière » [1825], in *Œuvres complètes de Molière, précédées d'une notice par L. B. Picard, avec des notes et des éclaircissements historiques*, nouvelle édition, t. I, P. Pourrat frères, Paris, 1838, p. I-LV [En ligne. URL : http://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/moliere/critique/picard_notice-moliere/, consulté le 11/02/2020].

³⁰⁰ Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, Grasset & Fasquelle, Paris, 2006, p. 9.

des êtres de l'esprit plus que du corps – était une des incarnations millénaires de la laideur féminine, notamment dans le regard des hommes³⁰¹. L'acteur travesti en duègne entérine cette représentation de la vieille femme comme d'un corps « moche », abject, qui, ayant perdu les qualités du féminin (dont la capacité reproductive et la beauté), peut produire des figures ridicules à même d'être incarnées en travesti. Ainsi, lorsque les hommes cessent de jouer les duègnes en travesti, ces rôles sont donnés à des actrices en fin de carrière également considérées comme laides, notamment si elles sont « trop » grasses. Sarah Bernhardt raconte en effet dans ses mémoires qu'un des premiers conseils du directeur du Conservatoire tandis qu'ils croisaient tous deux une chanteuse assez forte fut : « Et surtout, ne vous laissez pas engraisser comme cette grande chanteuse. La graisse est l'ennemie de la femme et de l'artiste³⁰² ». Anne Martin-Fugier a bien montré dans son ouvrage consacré aux comédiennes au XIX^{ème} siècle les ravages de l'embonpoint dans la carrière d'une actrice. Passé quarante ans, celles-ci peuvent être cantonnées à jouer des duègnes comiques du fait de leur surpoids.³⁰³

Pougin précise cependant que l'usage de faire jouer les duègnes par des hommes s'éteint après Molière, M^{lle} Beauval reprenant les rôles de duègne. L'effacement du travestissement masculin comme emploi traditionnel peut sans doute être expliqué par la place prédominante que prennent les actrices à partir du XIX^e siècle en France. Les acteurs continuent parfois à se travestir, mais dans un autre emploi que celui des duègnes, celui des rôles à travestissements, la vieille femme faisant partie des nombreux personnages d'un rôle à tiroirs que peuvent incarner des acteurs, et on trouve quelques traces éparses de ces travestissements chez les acteurs Monrose et Ory dans les vaudevilles du premier tiers du XIX^e siècle.

Quant aux rôles travestis féminins, Pougin précise qu'il s'agit de rôles d'adolescents, mais aussi d'amoureux, ce qui semblerait plutôt indiquer l'emploi des « jeunes premiers amoureux » dans la comédie, qui n'intègrent pourtant pas les rôles travestis. Les critères de classement de ces deux types de rôles sont très différents : dans un cas, la prérogative est donnée à l'âge ; dans l'autre, à l'excès d'un caractère psychologique à l'intérieur de l'intrigue. Il s'avère cependant que l'opposition entre l'amoureux passionné et l'adolescent dans les pièces qui présentent des rôles travestis n'est pas si tranchée que ce que sous-entend Pougin.

L'étude des rôles travestis dans les deux pièces qui servent d'exemple à Pougin, Chérubin et Amour, auxquelles on peut ajouter *Le Passant* de François Coppé³⁰⁴, dialogue lyrique entre Silvia et Zanetto, jeune troubadour florentin joué en travesti – dévoile la perméabilité des catégories élaborées par Pougin. Ces trois pièces ont été écrites dans des siècles différents, par des auteurs différents et ces rôles n'ont pas tous été écrits en vue d'être

³⁰¹ Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Imago, Paris, 2015.

³⁰² Sarah Bernhardt, *Ma double vie*, Eugène Fasquelle, Paris, 1907, p. 78.

³⁰³ Anne Martin-Fugier, *Comédiennes. Les actrices en France au XIX^e siècle*, Complexe, Paris, 2008, p. 296-297.

³⁰⁴ François Coppé, *Le Passant, comédie en un acte*, Alphonse Lemerre, Paris, 1869.

interprétés en travesti : la catégorie des rôles travestis a donc bien été établie *a posteriori*, selon les règles de distribution propres au XIX^e siècle, expliquant ainsi l'apparition soudaine d'une entrée « rôles travestis » dans un dictionnaire, alors qu'elle n'existait pas auparavant. Proposer une entrée « rôles travestis » serait la tentative de systématiser une pratique qui avait jusque-là été fréquente, mais diffuse, non pensée ni réglementée.

Les personnages qui entrent dans l'emploi du travesti féminin présentent en effet un certain nombre de caractéristiques communes. Ce sont tous de jeunes hommes, à l'âge généralement assez indéterminé. Zanetto a seize ans, il le dit lui-même³⁰⁵, mais l'âge de Chérubin ou d'Amour est beaucoup plus difficile à définir. Ils sont souvent présentés comme des enfants par les personnages qui les entourent. Suzanne comme Sylvia parlent respectivement de Chérubin et de Zanetto comme d'êtres juvéniles³⁰⁶. En cela, leur attitude envers eux est presque maternelle et elles pardonnent leur tempérament passionné, qu'elles attribuent à la fougue immodérée et déraisonnable de la jeunesse. L'écriture du rôle insiste sur l'aspect juvénile de ces personnages qui sont certes des enfants, mais à une étape transitionnelle de la vie, entre enfance et âge adulte. Le trouble quant à leur âge est souvent très marqué. La description que donne Beaumarchais de l'évolution du costume de Chérubin en est une des manifestations :

Son riche vêtement, aux premier et second actes, est celui d'un page de cour espagnol, blanc et brodé d'argent ; le léger manteau bleu sur l'épaule, et un chapeau chargé de plumes. Au quatrième acte, il a le corset, la jupe et la toque des paysannes qui l'amènent. Au cinquième acte, un habit uniforme d'officier, une cocarde et une épée³⁰⁷.

Le passage du costume blanc de page à celui d'officier muni d'une épée marque la sortie de l'enfance et l'entrée dans le monde viril des hommes, et *a fortiori*, de l'armée. De même, dans la mythologie, Amour reste avant tout *fils de* ; le lien filial se voit d'ailleurs renforcé par la soumission d'Amour aux ordres de sa mère qui fait de sa progéniture l'instrument de ses manigances. Dans l'écriture du personnage, Molière met clairement en évidence la dimension émancipatrice de l'enlèvement de Psyché : « Il est temps de sortir de cette longue enfance/qui fatigue ma patience/Il est temps désormais que je devienne grand³⁰⁸ ».

³⁰⁵ *Idem*, sc. 2.

³⁰⁶ On peut penser à la réplique de Suzanne (I, 7) « Comme il est familier ! Si ce n'était pas un morveux sans conséquences... » et on peut remarquer que les dix occurrences du mot « enfant » dans *Le Passant* sont des vocatifs utilisés par Sylvia pour désigner Zanetto, et ce malgré son trouble apparent concernant cette vision de l'amour. Cependant, pour Suzanne comme pour Sylvia, leur émoi s'arrête au trouble, sans jamais aller jusqu'à désirer une relation amoureuse avec ces personnages. L'enfant est un être qui ne suscite que des émotions passagères et ambiguës, et les autorise.

³⁰⁷ Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro* [1778], « Caractère et habillement de la pièce », Gallimard, Paris, 1973, p. 47.

³⁰⁸ Molière, *Psyché, tragédie-Ballet en 5 actes* [1671], Barba, Paris, 1851, acte II, sc. 1, v. 964.

Ainsi, ces personnages, ni tout à fait des enfants, ni tout à fait des adultes, présentent des caractères propres à ces deux âges de la vie. Ils ont souvent le tempérament passionné et impétueux de la jeunesse sans tomber définitivement dans le caprice, et savent se montrer responsables lorsqu'il le faut. Leur hybridité crée chez eux une ambiguïté quant à leur maturité sexuelle. Les femmes qui les entourent rappellent sans cesse l'ingénuité de leur état enfantin, mais ces jeunes garçons sont perçus comme une menace par les hommes. Le cas de Chérubin est en ce sens assez révélateur de l'ambiguïté créée par l'incertitude de son âge. Le Comte Almaviva le considère dès le premier acte comme un potentiel rival et l'exile du château tandis que les femmes s'offusquent de cette décision, regrettent son départ comme l'on regrette l'enfant qui quitte le premier le foyer familial. Cette attitude quasi maternelle vis-à-vis de Chérubin n'empêche pas une relation sensuelle entre Chérubin et Suzanne ou la Comtesse, notamment autour de l'affaire du ruban dérobé. L'équivocité autour de la maturité sexuelle du personnage de Chérubin est redoublée par la construction dramatique de la pièce qui donne à voir à plusieurs reprises Chérubin et le Comte dans des situations similaires ou inverses. Chérubin se cache à l'acte I (scène 8) derrière un fauteuil, place habituellement dédiée à l'amant que l'on dissimule, et il sera remplacé une scène plus tard par le Comte qui se jette derrière le même fauteuil. Chérubin s'adapte et quitte l'arrière du fauteuil pour aller se blottir dessus, caché par un pan de tissu. À la scène 9, le Comte et Chérubin sont donc cachés tous les deux, de part et d'autre d'un fauteuil, tous deux à la place de l'amant, scéniquement disposés comme de potentiels rivaux. Le même type de situation se reproduit tout au long de la pièce jusqu'à l'acte V où il retrouve la Comtesse, déguisée en Suzanne, derrière un bosquet à l'endroit où le Comte, qui observe l'échange, devait retrouver Suzanne. Ce parallèle avec le Comte dans les situations scéniques donne à Chérubin certaines caractéristiques viriles. Les personnages de Chérubin, de Zanetto et d'Amour, sont des figures sans âge, à la fois sexuées et asexuées, enfantines et adultes, mais aussi masculines et féminines.

On peut observer la même structure dramatique dans les rôles travestis de Déjazet. Comme le souligne L. Berlanstein :

Bien que Déjazet ait créé plus de quarante rôles travestis, il n'y avait pas beaucoup de variété dans les personnages, et les pièces étaient basées sur des formules. Il ne fait aucun doute que le public connaissait les grandes lignes de l'intrigue du vaudeville avant de le voir : un jeune seigneur de l'ancien régime lutte pour devenir adulte contre les artifices de l'aristocratie. "Il" subit un rite de passage prouvant qu'il est prêt à devenir un homme. La pièce se termine une fois que les obstacles sont discrédités et que le jeune noble est accepté dans le monde des hommes³⁰⁹.

³⁰⁹ Lenard Berlanstein, *op. cit.*, p. 354 (je traduis).

Les vaudevillistes de la première moitié du XIX^e siècle reprennent la formule de Beaumarchais : de même que Chérubin est enrôlé dans l'armée à la fin de la pièce, de même, les personnages que Déjazet interprète en travesti se réalisent et rejoignent le monde des adultes. La pièce se termine au moment où, dans la trajectoire du personnage, celui-ci ne pourrait plus être interprété en travesti³¹⁰.

La distinction que pose Pougin entre deux types de rôles correspond moins, en définitive, à deux types distincts de personnages qu'à deux facettes d'une même figure. En effet, les personnages interprétés en travesti sont tout à la fois des enfants et des amoureux passionnés, des figures juvéniles bien qu'habitées d'une passion effrénée, voire excessive – et sexuée. Or, l'idée d'une sexualité enfantine est, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, encore loin des esprits. Dans l'ère pré-freudienne, l'enfant a conservé l'innocence qui lui avait été conférée au XVII^e siècle : l'enfant doit être protégé de la sexualité et rester une figure pure et virginale³¹¹. On pourrait alors s'étonner de voir Chérubin ou Zanetto considérés comme des enfants. Cependant, la catégorie de l'enfance était bien moins clairement définie qu'elle ne l'est aujourd'hui. D'après Philippe Ariès, un trouble persiste à l'époque entre « enfance et adolescence d'une part, et cette catégorie qu'on appelait jeunesse³¹² ». Le trouble vient de la difficulté à établir une limite d'âge précise entre ces deux moments de la vie, la puberté n'étant pas encore un critère déterminant. La définition de l'enfance donnée par le *Littré* en 1877 montre bien l'imprécision de cette période de la vie, puisqu'elle énonce que l'enfance peut être étendue jusqu'à treize ou quatorze ans. C'est alors plutôt pendant la jeunesse, dont l'icône est le conscrit, que s'affirme la virilité du jeune homme. Le personnage de Chérubin, qui paraît à la fin de la pièce en costume d'officier, se situe alors justement à cette époque de la vie intermédiaire entre enfance et jeunesse. Ariès affirme d'ailleurs qu'« avec Chérubin domine l'ambiguïté de la puberté, et l'accent est mis sur le côté efféminé d'un jeune garçon qui sort de l'enfance³¹³ ». Quant au rôle d'Amour, l'androgynie et le trouble dans l'identité sexuelle du personnage tiennent à la représentation canonique du personnage mythologique Amour ou Éros qui, souvent dépeint avec des ailes blanches, se rapproche de la représentation de l'ange. Le corps de l'ange est bien souvent représenté comme celui d'un jeune homme efféminé, au sortir de l'enfance. Nu, il ne présente aucune caractéristique virile, son visage est rond et ses joues lisses et rosées. Le tableau de François-Édouard Picot *L'Amour et Psyché*, peint en 1817, nous confirme cette association d'Amour et de l'ange.

³¹⁰ La féminité des personnages jeunes est également soulignée par leur appartenance à la noblesse d'ancien régime, que les travestis servent à critiquer (voir Chapitre 3).

³¹¹ Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Librairie Plon, Paris, 1960.

³¹² *Ibid.*, p. 18.

³¹³ *Idem.*



Figure 5. François-Édouard Picot, *L'Amour et Psyché*, 1817, huile sur toile, H233 l.291, musée du Louvre

Il peint un Amour chaste, presque dos à une Psyché allongée et alanguie, les bras d'Amour tendus vers le ciel dans un geste de fuite tandis qu'il jette un dernier regard au corps sensuel de son aimée endormie. L'accent est mis sur l'innocence d'Amour comme figure de tendre amoureux plutôt que sur sa beauté virile. Ainsi, les âges de l'enfance et de l'adolescence sont non seulement difficiles à distinguer, mais leur délimitation tient en grande partie à l'importance accordée à chaque âge de la vie selon l'époque. Philippe Ariès précise : « Tout se passe comme si, à chaque époque, correspondait un âge privilégié et une périodisation particulière de la vie humaine : la « jeunesse » est l'âge privilégié du XVII^e siècle, l'enfance, du XIX^e, l'adolescence, du XX^e³¹⁴. » La volonté de faire de ces personnages des figures plus puérides que viriles s'explique sans doute dans un siècle qui place l'enfance au premier plan.

1.1.2 *ROLE A CONTRE-SEXE OU ROLE A CONTRE-GENRE ?*

Arthur Pougin définit l'emploi en ces termes :

On appelle *emploi* toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial, et exigeant, du point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi. De même qu'un vieillard ne saurait jouer les amoureux et qu'une jeune fille ne saurait jouer les pères nobles, de même certains acteurs, nés pour le genre comique, seraient dans l'impossibilité de remplir un rôle sérieux et *vice versa*. Il a donc bien fallu, pour établir avec autant de précision qu'il est possible de le faire en

³¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

pareille matière, la part de chacun, former des séries de rôles analogues et constituer ce qu'on appelle des emplois³¹⁵.

Ce système fonctionne à double sens : il permet de classer les acteurs en fonction de leurs caractéristiques physiques, sexuelles, vocales et du genre dramatique (comédie, tragédie, mélodrame etc.) dans lequel ils excellent pour leur associer une catégorie de rôles regroupés en fonction de la qualité des personnages. Pougin est clair, ces associations relèvent de la nécessité : les acteurs seraient *incapables* de jouer *correctement* d'autres rôles que ceux correspondant à l'emploi dans lequel ils s'inscrivent.

L'emploi ne répond pas seulement à un impératif de vraisemblance, il met également en évidence le poids de la tradition dans l'interprétation des personnages : si l'on peut faire correspondre le physique d'un acteur au physique d'un personnage, c'est que celui-ci est déjà plus ou moins défini par une lecture normative conservée à chaque reprise du rôle. Le système de distribution est aussi conventionnel que le mode d'interprétation des personnages. L'identification physique entre le personnage et son interprète tolère de s'écarter de la vraisemblance : l'écart d'âge entre le personnage et son interprète fait partie des écarts acceptés par convention et fréquemment constatés dans la distribution, notamment pour les grands acteurs. Sarah Bernhardt a par exemple joué des rôles de jeune première jusqu'à un âge avancé.

Le contre-emploi est un choix de distribution qui travaille sur des écarts non conventionnels. C'est à l'époque romantique qu'apparaissent les premières distributions à contre-emploi : le mélange des genres et des registres, revendiqué dans la poétique du drame romantique, résonne dans la distribution. Ainsi, lorsque Victor Hugo monte *Ruy Blas* au Théâtre de la Renaissance en 1838, il confie à Frédéric Lemaître, connu pour son succès dans le mélodrame, le rôle-titre. Ce personnage, amoureux de la reine, porteur du lyrisme et des valeurs politiques du romantisme, n'est pas incarné par un jeune premier, mais confié à un acteur connu pour son interprétation du rôle de Robert Macaire, bandit cynique qui bouleverse les valeurs en place et se donne des airs seigneuriaux malgré sa piètre condition. Ce rôle ayant marqué les esprits, le ton séditieux de Robert Macaire sédimente le rôle dont Frédéric Lemaître s'empare pour mélanger les registres et rendre le rôle de Ruy Blas plus équivoque. Le rôle-titre acquiert des accents comiques et certains choix du héros sont éclairés sous un jour nouveau : la décision de participer au plan de Don Salluste par exemple serait peut-être une machination du valet plutôt qu'une preuve de naïveté.

La notion de contre-emploi trouve une définition plus claire à partir de cet exemple. Tout d'abord, le contre-emploi n'est pas une distribution aléatoire, créant des effets d'écart

³¹⁵ Arthur Pougin, « Emploi théâtral », *op. cit.*, p. 326.

inattendus qui brouilleraient totalement les repères du spectateur. Il s'agit au contraire d'un choix de distribution signifiant, supposé éclairer un rôle sous un jour nouveau. L'écart que creuse le contre-emploi est celui du registre et du genre (au sens littéraire du terme). La distribution fait jouer les réflexes interprétatifs du spectateur qui reçoit le rôle à l'aune de l'emploi traditionnellement associé à l'interprète et se fait signifiante par l'angle neuf depuis lequel elle permet d'envisager le personnage.

D'après la définition qu'en donne Arthur Pougin, le registre et le genre ne sont pas les seuls éléments de définition de l'emploi qui excluraient tout écart dans le système de distribution. Il semble également que la coïncidence entre le genre du personnage (au sens de *gender*) et celui de l'actrice relève également de la nécessité. En effet, l'emploi mobilise et conforte le genre. Lorsque Pougin affirme « qu'une jeune fille ne saurait jouer les pères nobles », ce n'est pas l'écart entre le sexe de l'acteur et celui du personnage qui constitue le cœur du problème mais l'écart entre leurs genres respectifs. Les représentations du corps que l'on peut associer au père noble sont celles de la virilité attendue d'un homme dont l'assise sociale repose à la fois sur ses biens et sur son statut familial – une fois père, sa fortune et son rang peuvent devenir patrimoine. Dès lors, sa virilité n'est pas militaire³¹⁶ ; elle est nourrie par la supériorité sociale et l'aisance qu'elle lui confère ; tout le contraire d'une jeune fille, sans biens propres et réputée naïve.

Si l'emploi ne tolère aucun écart dans le rapport entre le genre du personnage et celui de l'interprète, la présence du travesti sur les scènes académiques pose alors question. Le « rôle travesti » compte parmi les emplois traditionnels, laissant ainsi entendre que le travesti ne remet pas en question le genre de ces personnages. Suffit-il que le sexe de l'acteur soit différent de celui du personnage pour sortir de la tradition d'interprétation du rôle ? Il faut distinguer distribution à contre-genre et distribution à contre-sexe – tandis que le contre-sexe ferait partie des écarts acceptables par convention, une distribution à contre-genre, quant à elle, impliquerait que le genre de l'acteur influence la réception du genre du personnage. Savoir si le « rôle travesti » s'effectue à contre-genre nécessite alors au préalable de questionner le genre des personnages regroupés dans cette catégorie.

Le choix du travesti pour interpréter ces rôles met au jour le fait que la vraisemblance dans la distribution n'est pas illusionniste. Le travesti tient bien, en partie, à une volonté de vraisemblance : les actrices étaient recrutées plus jeunes que les hommes. Les plus frêles d'entre elles se voyaient tout désignées pour jouer un rôle travesti : leur silhouette, jugée androgyne à l'époque, leur permettait de tromper sur leur sexe tandis que leurs visages ronds et imberbes tout comme la tessiture de leur voix paraissaient adéquats pour un rôle d'enfant.

³¹⁶ Voir l'imaginaire du soldat comme figure de la virilité au XIX^e siècle dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoire de la virilité*, op. cit., p. 63-83 ; 157-202.

Parlant en connaissance de cause, Sarah Bernhardt affirme dans le manuel de théâtre qu'elle rédige que « la petite dimension d'une femme lui sert pour jouer les ingénues ou les jeunes pages³¹⁷ ». En effet, la minceur n'étant pas encore en vogue, on juge alors qu'une actrice qui resterait très mince serait condamnée à n'aller jamais très loin dans la carrière. La minceur de Sarah Bernhardt, qui la fait passer pour assez androgyne pour jouer des rôles travestis jusqu'à ses cinquante ans, lui a aussi été souvent reprochée. Les commentaires et caricatures de cette minceur jugée excessive abondent. Ainsi, lorsque le caricaturiste du *Tout-Paris*, Sapeck, représente Sarah Bernhardt en conflit avec la Comédie-Française en 1880, celle-ci est encore plus frêle que le squelette de Coquelin qui vient lui réclamer de l'argent (Fig. 6.). Il en va de même pour la célèbre caricature de Sarah Bernhardt dans son costume d'Hamlet, qui met en évidence de longues jambes squelettiques et l'absence de poitrine de l'actrice (Fig. 7.). La minceur d'une actrice, qu'Alfred Bouchard énonce clairement comme requise pour les rôles travestis, n'est pas seulement un qualificatif de poids, mais aussi de genre.

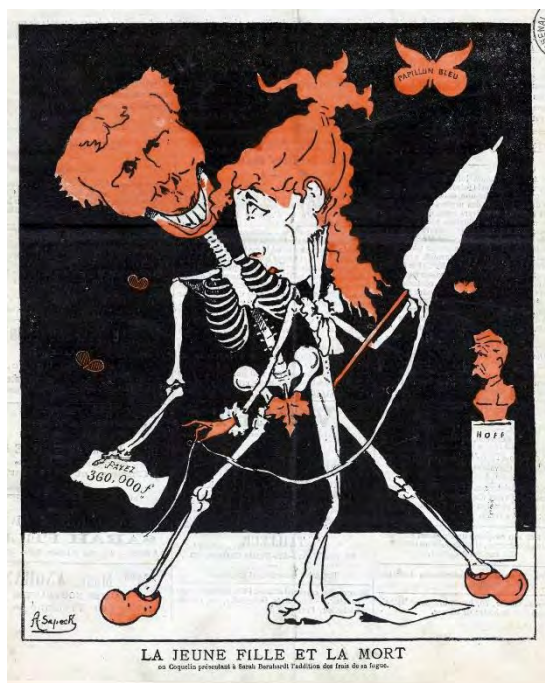


Figure 6. Caricature publiée dans *Tout-Paris*, supplément de *L'Hydropathe*, mai 1880. Sous-titre : ou Coquelin présentant à Sarah Bernhardt l'addition des frais de sa fugue.



Figure 7. Caricature de Sarah Bernhardt dans le rôle d'Hamlet. Carte postale, 1899. Source : Gallica

À propos des actrices adéquates pour jouer les travestis, il précise que : « quelques-unes ont toutes les qualités requises pour jouer les rôles d'hommes, parce qu'il leur manque un peu de tout comme femme ; d'autres, trop richement dotées par dame nature, sont obligées d'y renoncer³¹⁸. » Ce qui doit manquer aux actrices pour les travestir, ce n'est pas seulement du poids, mais des formes féminines, des hanches, des seins, des fesses significatives. Finalement,

³¹⁷ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre, la voix, le geste, la prononciation* [1923], La Coopérative, Paris, 2017, p. 43.

³¹⁸ Alfred Bouchard, *La Langue théâtrale*, op. cit., p. 282.

l'actrice travestie doit être celle qui manque de *féminité*. Malgré tout, la minceur faisant exception, elle peut également être un atout. D'ailleurs, Sarah Bernhardt en joue : le mouvement de torsion serpentine, que donne à voir la caricature de *L'Hydropathe* (Fig. 6), est un geste caractéristique du jeu de l'actrice, qu'elle utilise consciemment pour amincir sa taille. Sarah Bernhardt raconte dans ses *Mémoires* que Madeleine Brohan fait pour sa part de la minceur de la jeune actrice un élément fondamental de distinction :

- Ma pauvre chérie, me dit la grande artiste que j'aimais infiniment, ma pauvre chérie, tu ne peux rien y faire, tu es originale sans le vouloir, tu as une effroyable crinière rebelle et frisée par la nature, ta sveltesse est exagérée, tu possèdes dans ton gosier une harpe naturelle : tout cela fait de toi un être à part, ce qui est un crime de lèse-banalité. [...] Comment veux-tu, dans ces conditions, ne pas éveiller la jalousie, froisser les susceptibilités, exciter les rancunes ? Si tu désespères de ces attaques, tu es perdue. [...] En ce cas, je te conseille de brosser tes cheveux, de les enduire d'huile, enfin de les rendre aussi plats que ceux du Corse. [...] Je te conseille aussi d'engraisser un peu et de te faire quelques trous dans la voix. Tu ne gêneras plus personne³¹⁹.

Sarah Bernhardt, qui compte bien s'en défendre, relate ainsi :

Un de mes parrains (car j'en ai eu trois !), homme prétentieux, emphatique, à l'articulation lente et pâteuse, me disait :

- Tu sais, ma fille, tu n'es pas assez corpulente de formes pour réussir selon ton ambition. J'ai vu M^{lle} George, eh bien ! quand elle était en scène on ne voyait qu'elle ; tout le monde disparaissait. [...]

Que l'ombre de mon parrain m'excuse : ce que ma minceur avait d'excessif (n'allait-on pas jusqu'à dire que je le faisais exprès, par souci de réclame) fut compensé par les proportions de ma personne, et je ne me laissais pas facilement mettre en poche ! ³²⁰

Cependant, le travesti se voit également justifié par des arguments dramaturgiques liés à la question du genre : les rôles travestis regroupent des personnages au genre trouble – plus féminins que masculins du fait de leur jeune âge –, raison pour laquelle ils peuvent encore s'approcher des femmes avec des gestes caressants, et dont la bienséance ne tolérerait pas qu'ils soient sexualisés. Dès lors, c'est bien à une femme que l'on confie le rôle, non pas pour accentuer la féminité des personnages mais pour neutraliser leur sensualité. Au XIX^e siècle, comme le montre Alain Corbin, le corps le plus sexualisé n'est pas le corps de la femme.

³¹⁹ Sarah Bernhardt, *L'Art du Théâtre*, op. cit., p. 92-93.

³²⁰ *Idem*.

Si la femme est de nos jours le corps considéré comme érotique, la société phallocratique du XIX^e siècle érige le corps masculin comme le corps sexualisé par excellence. La sexualité masculine est affirmée dans un paradigme de puissance. De même que l'homme se projette, projette son action et impose sa marque dans le temps et dans l'espace, le sexe masculin est aussi l'organe projeté au-devant du corps. Dès lors, c'est l'homme qui, par la projection constante et affirmée de sa sexualité, est le sexe le plus sexualisé. La femme, au contraire, est certes un objet de désir, mais un objet désirant. L'homme se représente la femme comme en éternelle attente de l'organe masculin supposé la posséder et la combler entièrement. La femme, passive et en attente, se transforme dans le regard de l'homme comme un objet de chair à posséder. Le corps masculin en lui-même n'est pas érotique, si ce n'est le pénis qui est élevé comme l'objet unique de désir de la femme, ce qui fait de l'homme l'être le plus sexualisé en opposition avec le sentimentalisme platonique féminin³²¹.

La conséquence de cette répartition genrée du sexuel est que la femme – ou du moins l'idéal féminin bourgeois – est supposée n'exprimer « aucun désir sexuel, ni dans le mariage, et encore moins en dehors³²² ». Ainsi, les scènes entre deux femmes, l'une travestie et l'autre non, comme la scène entre Suzanne et Chérubin, ne sont pas perçues comme une représentation du *sexuel* : la femme n'ayant supposément aucun désir, le public ne se représente pas les scènes d'amour entre femmes comme l'expression d'un désir entre femmes. Elles n'en restent pas moins potentiellement érotiques pour un regard masculin. La permissivité physique entre une femme et un jeune garçon, notamment interprété en travesti, permet de montrer sur scène des contacts qui seraient jugés pornographiques par un regard puritain hétéro-normatif s'il s'agissait de contacts entre femmes et hommes. Dès lors la femme en robe et l'actrice en collants ne sont que des objets du désir, sans jamais être perçues comme des sujets désirants³²³.

Malgré la distinction des sexes, le rôle travesti joue bien sur la collusion des genres. Le choix d'une distribution en travesti prend en compte non seulement la vraisemblance physique et vocale mais aussi les représentations sociales de la femme et de l'enfant. Plus que les corps, la distribution en travesti pour ces rôles fait également coïncider les rôles sociaux. L'appellation d'enfant est en effet utilisée pour qualifier un statut de dépendance sociale sans distinction d'âge. Dès lors, la femme, et notamment la femme bourgeoise à qui s'adresse ce théâtre,

³²¹ Alain Corbin, « La nécessaire manifestation de l'énergie sexuelle », in *Histoire de la virilité*, T. 2, *op. cit.*, p. 126-154.

³²² Lesley Ferris, *Acting women*, New York University Press, New York, 1989, p. 152.

³²³ Lesley Ferris précise que cette neutralisation sexuelle des rôles travestis féminins est propre au XIX^e siècle, jusqu'en 1870-1880. Le rapport au sexuel dans les rôles travestis du XVIII^e siècle – siècle des Lumières et du libertinage – était différent. Il change de nouveau à la fin du XIX^e siècle, lorsque la publicité des études sur les psychopathologies sexuelles, notamment celles de Havelock Ellis sur l'homosexualité féminine, et les études de Charcot sur l'hystérie, posent que la femme est elle aussi un sujet désirant.

déresponsabilisée, dépendante financièrement de son père puis de son mari, est également cet enfant dépendant, passif et à éduquer.

Le travestissement n'est pas en soi une distribution à contre-genre. Ce sont les contextes d'utilisation et les effets de juxtaposition ou d'écart qui lient inexorablement travestissement et contre-genre. Dans les rails posés par le théâtre académique au XIX^e siècle, il s'agit plutôt de chercher dans les rôles travestis les points de rapprochement entre ces rôles et le vivier d'acteur·trice·s.

1.1.3 LE VOILE PUDIQUE DE PUGIN – LE TRAVESTI GRIVOIS

Le pudique portrait que compose Pugin peignant les grandes heures du travesti féminin, ces rôles ingénus de jeunes amoureux languissants, cache en fait une autre réalité, qu'il faut lire entre les lignes de la façade polie de l'art du théâtre qu'il nous présente.

À l'article « rôles travestis », Pugin semble indiquer que les travestis constitueraient une sous-catégorie des Ingénuités. Il fait omission du fait qu'entre 1830 et 1870, la majorité des rôles travestis appartenaient plutôt à l'emploi des Soubrettes. Lorsqu'il définit l'emploi des Travestis en 1878, Alfred Bouchard les inclut d'emblée dans les Soubrettes et les Dugazons, qui sont des rôles de soubrettes de l'opéra-comique³²⁴. À l'entrée « soubrettes », Pugin précise que « Virginie Déjazet [leur] avait donné une originalité nouvelle en se spécialisant en quelque sorte dans les rôles travestis³²⁵ ». Débusquer la face cachée de ces ingénues travesties nécessite alors de se pencher sur l'emploi des soubrettes, et notamment dans la version de Déjazet, qui donne le ton à l'emploi (voir partie II.).

SOUBRETTES. L'un des plus beaux emplois et des plus brillants qui soient au théâtre. Les soubrettes sont des rôles de femmes, jeunes, comiques, auxquels ont servi de types les admirables servantes si « fortes en gueule » de Molière, les suivantes délurées de Regnard et les caméristes plus musquées de Marivaux. [...] Dans le répertoire léger et dans le genre du vaudeville, l'emploi des soubrettes avait conquis aussi jadis une grande importance. Une artiste d'un talent et d'un tempérament exceptionnels, Virginie Déjazet, lui avait donné même une originalité nouvelle en se spécialisant en quelque sorte dans les rôles travestis, et les auteurs, la suivant dans cette voie où le succès était certain, s'empressaient de travailler pour elle et de satisfaire ses goûts³²⁶.

Encore une fois soucieux de donner aux emplois leurs lettres de noblesse, Pugin ouvre sa définition de l'emploi sur un ton emphatique. L'emploi comique des soubrettes est très varié, et Pugin indique ses nuances dans les emplois historiques des XVII^e et XVIII^e siècles, sans parler

³²⁴ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 282.

³²⁵ Arthur Pugin, *op. cit.*, p. 681.

³²⁶ *Ibid.*, p. 680-681.

d'abord des soubrettes de son temps. Arrivant enfin à Déjazet, avec laquelle il termine sa notice, il reste encore flou, imprécis, parlant d'une « originalité nouvelle », liée « en quelque sorte » au travesti, originalité qu'il prend grand soin d'éluder. C'est seulement à l'article consacré aux Déjazets, emploi qui reproduit le style de l'actrice, que Pougin finit par définir les caractéristiques de ces rôles en trois maigres lignes, à l'inverse de sa prolixité coutumière quant à la célèbre comédienne.

DÉJAZETS. Classe de rôles de femmes, comprenant des soubrettes délurées et des travestis, qui tient son nom de l'actrice fameuse qui a rendu ce nom célèbre, et rentre dans l'emploi des soubrettes. (Voy. Soubrettes³²⁷.)

« Délurées », dégourdiées, déniaisées qualifieraient l'emploi de Déjazet, dont on peut supposer qu'ils s'appliquent à la fois aux soubrettes et aux travestis, ce que suggère également Alfred Bouchard dans une entrée « avoir du chien », assez succulente pour un dictionnaire théâtral :

AVOIR DU CHIEN. C'est avoir de l'entrain, le diable au corps, une parcelle du feu sacré. Se dit principalement d'une actrice qui joue les SOUBRETTES, les DUGAZONS, les TRAVESTIS³²⁸.

Les travestis, notamment les Déjazets, seraient « fortes en gueules », auraient « du chien », une verve caractéristique, le verbe haut, et un investissement physique certain dans le jeu. Mais « déluré » a également une connotation grivoise, voire érotique, ce que souligne Bouchard de manière graveleuse à l'article au titre étonnant, « maillot » :

MAILLOT. *Proh pudor ! Schoking !* rassurez-vous, lectrices, nous ne regarderons pas sous les mailles. Le maillot, du nom de son inventeur, est un habillement complet, couleur chair, collant à la peau, en coton ou en soie – le *maillot*, pas la peau – en usage pour la danse ou les travestis [...]. *Le maillot* est un grand sorcier ; il redresse les tors, efface les bosses du dos et en donne à la poitrine, développe les muscles de la jambe de façon à pouvoir y piquer sans douleur des épingles dans les mollets, etc. Mais ne soyons pas indiscrets. On appelle *porte-maillot* les figurantes de féeries, de ballets, de pièces à femmes secondaires et... au-dessous³²⁹.

Bouchard met en scène son propre voyeurisme d'amateur de maillots dans son article, en feignant de manière grivoise la décence. Le maillot de corps, utilisé et pour la danse et pour les rôles travestis, est clairement un costume à forte charge érotique. Les précisions allusives de Bouchard corroborent le diagnostic posé par Jean-Marc Leveratto dans son article consacré

³²⁷ *Ibid.*, p. 287.

³²⁸ Alfred Bouchard, *op. cit.*, p. 32.

³²⁹ *Ibid.*, p. 159-160.

aux rôles travestis féminins au théâtre : le travesti féminin, par la focalisation qu'il produit sur la présence sexuelle de l'actrice en scène, est un divertissement érotique qui préfigure les spectacles officiellement érotiques du *burlesque* et de *l'extravaganza*³³⁰. L'entreprise définitionnelle de Pougin fonctionne donc en partie par omission sélective, malgré sa précision apparente. La neutralisation de l'emploi de travesti féminin s'explique sans doute par pudeur et par une volonté de légitimation des pratiques scéniques, de faire du jeu un art noble, quel que soit l'emploi, et aussi secondaire soit-il. Cependant, Pougin oublie que les travestis existent aussi à l'opéra et dans la danse.

1.2 LES RÔLES TRAVESTIS, UN EMPLOI LYRIQUE

On peut constater avec étonnement que Pougin, pourtant spécialiste de musique, ne mentionne jamais dans sa notice les rôles travestis à l'opéra, nombreux entre 1820 et 1880³³¹.

Le terme de « rôles travestis » est d'abord employé dans l'opéra italien pour désigner les rôles des castrats. Suite à la disparition des castrats à la fin du XVIII^e siècle, les rôles travestis désignent les rôles masculins chantés par des femmes dans des tessitures mezzo et, plus rarement, de contralto. Les travestis féminins à l'opéra sont des trois types : ils peuvent servir à souligner la jeunesse des personnages (Romeo dans *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini), sont aussi utilisés dans certains rôles masculins héroïques que l'on attribuait auparavant aux castrats (Tancredi de Rossini), ou encore dans des emplois comiques (Croûte-au-pot dans *Mesdames des Halles* d'Offenbach). Le travestissement masculin à l'opéra est plus rare, et sert surtout pour les personnages de « vieilles, sottes et ridicules³³² », comme les trois marchandes dans *Mesdames des Halles*, dont deux sont interprétées à la création de la pièce en 1858 par le ténor Léonce et le baryton Désiré.

Les occurrences des rôles lyriques interprétés en travesti se trouvent surtout dans l'opéra italien (dans l'esthétique du *bel canto* notamment, jusqu'en 1820), et dans l'opéra bouffe Offenbachien, l'opéra-comique ou l'opérette. Le *bel canto*, terme qui définit une certaine école esthétique de l'art lyrique italien pendant une époque qui s'étend approximativement de 1680 à 1820, repose sur une philosophie hédoniste dont le plaisir et la beauté sont les valeurs suprêmes. Dans le chant, il privilégie alors la beauté du son en tant que tel, plutôt que l'interprétation d'un personnage.

³³⁰ Jean-Marc Leveratto, « Le sexe en scène : l'emploi de travesti féminin dans le théâtre français au XIX^e siècle », art. cit., p. 271-279.

³³¹ Les rôles travestis à l'opéra et dans le ballet étant des champs secondaires dans cette thèse, je m'appuierai surtout sur des sources critiques dans les deux prochaines sous-parties.

³³² Laurent Bury, « Offenbach et le travesti, ou la musique contre la vraisemblance », *Forumopera*, 7 mars 2019 [En ligne. URL : <https://www.forumopera.com/actu/offenbach-et-le-travesti-ou-la-musique-contre-la-vraisemblance>, consulté le 15/02/2020].

[Le *bel canto*] s'oppose par essence à toute notion de réalisme, dans un concept d'abstraction totale (notamment celui des rapports du sexe du personnage incarné et du chanteur), excluant ainsi aussi bien les principes des humanistes florentins [...] et de Monteverdi, qui mettaient la musique au service du texte, que ceux des romantiques exaltant l'héroïsme, et recherchant la caractérisation vocale des personnages [...] ³³³.

La distribution des voix n'est pas au service d'une vraisemblance mais vise seulement l'harmonie musicale. Les rôles héroïques anciennement distribués à des castrats sont distribués à des femmes au début du XIX^e siècle, qui voit l'émergence de la tessiture de contralto pour remplacer les castrats, et notamment le contralto *musico*. Le contralto est la tessiture la plus grave pour une voix de femme, qui donne une dimension virile à la voix. Théophile Gautier écrit à propos de Giuditta Pasta dans le rôle de Romeo de *Giuletta e Romeo* de Zingarelli, qu'elle interprète au Théâtre-Italien à Paris le 28 août 1821 : « Une voix si féminine et en même temps si mâle ! Juliette et Roméo dans le même gosier ³³⁴ ! ». Dans le recueil *Émaux et Camées*, Gautier l'associe explicitement à la figure de l'hermaphrodite :

Que tu me plais, ô timbre étrange !
Son double, homme et femme à la fois
Contralto, bizarre mélange,
Hermaphrodite de la voix ³³⁵ !

Olivia Gallina met en évidence que les compositeurs du premier tiers du XIX^e siècle trouvent un intérêt particulier à la voix de contralto : l'hermaphrodisme de cette tessiture, ses intonations sépulcrales, entre voix masculine et féminine, procurent un équivalent en miroir à la voix des castrats ³³⁶. Redistribuer ces voix à des contraltistes remasculinise les rôles de manière ambiguë : le contralto trouble les assignations de genre du féminin et son utilisation pour les rôles de Romeo et de Tancredi ne produit pas la même impression mélodique (ni physique) que s'ils avaient été transposés pour une voix masculine. Frédéric Sounac écrit :

De fait, les attentes inconscientes de la *doxa*, concernant la voix féminine, sont celles de la clarté et de l'ascension vers les aigus. La voix, légère et cristalline, monte en direction d'un sommet que l'on peut interpréter comme une région désincarnée, apolitique – le corps et l'action revenant aux hommes – et rassurante par sa douceur : celle de la berceuse maternelle. Toute voix

³³³ Harold Rosenthal, John Warrack, *Guide de l'Opéra* [1983], Fayard, Paris, 1995, trad. Roland Mancini et Jean-Jacques Rouveroux, p. 70.

³³⁴ Théophile Gautier, cité par Catherine Authier, « Giuditta Pasta et le travestissement à l'opéra », *Histoire par l'image* [En ligne. URL : <http://www.histoire-image.org/fr/etudes/giuditta-pasta-travestissement-opera>, consulté le 13/02/2020].

³³⁵ Théophile Gautier, *Émaux et Camées* [1852], Fasquelle, Paris, 1919, p. 53.

³³⁶ Olivia Gallina, *L'émergence de la voix de contralto dans l'opéra au début du XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise en Musique et Science de la musique, Université de Provence Aix-Marseille I, 2001.

de femme, quand elle est grave, *descendante*, est donc transgressive, *queer*, en ce qu'elle contrevient à cette norme intériorisée : elle est perçue, ainsi on l'a déjà suggéré, comme une fascinante et instable fusion, mais aussi bien comme une accentuation des polarités, relevant alors d'une corporalité extrême, ou, symétriquement, d'une spiritualité intense et tragique. Le style galant, celui de la jeune première ou plus encore de la soubrette, lui semble dans tous les cas interdit, au profit de registres et de valeurs plus dramatiques, pathétiques, sacrées, morales : une voix *grave* à tous les sens du terme³³⁷.

Le contralto permet d'incarner un héroïsme au féminin. Ainsi, Hélène Cixous analyse le rôle dans le *Tancredi* de Rossini comme une allégorie du féminisme et de l'amour entre femmes. Dans l'opéra, le chevalier Tancredi, dont la bien-aimée Amenaïde est accusée à tort d'adultère par le tyran Orbazzano, préfère l'amour et la confiance de son aimée aux intrigues politiques. Hélène Cixous voit dans le personnage de Tancredi « un homme qui aime une femme comme s'il était une femme », et ne « peut être une femme que lorsqu'il est un homme³³⁸ ». De même, l'interprétation en travesti du personnage de Roméo (mezzo-soprano) dans *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini (1830) est l'occasion d'un duo mezzo-soprano-soprano entre Romeo et Giulietta qui préfigure le célèbre duo des deux amies dans la *Norma* du même compositeur (1831). Ces rôles ne perdurent pas au-delà de 1830, et comme le soulignent Corinne E. Blackmer et Patricia Juliana Smith :

Mais au fur et à mesure que le XIX^e siècle avançait, que l'opéra se recentrait sur le nationalisme et la « défaite des femmes », il devenait de moins en moins probable que les héroïnes expérimentent quoi que ce soit ressemblant à de l'amitié, encore moins de l'amour, pour une autre femme³³⁹.

Le XIX^e siècle n'est pas seulement le siècle de la défaite des femmes à l'opéra³⁴⁰, c'est également celui de la régression des rôles travestis, et notamment de ceux qui représentent des femmes héroïques et des amours homoérotiques. Margaret Reynolds – qui affirme que l'opéra fait partie de la culture lesbienne en ce que les scènes opératiques, grâce aux déguisement des personnages et des rôles travestis, montrent sur scène des femmes qui s'aiment – souligne que les rôles travestis du XIX^e siècle perdent significativement en consistance : ils ne sont plus que de pâles imitations du *Chérubin* de Mozart, représentent souvent des jeunes hommes innocents, des bergers ou des pages, qu'elle analyse également comme des représentations inoffensives. La régression du potentiel érotique et politique des rôles travestis au XIX^e siècle tient dans les intrigues dans lesquelles ils prennent place : les

³³⁷ Frédéric Sounac, « Sopranistes et contraltos : une vocalité queer ? », in Muriel plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer*, op. cit., p. 254.

³³⁸ Hélène Cixous, « Tancredi continue », *Études freudiennes*, n° 21-22, mars 1983, p. 116.

³³⁹ Corinne E. Blackmer et Patricia Juliana Smith (dir.), *En travesti. Women, Gender, Subversion, Opera*, Columbia University Press, New York, 1995, p. 5.

³⁴⁰ Catherine Clément, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, Paris, 1979.

nouveaux travestis innocents n'aiment plus d'autres femmes, et lorsqu'ils aiment, comme dans *Le Passant*, l'amour reste chaste, lointain, inabouti³⁴¹. Ainsi ces premiers rôles travestis féminins disparaissent dans l'opéra romantique, ou ne sont utilisés que dans des rôles secondaires de jeunes hommes, chantés par des mezzo-sopranos.

Les rôles travestis sont cependant très présents dans l'opéra bouffe d'Offenbach : Amoroso dans *Le Pont des soupirs* (1861), Fabricio dans *Il signor Fagotto* (1863), Oreste dans *La Belle-Hélène* (1864), le Prince Raphaël dans *La Princesse de Trézibonde* (1869), Fantasio premier rôle de l'opéra éponyme (1872) etc. Célestine Galli-Marié, qui crée le rôle de Fantasio, interprète plusieurs autres rôles travestis la même année : Zanetto dans *Le Passant* de Paladilhe et Lazarille dans *Don César de Bazan* de Massenet³⁴². De nouveau, il ne s'agit pas de rôles secondaires mais de premiers rôles masculins. Laurent Bury souligne que l'intérêt d'Offenbach pour les rôles travestis est en partie musical : interpréter les premiers rôles masculins en travesti donne l'occasion de nombreux duos vocaux avec les sopranos des premiers rôles féminins. Cependant, le travestissement chez Offenbach s'inscrit également dans un univers esthétique très théâtral et carnavalesque, hérité du théâtre forain et de l'opéra-comique, dont le déguisement est le cœur. La théâtralité du déguisement chez Offenbach est un procédé à la fois scénique et musical, au point que René Leibowitz parle d'une « musique du déguisement »³⁴³.

Laurent Bury note cependant que les rôles travestis disparaissent progressivement à partir de 1880, et que les rôles créés en travesti sont transposés pour des voix masculines :

Vers le milieu du XX^e siècle, tous ces personnages firent les frais d'une sorte de « retour à l'ordre ». Par chance, jamais personne ne semble avoir envisagé de confier Octavian à un homme, mais l'on sait que la plupart des rôles de castrat furent transposés pour baryton (cf. Dietrich Fischer-Dieskau en Giulio Cesare de Haendel ou Gabriel Bacquier en Orphée de Gluck). Le même mauvais tour fut joué à pratiquement tous les travestis offenbachiens, sans qu'on se soucie le moins du monde des raisons musicales qui avaient pu pousser le compositeur à faire ces choix³⁴⁴.

³⁴¹ Margaret Reynolds, « Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions », in Corinne E. Blackmer et Patricia Juliana Smith (dir.), *En travesti, op. cit.*, p. 132-151.

³⁴² Laurent Bury, *op. cit.*

³⁴³ René Leibowitz, *Histoire de l'Opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1997, p. 167. Voir également le mémoire de Master de Capucine Amalvy, *L'opéra bouffe offenbachien : esthétique et mutation du genre. Du Second Empire à nos jours, regards sur la figure spectatorielle dans La Vie parisienne*, Université Toulouse Jean Jaurès, 2019, p. 55-58, et sa thèse en préparation, *Les formes théâtre-musicales pop-savantes dans la modernité (XVIII^e-XX^e)*, Grétry, Offenbach, Bernstein, sous la direction de Muriel Plana et Julien Garde, Université de Toulouse Jean Jaurès.

³⁴⁴ Laurent Bury, *op. cit.*



Figure 8 Giuditta Pasta le rôle de Romeo dans *Romeo e Giuletta* de Zingarelli, 1821. Source : BNF



Figure 9. Léa Silly en travesti, photographie de Nadar, 1910. Source : BNF

Ainsi, les occurrences des rôles travestis dans l'opéra du XIX^e siècle prennent place dans les esthétiques qui mettent à distance une définition de la vraisemblance proche du réalisme. Qu'il s'agisse du *bel canto*, dans lequel la mélodie et l'harmonie vocales priment sur l'adéquation entre le personnage et l'acteur·trice, ou bien dans l'opéra-comique, l'opérette et l'opéra-bouffe, notamment chez Offenbach, qui soulignent la convention théâtrale, jouant sur la parodie, la farce et le carnavalesque, le jeu musical prime sur la vraisemblance théâtrale. Bien sûr, les mêmes arguments sont utilisés dans l'opéra-comique et au théâtre : le travesti permet en effet de représenter de jeunes hommes. Cependant, la définition de la jeunesse ne se fonde pas sur les mêmes critères qu'au théâtre : ainsi, chez Zingarelli et chez Bellini, le rôle de Romeo est un rôle travesti. En outre, les costumes des travestis à l'opéra tendent bien moins à masculiniser les actrices qu'au théâtre. Dans le rôle de Romeo, Giuditta Pasta (Fig. 8.) porte certes collants et cape, mais point de pantalon ou de culotte, seulement une robe courte et décolletée cintrée sous la poitrine. Même chose pour Léa Silly (Fig. 9.), comédienne et cantatrice qui crée le rôle d'Oreste dans *La Belle Hélène* d'Offenbach : sur la photographie de Nadar, prise en 1910, dans laquelle on la voit en travesti militaire, aucun effort n'est fait pour cacher la poitrine de l'actrice. Au contraire, elle porte certes une tenue masculine, puisqu'il s'agit d'un pantalon et d'un veston, mais dans une coupe qui a été adaptée à l'anatomie féminine. En effet, la chemise épouse la forme du corps de l'actrice sans le contraindre, tandis que le veston est coupé pour tomber sous sa poitrine, preuve qu'il ne s'agit pas d'un veston masculin qui aurait été utilisé pour le costume. *In fine*, le costume du travesti à l'opéra ne tend

pas à produire une image masculine de la cantatrice. Il suffit de dire qu'il s'agit d'un rôle masculin pour que l'on accepte le code de jeu.

Le travesti à l'opéra suit la même tendance que son homologue théâtral : après 1830, il finit par ne plus prendre place que dans des genres légers qui mettent le déguisement à l'honneur, plutôt que dans l'opéra dit savant. Le cantonnement du travesti au comique, au léger – au populaire, en somme –, s'inscrit dans un mouvement plus vaste de neutralisation du potentiel subversif des corps (féminins et masculins) dans les arts de la scène, que l'on observe également dans le ballet.

1.3 LE TRAVESTISSEMENT AU BALLET : FÉMINISATION DE LA SCÈNE

Les historien·nes de la danse au XIX^e siècle³⁴⁵ s'accordent pour décrire une féminisation du ballet à partir de 1830, qui marque l'introduction de l'esthétique romantique sur les scènes chorégraphiques, et ce, jusqu'à la découverte du Ballet Russe en 1909. La féminisation du ballet, donnant le primat à la danseuse, a pour conséquence la multiplication des danseuses travesties. La particularité du travestissement au ballet est qu'il ne constitue nullement un emploi : contrairement au théâtre ou à l'opéra, on ne travestit pas les danseuses pour certains rôles spécifiques d'amoureux adolescents, les danseuses sont également matador, soldats, amants, etc. Cette spécificité du travestissement au ballet s'explique par l'évolution du ballet en France à partir de 1830.

Entre 1750 et 1830, au temps de la danse noble et de l'élaboration du ballet d'action par Noverre, le danseur était encore la figure centrale de l'art chorégraphique : il concentrait la prouesse technique, la légèreté et la grâce. Le premier tiers du XIX^e siècle voit se développer la figure de la danseuse, et les débuts d'une féminisation du ballet. En effet, les caractéristiques de légèreté, de grâce, d'élévation, semblent devenir des attraits appréciés de plus en plus exclusivement chez les femmes. Il faut cependant attendre 1830 pour que cette féminisation aille de pair avec le rejet du danseur.

Les profonds changements culturels et sociaux sous la monarchie de Juillet sont responsables de la féminisation de la danse, du discrédit des danseurs, de l'idéalisation et la fétichisation des danseuses. Des facteurs d'ordre différent vont y concourir, s'amplifiant mutuellement : facteurs esthétiques, politiques et sociaux (l'ascension d'une classe bourgeoise qui veut fonder de nouvelles valeurs et se défie tout autant de l'ancienne aristocratie que du peuple), d'ordre socio-philosophiques (la fixation de la différence des sexes et

³⁴⁵ Le travestissement dans la danse ne constituant pas le centre de cette étude, cette partie est largement fondée sur les travaux d'Hélène Marquié, Bénédicte Jarasse et Lynn Garafola concernant le ballet romantique au XIX^e siècle. Le travestissement dans le ballet romantique mériterait une étude à part entière, en étudiant notamment la pratique chorégraphique des danseuses travesties.

la naturalisation des genres), économiques (la dégradation des conditions de travail et de vie à l'Opéra)³⁴⁶.

Hélène Marquié note une rupture brutale concernant la place du danseur en 1831³⁴⁷. Cette rupture est de deux ordres : d'une part, la critique dramatique, notamment en les personnes de Jules Janin au *Journal des Débats* et de Théophile Gautier, lance une croisade virulente contre le danseur. Dès 1825, on trouvait déjà des attaques contre la danse noble de la part du prédécesseur de Jules Janin au *Journal des Débats* :

Nous ne sommes point dévorés d'un zèle aussi ardent pour les progrès de la chorégraphie. La renommée du grand Vestris est arrivée par tradition jusqu'à nous ; mais aucun savant ne s'occupe à rechercher dans son cabinet quelle a pu être sa manière, ou celle de la Camargo. En général, le public commence à flétrir de ses dédains ce qu'on appelle la danse noble, c'est-à-dire la plus triste et la plus ennuyeuse de toutes les danses. Il y a bien, à la Porte-Saint-Martin, quelques danseurs qui s'obstinent à se traîner lourdement sur les traces des Gardel ou des Albert ; mais le public rit de leurs prétentions ridicules et de l'impuissance de leurs efforts : il aime mieux M^{lle} Dupuis que M^{lle} Florentine, par la même raison qui lui fait préférer autre part l'originalité brillante de Mme Montessu à la correction de M^{lle} Anatole³⁴⁸.

Les danseurs, notamment les danseurs nobles, sont déjà jugés ridicules en 1825, et on leur préfère largement leurs *alter ego* féminins. Du ridicule au rejet, il n'y a qu'un pas – ainsi, Jules Janin écrit en 1832 qu'il « ne reconnai[t] pas à un homme le droit de danser en public³⁴⁹ », ce qu'il confirme plus vertement en 1833 : « un homme n'a pas le droit de danser³⁵⁰ ». Ces cris d'alerte sont écoutés par les directeurs. Ainsi la nomination de Louis-Désiré Véron comme directeur de l'Opéra de Paris en 1831, et les réformes qu'il y met en place, contribuent à diminuer drastiquement le nombre de danseurs sur scène.

Nommé directeur de l'Opéra en 1831, Véron sut parfaitement saisir les tendances de son temps, l'attrait croissant pour une esthétique "féminisée" de la danse et pour les danseuses. Signe du changement, [...] la répartition des interprètes en trois types d'emploi (noble, demi-caractère et caractère) fut supprimée, permettant une économie de premiers sujets. Cette mesure

³⁴⁶ Hélène Marquié, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle. Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation du danseur*, mémoire pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014, p. 197.

³⁴⁷ *Idem.*, p. 195.

³⁴⁸ L. S. *Journal des Débats*, 27 juillet 1825.

³⁴⁹ Jules Janin, *Journal des Débats*, 27 juin 1832.

³⁵⁰ Jules Janin, *Journal des Débats*, 29 avril 1833.

entraîna une pénurie de danseurs autrefois considérés comme nobles, c'est-à-dire plus qualifiés pour la danse que pour la pantomime [...] ³⁵¹.

Les emplois (nobles, caractères et demi-caractères ³⁵²) avaient été mis en place dans la danse par Noverre en 1760, qui entendait rapprocher la danse du théâtre dans la création du ballet d'action. Dès lors, les emplois fonctionnaient comme au théâtre ; les interprètes, spécialisés dans un emploi, le gardaient toute leur vie. Leur suppression à l'Opéra de Paris conduit à ce que les danseurs, n'ayant plus à conserver les emplois de danseurs nobles, soient cantonnés dans des rôles subsidiaires. Cette mesure contraint à la retraite anticipée un grand nombre de danseurs réputés de l'Opéra de Paris, qui continuèrent leur carrière à l'étranger. La suppression de l'emploi ne signifie pas que la classification noble/caractère/demi-caractère disparaît de la danse, mais seulement que les danseur·se·s ne se spécialisent plus dans un type de rôle, dans un emploi. La suppression des emplois a également participé à l'essor de la danseuse en travesti, notamment pour les caractères nobles, c'est-à-dire des rôles de danse « pure », où il n'est pas question de pantomimes, ou d'acrobaties, rôles que l'on concède encore aux danseurs jusqu'à la fin du Second Empire. En effet, les danseurs gardent les rôles masculins dans le ballet jusqu'alors. Seulement, ils sont cantonnés à une approche du mouvement proche de la pantomime, et n'exécutent pas de pas techniques de danse, ceux-ci étant réservés aux danseuses. Contrairement aux mythes propagés dans l'historiographie de la danse, il faut attendre la Troisième République pour voir une véritable pénurie de danseurs, et un plus grand nombre de danseuses travesties ³⁵³. Les danseuses travesties deviennent de plus en plus nombreuses à partir du Second Empire, comme on peut le voir sur les photographies en costume des danseuses de l'Opéra de Paris Irma Carabin (1835-1890), Claudine Émilie Henriette Georgeot ou Georgeault (1835-1895), Eugénie Fiocre (1845-1908) ³⁵⁴, et Marie Sanlaville, qui remplace le danseur Mérante dans *Yedda* ³⁵⁵. Ainsi la danseuse en travesti ne constitue pas un emploi en tant que tel, les ballerines dansent de manière indifférenciée des rôles masculins et des rôles féminins, même si certaines ballerines sont particulièrement remarquées pour leurs rôles en travesti, comme Eugénie Fiocre dans les années 1860-1870,

³⁵¹ Hélène Marquié, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle*, op. cit., p. 196.

³⁵² « Le style noble, le plus prestigieux, correspondant à un genre sérieux, grave, des qualités techniques académiques, des interprètes de taille élevée et élégants [...]. Le style de caractère correspondait à des rôles souvent comiques ou acrobatiques, des interprètes de petite taille, robustes, particulièrement doués pour la pantomime. Enfin, le demi-caractère, "un mélange des différents genres de la danse", selon Carlo Blasis, moins prestigieux que le genre noble, exigeait une plus grande étendue de qualités d'interprétation tant dans la danse que dans la pantomime », Hélène Marquié, *ibid.*, p. 189.

³⁵³ *Ibid.*, p. 250.

³⁵⁴ Bénédicte Jarrasse, *Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Centre National de la Danse, Pantin, 2007, p. 196.

³⁵⁵ *Ces Demoiselles de l'Opéra par un vieil abonné*, Tresse & Stock, Paris, 1887, p. 228.

qui interprète Amour dans *Néméa ou l'amour vengé*³⁵⁶, plusieurs rôles de soldats et de matadors, puis celui de Frantz dans *Coppélia*³⁵⁷.

Contrairement à l'emploi théâtral, les travestis ne sont pas spécifiquement des rôles comiques : étant utilisés pour les danses de caractère noble, ils interviennent là où la danse est le *moins théâtrale*. Il ne s'agit aucunement d'incarner un rôle masculin, de performer la virilité, mais de donner à voir un personnage certes masculin, mais dénué de toute masculinité. Au contraire, la danseuse travestie participe pleinement de la féminisation du ballet, mais constitue également une figure appréciée en tant que telle, l'incarnation de chair de l'hermaphrodite ou de l'androgynie antique. La fascination pour le corps éphébique est particulièrement visible dans la critique relative à l'interprétation d'Amour par Eugénie Fiocre dans *Néméa* :

M^{lle} Eugénie Fiocre représentait l'Amour, qui certes ne s'est jamais incarné dans un corps plus beau, plus gracieux et plus charmant. M^{lle} Fiocre a trouvé le moyen de fondre en elle les perfections de la jeune fille et de l'éphèbe et d'en faire une beauté insexuelle qui est la beauté même. On la dirait dégagée d'un bloc de Paros par un sculpteur grec et animée au moyen de quelque miracle pareil à celui de Galatée. Avec la pureté du marbre elle a la souplesse de la vie. Ses mouvements se développent et se balancent dans une harmonie souveraine. Chacune de ses attitudes donne dix profils de statues que l'art regrette de ne pouvoir fixer. Quelles jambes admirables ! La Diane chasserresse les envierait. Quelle grâce libre, fière et tranquille ! Quel geste sobre, mesuré, gardant toujours une ligne sculpturale, ne forçant pas l'expression et disant tout. Sa pantomime, comme celle des mimes antiques, semble réglée par deux joueurs de flûte invisibles, tant elle est juste, rythmée et noble. Si Psyché voyait cet Amour, peut-être oublierait-elle le véritable³⁵⁸.

Face à Eugénie Fiocre en Amour, Théophile Gautier semble voir l'incarnation de la Beauté sculpturale de l'androgynie antique, mythe dont Frédéric Monneyron a montré le réinvestissement par les auteurs romantiques, et notamment par Théophile Gautier, qui en fait l'incarnation de l'Idéal³⁵⁹, selon la doctrine esthétique de Winckelmann qui pose l'androgynie néo-classique comme la figure du Beau.

³⁵⁶ *Néméa ou l'Amour vengé*, livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, chorégraphie d'Arthur Saint-Léon, musique de Ludwig Minkus, 11 juillet 1864, Opéra de Paris.

³⁵⁷ *Coppélia*, livret de Charles Nutter, chorégraphie d'Arthur Saint-Léon, musique de Léo Delibes, 25 mai 1870, Opéra de Paris.

³⁵⁸ Théophile Gautier, *Le Moniteur universel*, 18 juillet 1864.

³⁵⁹ Frédéric Monneyron, *L'Androgynie romantique. Du mythe au mythe littéraire*, ELLUG, Grenoble, 1994.



Figure 10. Eugénie Fiocre dans le rôle d'Amour, *Néméa*. Disdéri Photographe.

Or, l'androgynisme est ici loin d'être un homme féminin ou une femme virile, ce que laisse parfaitement voir le costume de scène d'Eugénie Fiocre dans *Néméa* (Fig. 10) : seul l'arc qu'elle tient dans sa main fait signe vers le personnage d'Amour, puisqu'elle porte des chaussons de pointe, une robe blanche surmontée d'une cape fine, costume qui ne ressemble guère à un travestissement. L'allusion à Diane chasserresse n'est pas anodine, et semble indiquer que malgré le rôle d'amour, on y voit bien une jeune fille. Théodore de Banville écrit ainsi :

Voulant se montrer aux gens de Paris, qui avaient totalement oublié son existence, le dieu Amour, par une boutade heureuse et des plus spirituelles, suscita, pour jouer ici son personnage, cette jeune fille au beau front, aux yeux mutins, au nez malicieux et charmant, au menton railleur, aux lèvres plus jeunes que la Jeunesse même, à la lourde chevelure³⁶⁰.

Théodore de Banville, sans doute moins préoccupé que Théophile Gautier par l'Idéal androgynisme, voit clairement une femme dans le rôle d'Amour, et un corps féminin érotique.

³⁶⁰ Théodore de Banville, « Eugénie Fiocre » in *Les Camées parisiens*, deuxième série, René Pincebourde, Paris, 1866, p. 103-104.



Figure 11. Esquisse de costume pour Frantz (M^{lle} Fiocre) dans *Coppélia*. Source : BNF



Figure 12. Portrait de l'artiste Eugénie Fiocre. Source : Archives Nationales. Fonds Napoléon, 400AP/1-400AP/221/EXTRAITS - 400AP/217

Les costumes en travesti d'Eugénie Fiocre dans le rôle de Frantz dans *Coppélia* (Fig. 11) ou en matador (Fig. 12) sont quant à eux des costumes masculins, ce que note d'ailleurs la critique. Jules Barbey d'Aurevilly parle ainsi des jambes de M^{lle} Fiocre dans *Coppélia* comme des « jambes d'amazone, qui tournent aux jambes de héros, tant elles deviennent mâles ». Il précise alors que « M^{lle} Fiocre jouait, en effet, le *jeune garçon amoureux* de la poupée³⁶¹ » (je souligne). Malgré l'absence d'un emploi spécifique de travestis dans le ballet, les rôles interprétés en travesti restent des « jeunesses » - le jeune amoureux, Amour, ou le jeune matador. Ainsi, les danseuses travesties restent des femmes, et des femmes hautement désirables, ce que note pertinemment Lynn Garafola :

La danseuse travestie ne pratiquait aucun de ces masques de féminité symbolique [la vierge ou la putain]. Comme berger, matelot, hussard et toréador, les prolétariennes du corps de ballet de l'Opéra donnaient dans les hauts de chausses et collants moulants qui exploitaient pleinement les jambes filiformes, les poitrines corsetées, les hanches rondes, les cuisses et les fesses de la figure idéale de cette époque. Tout comme les prostituées en robes de soirée dans le *Bal masqué à l'Opéra* de Manet, la *danseuse en travesti* affichait

³⁶¹ Jules Barbey d'Aurevilly, « Mademoiselle Bozzacchi », *Le Parlement*, 24 juillet 1870.

impudiquement sa sexualité. Elle était la fille facile des boulevards paradant théâtralement.

La mascarade du travestissement ne trompait personne, et ce n'était pas son but. La *danseuse en travesti* était toujours une femme, et une femme hautement désirable (avoir un visage splendide était un des prérequis du rôle). Elle a peut-être singé les pas et les mouvements du danseur, mais elle n'a jamais incarné sa nature. Ce que voulait le public était une image masculine évidée de sa masculinité (*maleness*), un adolescent idéalisé, une femme-homme (she-man) imberbe³⁶².

L'argument de Lynn Garafola n'est pas une simple analyse sémiotique des images des danseuses en travesti, son argumentaire, que partage Hélène Marquié, est fondé sur le statut économique et social des danseuses du ballet de l'Opéra. Les danseuses ayant toujours été moins payées que les hommes, l'élimination des danseurs masculins permet en effet aux directeurs de l'Opéra de faire des économies considérables sur les salaires. Précarisées, les danseuses de l'Opéra deviennent un plaisir esthétique et sexuel prisé par les hommes, et celles-ci sont de plus en plus souvent obligées de chercher un protecteur³⁶³. La danseuse travestie, éternelle enfant, n'acquiert pas en se travestissant la puissance du danseur, son aura et sa valeur, au point même que la féminisation de la danse va de pair avec sa dévalorisation comme art dans le dernier quart du siècle³⁶⁴.

En définissant le pouvoir comme masculin, Jules Janin définit l'impuissance comme féminine. Sur les photographies de *danseuses en travesti* qui posent avec leur partenaire féminine, l'œil moderne note une diminution d'échelle, une réduction non seulement de la taille et de la corpulence des figures masculines, mais dans le contraste physique des représentations des sexes. Ce qui manque, par-dessus tout, est la suggestion de la domination, cette indication du pouvoir que même le plus effacé des *danseurs* communique au public. En s'appropriant les rôles masculins, la danseuse travestie dépouille ces rôles de leur pouvoir³⁶⁵.

Les travesties au ballet sont *in fine* un énième avatar de la description que donne Pougin dans l'article concernant les rôles travestis : des jeunesses représentées par une femme. Cependant, il n'est pas un emploi, et le ballet étant peu à peu dévalorisé en tant qu'art au cours du siècle, les danseuses travesties ne semblent pas jouir de la même considération que les

³⁶² Lynn Garafola, « The travesty dancer in nineteenth century ballet », in Lesley Ferris *Controversies on cross-dressing*, op. cit., p. 100 (je traduis).

³⁶³ Hélène Marquié s'élève contre le mythe qui fait du foyer de l'Opéra un lieu de prostitution (*Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle*, op. cit., p. 275), tout comme Bénédicte Jarasse, qui retrace avec précision la réalité de l'arrière-scène (*Les Deux Corps de la danse*, op. cit., p. 788-831.)

³⁶⁴ Hélène Marquié, *ibid.*, p. 248.

³⁶⁵ Lynn Garafola, op. cit., p. 102 (je traduis).

comédiennes ou les chanteuses travesties, qui ont un emploi, une fonction déterminée dans l'économie des représentations de l'époque.

1.4 ÉVICTION DU TRAVESTI MASCULIN

Reste à s'interroger sur la dernière phrase de Pougin dans la notice des « rôles travestis » relative au travestissement masculin. Celui-ci laisse entendre que la disparition des rôles travestis masculins dans le théâtre français n'est pas seulement l'effet de la reconquête par les actrices des partitions féminines. Les travestis masculins n'auraient pas disparu faute de nécessité et s'il ne faut employer le travesti masculin « qu'avec la plus grande discrétion » puisque le « raffinement de notre goût le support[e] malaisément », c'est parce que le corps masculin travesti est rejeté des scènes pour des raisons plus idéologiques que théâtrales.

Le travesti masculin était encore courant et apprécié pendant la Révolution et dans le premier tiers du XIX^e siècle : le type de Mme Angot, ou « la personnification de la roturière sans éducation, arrivée d'un seul coup au faîte de la fortune³⁶⁶ », est représenté par un acteur travesti. Le type de Mme Angot apparaît pour la première fois dans l'opéra-comique de Maillot, *Madame Angot ou la Poissarde parvenue*, représenté au théâtre de Gaîté en 1796. Le travestissement constitue le pic de la charge contre ce personnage repoussoir dans un imaginaire conservateur post-révolutionnaire, qui agite avec Mme Angot l'étendard du « monde à l'envers ». Pendant le Premier Empire, le comique Brunet des Variétés s'illustre également dans des rôles travestis, notamment celui de Cendrillon, rôle qui donne lieu à un quiproquo avec un admirateur anglais³⁶⁷.

Pourtant, Alfred Bouchard, en 1878, n'indiquait pas un tel tabou sur le travesti masculin, et Pougin est sans doute beaucoup plus conservateur que lui. Même si Bouchard pose principalement le travesti comme un emploi féminin, il cite cependant le comédien Lhérie, pour ses interprétations de rôles féminins. Les rôles travestis de Lhérie correspondent bien à l'impératif de grotesque prôné par Pougin. Lhérie porte bien le costume féminin, mais il en use exclusivement pour des imitations burlesques³⁶⁸. Il en va de même pour les travestis masculins présents dans *Mesdames de la Halle* d'Offenbach, créé le 3 mars 1858 au théâtre des Bouffes-Parisiens. Les trois rôles principaux, Madame Poiretapée, poissonnière, Madame Madou et Madame Beurrefondu, toutes deux marchandes de légumes, sont interprétés en travesti, respectivement par le ténor Léonce, et les barytons Désiré et Mesmacre. Dans le livret de l'opérette, l'intrigue organise pour ces trois personnages, matrones fortes en gueule, un échec systématique de la séduction. Courtisées par le soldat Raflafla, elles lui préfèrent pourtant

³⁶⁶ Ludovic Celler, *Les Types populaires au théâtre*, Liepmannssohn de Dufour, Paris, 1870, p. 175.

³⁶⁷ Marguerite Brunet, dit « M^{lle} Flore », *Les Mémoires de M^{lle} Flore, actrice des Variétés*, Société parisienne d'édition, 1903, p. 112-113.

³⁶⁸ Henry Lyonnet, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier)* [1902-1908], T. 2, Slatkine Reprints, Genève, 1969, p. 365.

Croûte-au-pôt, interprété comme nous l'avons vu par une femme travestie, qui refuse leurs avances. Bien que Raflafla, soldat grotesque, tente de séduire chacune d'elle, le seul amour réussi est celui de Croûte-au-pôt et Ciboulette, jeune et fraîche marchande de légume, interprétée par une chanteuse soprano. Ainsi, les personnages interprétés par des travestis masculins ne performant aucune féminité, et ne portent pas de charge érotique : si les dames des halles en travesti sont courtisées, c'est de manière burlesque, et pour des prétextes financiers, l'amour et la beauté n'entrent pas en jeu.

Ainsi, la dernière phrase de Pougin sonne comme une sentence régulatrice : le travesti masculin sera grotesque ou ne sera pas. Le corps du travesti masculin n'est pas raffiné – il est grossier, vulgaire, intolérable, et Pougin le décrit même comme « répugnant » dans la notice relative aux Nourrices³⁶⁹. L'âpreté du jugement moral qui ressort de ces quelques mots trouve un écho retentissant dans les discours critiques qui sonnent le glas du danseur de ballet à partir de 1830. Étudier les discours sur le danseur pour parler de l'homme travesti peut sembler étonnant de prime abord, mais permet de combler un manque de sources : s'il existe des textes critiques sur le danseur, il n'y en a guère concernant l'homme travesti – autre avatar d'une féminité masculine sur scène – puisqu'il est rejeté des scènes théâtrales après 1830, contrairement au danseur, qui y demeure encore jusqu'à la Troisième République.

Les jugements émis par les deux principaux instigateurs de l'éviscération critique du danseur, Théophile Gautier et Jules Janin, sont de deux ordres : l'un abhorre la laideur grotesque du danseur, tandis que l'autre y ajoute une critique morale et politique concernant les fonctions de la masculinité.

Vous savez quelle chose hideuse c'est qu'un *danseur ordinaire* ; un grand dadais avec un long cou rouge et gonflé de muscles, un rire stéréotypé, inamovible comme un juge ; des yeux d'émail des poupées à ressort ; de gros mollets de suisse de paroisse, des brancards de cabriolet en façon de bras, et puis de grands mouvements anguleux, les coudes et les pieds en équerre, des mines d'Adonis et d'Apollon, des ronds de jambe, des pirouettes et autres gestes de pantins mécaniques. Rien n'est plus horrible, et je ne sais vraiment pas comment l'on peut se retenir de leur envoyer, en guise de la pluie de fleurs usitée à l'Opéra, une grêle de pommes crues ou d'œufs cuits³⁷⁰.

Le vocabulaire utilisé par Gautier, qui ne lésine pas sur la charge, est proche de celui de Pougin : le danseur est laid, hideux, horrible, quoi qu'il fasse, qu'il danse bien ou mal, sa présence *esthétique* n'est plus requise sur les scènes. Plus exactement, la danse ne doit montrer que la beauté, et le corps masculin – à quelques rares exceptions – n'est pas beau. C'est qu'en guise d'Apollon ou d'Adonis, on n'admet plus que des femmes, et « la présence du

³⁶⁹ Arthur Pougin, *op. cit.*, p. 544.

³⁷⁰ Théophile Gautier, *La Charte de 1830*, 18 avril 1837.

danseur est insupportable en ce qu'elle est une insulte adressée à l'harmonie et à la beauté des formes féminines³⁷¹ ». L'argument de Gautier est esthétique : il rejette le danseur au nom de son amour pour la beauté des formes, mais l'esthétique reste marquée par l'idéologie dominante sur le genre : le danseur est laid parce qu'il ressemble à l'homme du peuple (« cou rouge et gonflé »), ou bien parce qu'il est efféminé (« les mines d'Apollon ou d'Adonis »), mais surtout s'il tente dans la danse d'atteindre la légèreté (avec les « pirouettes ») qu'on ne demande qu'à la danseuse, le danseur devant être cantonné aux rôles de pantomime³⁷². Comme l'écrit Gautier, « les danseurs gracieux nous répugnent et nous font mal à voir. La force est la seule grâce permise à l'homme³⁷³ ».

Jules Janin, s'il partage l'opinion de Théophile Gautier sur la laideur du danseur, ajoute un autre argument à sa condamnation :

Mais un homme, un affreux homme, aussi laid que vous et moi, méchant lapin vidé, qui sautille sans savoir pourquoi, une créature faite tout exprès pour porter le mousquet, le sabre et l'uniforme, cet être-là, danser comme ferait une femme, c'est impossible ! Ce porte-barbe qui est le chef de la communauté, un électeur, un membre du conseil municipal, un homme qui fait et surtout qui défait les lois pour sa bonne part, venir à nous en tunique de satin bleu ciel, la tête ornée d'une toque dont la plume flottante lui flatte amoureusement la joue ; une affreuse danseuse du sexe masculin, venir pirouetter à la plus belle place, pendant que les jolies filles du ballet se tiennent respectueusement à distance, certes voilà qui était impossible, qui était intolérable, et aussi a-t-on bien fait d'effacer de nos plaisirs ces grands artistes³⁷⁴.

Selon Jules Janin, la danse effémine l'homme, et cette déchéance morale est impensable. La danse romantique implique une élévation, une légèreté qui ne doivent pas être l'apanage de l'homme, et encore moins du bourgeois, cantonné au registre sérieux³⁷⁵. Comme le souligne Hélène Marquié, l'homme, le vrai, est un électeur, un soldat, il incarne le pouvoir politique sous la naissante Monarchie de Juillet, et « contrairement à l'homme de l'Ancien Régime, il ne se travestit pas³⁷⁶ ». La jupe contre le sabre, l'homme du XIX^e siècle, c'est-à-dire le bourgeois, s'élève contre les valeurs aristocratiques de l'Ancien Régime, dont un certain efféminement faisait la virilité. Le discours de Jules Janin n'est pas sans rappeler la Grande

³⁷¹ Bénédicte Jarrasse, *op. cit.*, p. 194.

³⁷² Voir Hélène Marquié, « Des "dieux de la danse" aux "affreuses danseuses du sexe masculin". Évolution des normes de genre dans la critique de danse à la période romantique », in Christine Planté et Marie-Ève Thérénty (dir.), *Masculin/Féminin dans la presse du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Lyon, (à paraître).

³⁷³ Théophile Gautier, *La Presse*, 6 juin 1838.

³⁷⁴ Jules Janin, *Le Journal des Débats*, 2 mars 1840.

³⁷⁵ À propos du « sérieux » comme mode de présentation de soi de la bourgeoisie, voir Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 34-35.

³⁷⁶ Hélène Marquié, *op. cit.*, p. 220.

Renonciation masculine dont parle J.C. Flügel pour qualifier la modification de la coupe du vêtement masculin entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, qui marque un renoncement absolu à la parure dans le vêtement³⁷⁷.

L'efféminement du danseur (qui n'est particulièrement efféminé que du fait qu'il danse, discipline dont l'incarnation doit être la *danseuse*), est intolérable à la fois parce qu'il rompt le pacte du dimorphisme sexuel et de la différenciation des genres, qui s'enracine profondément au XIX^e siècle, et parce qu'il rappelle les valeurs aristocratiques d'antan, que le nouveau siècle tente d'enterrer.

Le danseur, travesti ou non, est chassé des scènes pour la laideur exhibée d'un corps féminisé par son activité même. L'absence de l'acteur travesti est la conséquence résiduelle de cette évolution des mentalités : l'acteur pouvant jouer des personnages masculins – contrairement au danseur qui n'a plus le droit de paraître en dansant – on le cantonne aux rôles masculins. Les rares exceptions restent en effet des travestissements parodiques à l'extrême. Ainsi en 1885, le travesti masculin est source d'opprobre sur les scènes institutionnelles que décrit Pougin. Cela ne signifie pas qu'il n'existe pas ailleurs, sur les scènes populaires du café-concert et du music-hall.

³⁷⁷ John Carl Flügel, *op. cit.*, p. 103.

CONCLUSION : LA « RÉSISTIBLE ASCENSION » DES TRAVESTI·E·S

Circuler dans le labyrinthe des dictionnaires permet ainsi d'en éclairer les partis pris axiologiques. L'entreprise encyclopédique de Pougin constitue un projet de légitimation des arts de la scène. Il prend en compte une grande variété de formes, de genres et de disciplines, des plus populaires (les bateleurs, le théâtre forain, le vaudeville, etc.) jusqu'aux plus nobles. Valoriser, légitimer, passe chez Pougin par le recours à l'histoire, et à la description technique du théâtre, conçu comme un métier, ou plutôt, des métiers, des techniques et technologies. Citer les ancêtres et les grands noms des rôles à travestissements et des rôles travestis leur crée une histoire, un héritage. Les rôles à travestissements et les rôles travestis subissent le vernis de la légitimation autant qu'ils en bénéficient. Pougin a le mérite de définir pour la première fois les rôles à travestissements, en ce qu'il décide de les considérer comme un emploi, ce qui, comme nous l'avons vu, est loin d'être évident. Cependant, en faire un emploi leur octroie une place dans l'économie théâtrale. Les rôles travestis quant à eux, sont ceux qui portent le plus clairement l'empreinte d'une tentative de normalisation. En remontant à Molière et à Beaumarchais, Pougin semble utiliser la citation d'auteurs célèbres pour justifier leur existence. Virginie Déjazet, par l'immense reconnaissance obtenue de son vivant et après sa mort pour ses qualités de jeu, donne ses lettres de noblesse à un emploi pourtant très populaire, autant apprécié que stigmatisé pour sa connotation grivoise voire érotique. Quant aux travestis masculins, Pougin n'hésite pas à les condamner frontalement pour des raisons morales, tout en comptant sur la complicité de son lecteur, qu'il suppose adhérer au modèle hétéropatriarcal, pour éviter de préciser les soubassements moraux de son affirmation.

Un des défauts majeurs des velléités historiques de Pougin reste cependant la difficulté à établir la situation du théâtre au moment de l'énonciation. En posant des définitions générales sur les emplois, il rend difficile pour le lecteur de connaître la situation des travestis et travestissements au jour où il écrit. Ainsi les rôles travestis féminins semblent avoir pour dernière ancêtre Virginie Déjazet, alors qu'ils ne sont pas éteints.

Que deviennent ces emplois après Pougin ? La présence – ou l'absence – des rôles à travestissements et des rôles travestis sur les scènes est régie par un ensemble de normes (esthétiques, génériques, mais aussi des normes de genre et des normes sexuelles) et de valeurs (prééminence du texte ou de l'acteur, conception du jeu fondée sur l'incarnation, valorisation de la tragédie puis du drame sur la comédie bourgeoise, etc.). Les rôles à travestissements sont pour celui qui écrit des pièces en 1885 un héritage du passé : intrinsèquement liés à des formes de théâtre populaire – en particulier au vaudeville anecdotique et à l'héritage de la comédie italienne – ils s'éteignent peu à peu dès les

années 1860-1870 avec la destruction des théâtres du boulevard du Temple, ainsi que la transformation du vaudeville en comédie à intrigue. Bien qu'ils disparaissent progressivement de la sphère des théâtres, ils persistent dans la revue au café-concert (voir chapitre 7.), où ils mutent vers d'autres formes spectaculaires plus proches de la performance.

Les rôles travestis persistent plus longtemps au théâtre, et on interprète encore certains rôles en travesti jusqu'en 1950. Cependant, ils évoluent largement au cours du siècle. Les rôles travestis qui s'apparentent aux rôles de soubrettes dans les années 1830-1870, rôles dans lesquels il faut « avoir du chien », de la gouaille et un peu de grivoiserie, meurent avec Virginie Déjazet, qui avait quasiment fondé le genre. La grivoiserie et l'érotisme sont réservées aux soubrettes et aux dugazons en habits féminins. Sarah Bernhardt les ranime quelque peu en interprétant Lorenzaccio, puis Hamlet et l'Aiglon en travesti. Cependant, entre le *Bonaparte à l'école de Brienne* de Déjazet, et l'Aiglon de Sarah Bernhardt, le travesti a changé de couleur : ce n'est pas une soubrette qu'interprète Sarah Bernhardt, mais un rôle tragique (voir chapitre 6). Bien que Sarah Bernhardt persiste dans le travesti jusqu'en 1900 avec l'Aiglon, leur mort est annoncée dès 1880. René Peter consacre tout un chapitre à expliquer la « Fin du travesti » : selon lui, dès la Troisième République, le travesti était déjà devenu étrange pour une partie du public, dont le manque de réalisme ne soutient pas la comparaison avec le cinéma³⁷⁸. René Peter constate que le changement ne s'opère pas avant la fin du siècle, et la génération précédente ne voyait pas le travesti de la même manière. À l'opéra, comme nous l'avons vu, les rôles travestis, notamment ceux de l'opérette, font progressivement l'objet d'un « détravestissement » et sont redistribués à des hommes au XX^e siècle. Dans la danse, si on continue à travestir les danseuses pour éviter l'horreur du corps viril du danseur sur scène, la féminisation du ballet va de pair avec sa dévalorisation, et les représentations en France du ballet russe de Diaghilev en 1909 seront l'occasion d'un retour en force de la figure du danseur.

Au théâtre, si les rôles travestis ne disparaissent pas totalement, du fait du précédent que constitue le monstre sacré Sarah Bernhardt, ils sont de plus en plus critiqués à partir des années 1880. L'analyse des rôles travestis et de leur disparition entre 1880 et 1950 nécessiterait une analyse spécifique, mais on peut tout de même émettre quelques hypothèses pour expliquer ce désamour.

En premier lieu, ce désintérêt est lié à des raisons esthétiques relatives à la redéfinition de l'illusion théâtrale et de la valeur du vrai au théâtre, et ce, dans l'ensemble des esthétiques théâtrales de la fin du siècle. Dans le vaudeville bourgeois d'Alexandre Dumas fils ou, plus tard, de Feydeau, la folle machine de la société bourgeoise fait l'économie des rôles travestis pour un réalisme social comique bien huilé. En effet, presque aucune pièce de Feydeau ou de Courteline ne présente de rôles travestis, alors que le vaudeville avait été historiquement le

³⁷⁸ René Peter, « La Fin du travesti », *Le Théâtre et la vie sous la Troisième République*, T. 2, Éditions littéraires de France, Paris, 1947, p. 138-143.

terreau du travestissement. Le Théâtre d'Art limite également les rôles travestis pour d'autres raisons. L'avènement du naturalisme et le positivisme scientifique à la fin du siècle, situant dans les corps et dans le milieu social la vérité des individus, contribue culturellement à la disparition du travestissement. Le même phénomène s'observe pour le symbolisme, qui, en situant le vrai dans l'infra-visible, et la métaphysique, renonce à la convention théâtrale hypertrophique des rôles travestis, qui semblent désuets, par rapport au projet de rénovation du théâtre qu'il porte. Dans une lettre à Lugné-Poe concernant la mise en scène d'*Ubu-roi*, Alfred Jarry écrit ainsi :

Nous avons le temps d'en reparler, mais ne pensez-vous pas qu'il serait peut-être amusant, pour que tout soit nouveau quand on montera Ubu, de faire jouer Bougeras par un gosse intelligent de l'âge requis et de réagir ainsi contre une tradition de travesti que personne n'a osé démolir depuis une phrase de la préface du *Mariage de Figaro*³⁷⁹ ?

Le naturalisme comme le symbolisme réactivent la nécessité pour l'art de se rapprocher du vrai dans de nouvelles définitions – c'est-à-dire d'une vérité sociale, historique ou métaphysique³⁸⁰ – et rejettent l'un comme l'autre la convention académique qui avait permis un usage massif du travestissement au cours du XIX^e siècle³⁸¹.

Cependant, une des explications esthétiques majeures à la disparition des rôles à travestissements, et *a fortiori* des rôles travestis, est la remise en question de l'emploi théâtral à la fin du XIX^e siècle. Le naturalisme et le symbolisme bouleversent le système de l'emploi, qui ne correspond plus à ce qu'ils recherchent en termes de jeu d'acteur. Si le Conservatoire continue à former les acteurs aux emplois, dans des traditions de jeu héritées du XIX^e siècle, les metteurs en scène de la première moitié du XX^e siècle repensent le jeu d'acteur comme un art de l'incarnation (Antoine, Stanislavski, Jovet), ou une technique physique (biomécanique avec Meyerhold, rythmique avec Émile Jaques-Dalcroze, etc.) qui ne sont pas restreints aux emplois. Malgré tout, les rôles travestis féminins perdurent comme une tradition de jeu mais ils restent peu fréquents. On continue à les utiliser pour les rôles d'enfants. Ainsi, Poil de carotte (personnage de 16 ans) dans la pièce éponyme de Jules Renard, monté par André Antoine en 1900 au Théâtre André Antoine, est interprété par Suzanne Desprès, la femme de Lugné-Poe, et repris par Marie Lecomte en 1912 lorsque *Poil de carotte* entre au répertoire de la Comédie-Française. La comédienne Juliette Margel crée également le rôle d'Augustin dans *Le Vieil*

³⁷⁹ Aurélien Lugné-Poe, *La Parade 2, Acrobates : souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Gallimard, Paris, 1931, p. 165-166.

³⁸⁰ Ainsi peut-on lire dans le manifeste du symbolisme de Jean Mauréas : « Ennemie de l'enseignement, de la déclamation, de la fausse sensibilité ; de la description objective, la poésie symbolique cherche : à vêtir l'Idée d'une forme sensible, qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. », Jean Mauréas, « Le Symbolisme », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

³⁸¹ Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, EUG, Grenoble, 2010 ; Jean-François Dusigne, *Du théâtre d'Art à l'Art du théâtre, anthologie de textes fondateurs*, Éditions théâtrales, Paris, 2002.

homme de Georges Porto-Riche, représenté à la Renaissance le 12 janvier 1911. Outre l'enfance, le rôle travesti devient une tradition pour des rôles dont Sarah Bernhardt a initié l'interprétation en travesti, comme Hamlet et Lorenzaccio. Ainsi en 1928, Gaston Baty monte *Hamlet* (ou plus exactement : *Le premier Hamlet*, premier texte publié de la pièce de Shakespeare, beaucoup plus courte que la version connue), avec Marguerite Jamois dans le rôle principal. Cependant, le travesti est de plus en plus nettement condamné. Lorsque Marie-Thérèse Piérat interprète Lorenzaccio dans l'adaptation d'Émile Fabre en 1927, la critique est loin d'approuver unanimement le procédé :

On comprend que le rôle de Lorenzaccio doit être tenu par un homme ; ce masque de faiblesse, de vicieuse langueur, de désenchantement énervé, pour frapper le spectateur et captiver son imagination, doit être appliqué avec le fard sur un viril visage ; et c'est le jeune garçon qui doit ployer dans les bras vigoureux d'Alexandre de Médicis, quand le favori feint de défaillir en face d'une épée nue. Je pense que, à la Comédie-Française, M. Luguet, qui a campé un si jeune, si fort, si vivant et véhément Pierre Strozzi, aurait grâce à son talent, su se plier aux exigences d'un rôle redoutable et l'aurait tenu avec fermeté. Cela dit, on comprend aussi qu'aucune actrice ne peut, quel que soit son talent, nous représenter avec vraisemblance Lorenzaccio. Mme Piérat n'a que plus de mérite à en supporter le poids écrasant. Elle a de beaux moments et, dans la scène du meurtre, elle est admirable. Néanmoins, on a pensé que le public n'admettrait jamais que cette frêle créature vînt à bout toute seule du robuste duc (rôle joué avec beaucoup de force et d'éclat par M. Alexandre), et on lui fait appeler à la rescousse le spadassin Scroncocolo (sic.) qui, dans le texte, n'entre que lorsque tout est accompli. Cette scène du meurtre est réglée merveilleusement et produit une impression profonde³⁸².

La critique du travestissement repose sur des critères misogynes : selon Gérard d'Houville, le rôle de Lorenzaccio ne pourrait être joué par des femmes travesties parce que le rôle serait trop difficile pour elles. Le personnage de Lorenzo est un acteur, il feint, il « s'applique un fard », et le comédien interprétant ce rôle doit faire sentir les couches de jeu du rôle. En cela, savoir jouer Lorenzaccio signifie *être* acteur, ce qui est refusé aux femmes. Gérard d'Houville lit également de manière sexiste l'arrivée de Scronconcolo dans la scène du meurtre. Le corps travesti fait sortir la critique de la convention théâtrale et lui fait lire la scène au prisme de l'essentialisme qu'il imprime aux genres : parce que le personnage est interprété par une actrice, le personnage lui-même semble affaibli par son interprète. Lorenzo tue Alexandre dans la pièce, mais parce qu'il est joué par une femme, Lorenzo aurait besoin de l'aide de Scronconcolo. Au sujet de la même mise en scène, on lit encore :

³⁸² Gérard d'Houville, *Revue des deux mondes*, Juillet-août 1927, p. 212.

Mme Marie-Thérèse Piérat assumait le rôle de Lorenzaccio. Elle y a témoigné une prodigieuse intelligence et de tous ses beaux dons de comédienne. Elle a donné plus que l'on pouvait espérer d'elle dans l'interprétation d'un personnage ironique, frénétique et morbide, qui est, par essence, contradictoire à sa nature claire de fine bourgeoise moderne. On a eu bien raison de la fêter. Mais en réalité, le rôle doit être tenu par un homme. Le précédent de Sarah Bernhardt ne prouve rien. Sarah, c'était le miracle permanent³⁸³.

La principale critique qu'on adresse au travesti tient à la vraisemblance : Marguerite Jamois est certes une bonne actrice, qui rend bien la jeunesse et l'ambiguïté du personnage, mais Lorenzo interprété par une femme ne semble plus assez vraisemblable. Sarah Bernhardt, du fait de son immense célébrité, est admise comme une exception, mais qui aurait dû rester unique. Dorénavant, lorsqu'on voit un rôle travesti, on voit la femme qui joue, comme si le personnage de Lorenzo était *devenu* une femme, et qu'il ne s'agissait plus d'un rôle masculin interprété en travesti. Le rôle « devrait être tenu par un homme. Seul un homme peut sembler efféminé ; une femme n'est que féminine³⁸⁴ ». Rappelons en effet que dans la première moitié du XX^e siècle, la « femme en pantalon » devient une figure de la modernité, bien que violemment critiquée par la rhétorique antiféministe. Dès lors, le pantalon devient progressivement un *vêtement* féminin, et de moins en moins un *déguisement*³⁸⁵. On trouve le même genre de commentaire à propos de l'interprétation de Lorenzaccio par l'actrice Renée Falconetti en 1927 également :

Je persiste – comme je l'ai déjà remarqué à propos de Mme Piérat – à juger que le rôle de Lorenzo doit être tenu par un jeune homme. La grande Sarah l'a tenu ce rôle ? Oui, et M^{lle} Falconetti s'en souvient souvent. Mais c'est une tradition fausse. Que l'on nous montre un jeune acteur en ce rôle, et l'on verra ce que le personnage y gagnera en vérité et en dramatique³⁸⁶.

Cette fois-ci, il ne s'agit plus seulement de vérité, mais aussi d'illusionnisme : on ne veut plus voir le travail de l'acteur, seulement une identification entre le personnage et l'interprète, ce que critique Brecht à la même époque en appelant les comédiens à jouer sur la distanciation³⁸⁷. Le rôle travesti est devenu une *tradition*, reliquat d'une ancienne époque du

³⁸³ Jane Catulle-Mendès, *La Presse*, 6 juin 1927.

³⁸⁴ Nozière, *L'Avenir*, 5 décembre 1927.

³⁸⁵ Christine Bard situe l'introduction progressive du pantalon dans la culture vestimentaire féminine entre 1914 et 1960 (*Une histoire politique du pantalon*, op. cit., p. 313-345).

³⁸⁶ Gérard d'Houville, *Le Figaro*, 5 décembre 1927.

³⁸⁷ Brecht parle même du travestissement comme vecteur de distanciation, à partir de ses observations des représentations théâtrales faites par les soldats au front : « On a eu aussi cet effet de distanciation quand, dans les représentations organisées au front par des soldats pour des soldats, des soldats tenaient des rôles de filles. Tous les spectateurs restaient conscients d'un certain comique, et pourtant quand les acteurs montraient leurs dessous, il se produisait même des effets érotiques. », Bertolt Brecht, *L'Art du comédien. Écrits sur le théâtre*, trad. Jean TAILLEUR et Guy DELFEUIL, l'Arche, Paris, 1999, p. 72.

théâtre qui persiste dans les usages de mises en scène de certaines pièces, mais semble de moins en moins justifié au vu de l'évolution de la définition de la vraisemblance à l'époque. Marguerite Jamois est la dernière actrice à interpréter le rôle de Lorenzo en 1947 dans la mise en scène de Gaston Baty au théâtre Montparnasse, et la critique s'offusque du travesti de manière de plus en plus virulente :

On attendait Mme Marguerite Jamois dans *Lorenzaccio*. Elle s'y attendait elle-même, c'est bien visible, et nous ne sommes pas de ceux qui pensent qu'elle s'y soit rencontrée. Ne parlons pas de l'inconvénient pourtant majeur du travesti, désuète et choquante convention que font durer dans les temps modernes l'esprit de routine des directeurs, la vanité des comédiennes et la persistance du souvenir de Sarah. Mais le rôle de *Lorenzaccio*, sans être un rôle de composition, a besoin d'être composé. [...] Seulement Mme Jamois n'a jamais su ou n'a jamais voulu composer un rôle. De celui-ci elle n'a rendu ni l'acuité, ni les contrastes, ni la nervosité confinant à l'hystérie, ni le vice, certes, ni l'insolence, ni même l'ironie³⁸⁸.

Cette fois, la critique dénigre le jeu de l'actrice, ou du moins, l'absence des traits caractéristiques de la composition traditionnelle du personnage de Lorenzo depuis l'interprétation de Sarah Bernhardt. La dénonciation du travesti occupe toutefois la majeure partie de la critique : quoi qu'ait fait Marguerite Jamois, le travesti est, de quelque manière qu'on s'y essaie, désuet, du moins dans le théâtre français « bourgeois » dénoncé par Artaud. Ainsi Gérard Philippe sera le premier acteur masculin à interpréter Lorenzo en 1952, dans la mise en scène de Jean Vilar au Festival d'Avignon. La persistance du travesti féminin et sa critique au XX^e siècle sont un point névralgique du débat autour du conservatisme théâtral, hérité du XIX^e siècle, de la définition de la vraisemblance au théâtre, et de l'évolution des mentalités issue de l'introduction du pantalon dans le vestiaire féminin.

Quid des travestis masculins ? Au théâtre, on n'en trouve guère plus de trace, et l'opprobre que Pougin faisait peser sur eux depuis 1885 semble se confirmer. Le travesti masculin, plus que le travestissement féminin, est désormais élément de la subculture homosexuelle. En 1923, le dictionnaire de langue française introduit une nouvelle définition du terme « travesti » : « n.m. Homme (souvent homosexuel) habillé en femme et qui manifeste de manière volontaire des caractères apparents de la féminité (caractères sexuels secondaires, stéréotypes vestimentaires...). FAM. travelo ; ANGLIC. Drag queen³⁸⁹ ». La référence aux drag queens qui clôt la définition est extrêmement révélatrice de la confusion entre travestisme, homosexualité et pratiques scéniques. Elle acte néanmoins l'influence majeure de la culture drag américaine dans le retour en force du travestissement masculin en France au XX^e siècle et qui persiste encore aujourd'hui.

³⁸⁸ Philippe Hériat, *La Bataille*, 18 octobre 1945.

³⁸⁹ *Le Petit Robert de la langue française*, « Travesti, ie ».

LES DEUX CORPS DU TRAVESTI (1830-1880)

Je suis ce que je parais et je ne parais pas ce que je suis.

Ernst Théodore Amadeus Hoffmann, *Les Elixirs du diable*, 1816.

Les années 1830-1880 sont marquées par une hypertrophie du travestissement, sur scène, dans la multiplicité des rôles travestis, mais aussi dans les imaginaires fictionnels. Sur scène, ces cinquante ans représentent la période d'épanouissement des travestis féminins, majoritairement dans les théâtres de vaudeville et dans l'opéra-comique. La féerie regorge également de jeunes princes et autres cupidons en travesti. Dans chaque théâtre, une ou plusieurs actrices se spécialisent dans l'emploi, comme M^{lle} Clara au Vaudeville, Elisa Jacops au théâtre de la Porte Saint-Martin autour de 1825, mais aussi Jane Essler au Vaudeville autour de 1860, célèbre pour le rôle de Mario dans *Les Beaux Messieurs de Bois Doré* (1862). Il n'est pas rare que des groupes de jeunes garçons soient représentés par des femmes dans une même pièce (les apprentis soldats dans *Bonaparte à l'École de Brienne* en 1831 avec M^{me} Cabot et M^{lles} Florence, Elisa, Blanche d'Alby et Eugénie pour les rôles de Darbel, de Lestrade, de Hausset, de Lignol et de Verville), les flambarts dans *La Salamandre* de de Livry, Desforges et Leuven en 1834, les trois étudiants dans *Le Triolet Bleu* (Charles Weltein est interprété par Déjazet, et Frédéric de Steckel et Ferdinand Burger par M^{mes} Pernon et Leménil), ou encore l'ensemble des écoliers dans *Les Bains à quatre sous* de d'Ennery et Brisebarre en 1841. À partir de 1860, l'opérette prend le relai du vaudeville et de l'opéra-comique et multiplie les rôles travestis. Plusieurs chanteuses, comme Ève Lavallière, Jeanne Granier (connue pour son interprétation dans *Le Petit Duc* en 1878), Zelma Bouffard, Cora Laparcerie, s'y créent une réputation. D'autres endossent le costume masculin moins fréquemment, mais dans des apparitions marquantes, comme Cora Pearl dans *Le Petit Faust* de Hervé en 1869. En 1874, trois théâtres différents font monter sur scène des actrices travesties³⁹⁰. Le travesti est certes un code formel, mais la quantité de ses occurrences est la preuve d'un véritable goût du public pour ce type de rôle.

La plus célèbre d'entre elles est Virginie Déjazet. Contrairement aux autres actrices, qui revêtent épisodiquement le costume masculin, celle-ci s'en fait une spécialité : presque la moitié de ses rôles sont des rôles masculins, et entre 1830 et 1860, elle en monte près de cinquante. Ses rôles les plus célèbres – Bonaparte, le duc de Reichstadt, Rousseau, Louis XV, Gentil-Bernard, Lauzun, M. Garat, etc. –, immortalisés par la presse et par ses nombreux biographes, sont tous des rôles masculins. Actrice d'exception, elle semble avoir occulté ceux de toutes les autres spécialistes des travestis, comme en témoigne le dictionnaire de Pougin en

³⁹⁰ Henri Lyonnet, *op. cit.*

1885 : son nom est seul aux côtés de celui de Carline, actrice italienne de la seconde moitié du XVIII^e siècle, effaçant des mémoires collectives l'ensemble des autres interprètes.

L'engouement pour les travestis féminins est réel, et leur nombre écarte l'hypothèse d'un emploi de convenance, idéal pour représenter épisodiquement de diaphanes jeunesses. Ce phénomène semble d'autant plus paradoxal qu'il culmine entre la Monarchie de Juillet et le Second Empire, périodes décrites par les historiens comme celle d'une montée en puissance de la culture bourgeoise, vertement critiquée par les auteurs romantiques. Dans l'histoire des corps et des mentalités, ces cinq décennies cristallisent au plus haut point l'épistémè dimorphique entre homme et femme, renforçant le binarisme de genre dans l'ordre social comme dans le vêtement³⁹¹. Dans ce cadre, le travestissement des actrices ne semble ni problématique, ni subversif, il relève de la poursuite d'une tradition théâtrale, et est à la fois accepté et apprécié. Tandis que le travestissement est aujourd'hui conçu (ou désigné comme tel, même si ce n'est pas toujours le cas³⁹²) comme un phénomène disruptif dans l'ordre du genre conduisant à une mise en crise des catégories elles-mêmes³⁹³, comme un processus subversif d'usurpation du pouvoir masculin³⁹⁴, le corps travesti des actrices s'intègre jusqu'en 1880 dans des esthétiques qui sont partie prenante de la culture bourgeoise, en tant que divertissements populaires³⁹⁵.

En parallèle des scènes et des distributions, le travestissement fait partie des thèmes récurrents dans la littérature romanesque et dramatique, notamment à l'intérieur de l'esthétique romantique et des romans populaires, qu'il s'agisse de travestissement de genre (*Gabriel* et *Consuelo* de George Sand, *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier), ou de travestissements de classe (*Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas, *Ruy Blas* de Victor Hugo). Ce que ces personnages ont en commun, c'est qu'ils sont à la fois des figures d'exception, surhommes ou héros, et des personnages travestis. Le romantisme retravaille les imaginaires associés au travestissement : il ne s'agit plus seulement d'un moyen, d'un outil pour parvenir à un but, il devient la forme même du héros, une métaphore de son exceptionnalité. La signification culturelle du travestissement se distingue du déguisement, temporaire, utilitaire et indolore, il travaille en profondeur des enjeux identitaires et se fait l'agent d'une critique de la naturalisation de l'ordre social et de la hiérarchie des genres, et de

³⁹¹ Thomas Laqueur, *op. cit.*, et John Carl Flügel, *op. cit.*

³⁹² Voir à ce propos Hélène Marquié, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », *Journal des anthropologues*, n° 124-125, 2011 [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/jda/5853>, consulté le 02/05/2020].

³⁹³ Marjorie Garber, *op. cit.*

³⁹⁴ Muriel Plana, *Théâtre et féminin*, *op. cit.*

³⁹⁵ Olivier Bara montre que le vaudeville est rarement soumis à la censure, à quelques exceptions près, et semble être une forme peu encline à la critique politique. Il est cependant l'objet d'une censure morale pour certaines pièces à partir de 1850 (Olivier Bara, « La folie du vaudeville face à la raison de la censure sous la Monarchie de Juillet », *op. cit.*).

la contrainte à l'hétérosexualité³⁹⁶. Or, ces fictions sont parfois censurées (*Mademoiselle de Maupin*), l'autrice ne réussit pas à les faire jouer (*Gabriel*).

La coexistence de l'ensemble de ces pratiques et représentations, la différence de traitement et d'appréciation qu'elles reçoivent peuvent sembler étonnantes, si ce n'est paradoxales. Elles disent l'hétérogénéité des formes et des significations du travestissement. Il s'agira ici de travailler à rendre lisible ce phénomène, de démêler ce que le corps travesti (réel et fictionnel) a signifié à cette époque, de le rendre intelligible. Notre hypothèse est que le corps travesti subit simultanément un double traitement, inhérent à la profonde dualité qui traverse les représentations scéniques et fictives du travestissement. Le corps travesti est ainsi un corps double³⁹⁷ ; corps réel d'une part, celui de l'actrice travestie, qui incarne le masculin sur scène, vêtue comme un homme, joue en pantalon et porte des personnages, et corps imaginaire d'autre part, celui du corps travesti comme Idéal, figure de l'androgynie romantique, corps impossible, fictif, et surtout, destiné à le rester. De la même manière que Balzac écrit « la femme forte ne doit être qu'un symbole, elle effraie à voir en réalité³⁹⁸ », à propos du personnage de Camille Maupin, un personnage de *Béatrix* inspiré de Madeleine de Maupin et de George Sand, la femme travestie semble ne devoir exister qu'en tant que figure de l'imaginaire, symbole littéraire d'un Idéal qui réconcilie les dualités, mais qu'on peine à accepter quand elle se présente dans un corps de chair et non d'encre, non codifié sur scène par un emploi traditionnel.

Dans un premier temps (Chapitre 3), le corps réel de l'actrice travestie sera au premier plan, dans une étude spécifique des rôles travestis et de la figure de Virginie Déjazet, dans une appréhension esthétique et historique. Puis (Chapitre 4), y seront confrontées les représentations du travestissement de classe et de genre, à travers l'étude du *Comte de Monte-Cristo*, de *Mademoiselle de Maupin*, et de *Gabriel*, dans des lectures politiques et traversées par les théories *queer* et féministe, afin de discerner les imaginaires qu'ils convoquent, plutôt que pour reconstituer l'intention de l'auteur ou le contexte de leur écriture. Le dernier chapitre (Chapitre 5), travaille à tisser des liens entre les deux sphères, les deux corps du travesti, en analysant la critique dramatique de Théophile Gautier et de Jules Janin concernant les rôles travestis au théâtre, ceux de Déjazet et les autres, et le traitement en scène des corps travestis réels, ceux des féministes révolutionnaires, ou du moins ceux qu'on leur imagine.

³⁹⁶ Adrienne Rich, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », in *Nouvelles Questions Féministes*, n° 1, La Contrainte à l'hétérosexualité, mars 1981, p. 15-43.

³⁹⁷ En référence à Ernst Kantorowicz, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen-Âge* [1957], trad. Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Gallimard, Paris, 1989, et au travail de Bénédicte Jarrasse, *op. cit.*

³⁹⁸ Honoré de Balzac, *Béatrix* [1839], in *La Comédie humaine, Scènes de la vie privée*, Michel Lévy frères, Paris, 1873, p. 67.

CHAPITRE 3. « L'EXCEPTION FAIT LA RÈGLE » : VIRGINIE DÉJAZET

J'ai l'âme d'un oiseau, le corps d'un homme et le
cœur d'une vilaine.

Virginie Déjazet

En 1830, le nom de Virginie Déjazet est quasiment synonyme de travesti. Cependant, plutôt qu'un modèle – moule d'une norme, structure formelle sur laquelle s'alignent les diapasons, médiane représentative d'un plus grand nombre – elle est en fait à la marge, une exception dans la pratique des rôles travestis, et tout en se conformant à ce que prévoyait l'emploi, elle en a élargi les frontières. Non pas qu'elle soit la seule à se travestir, loin de là, cependant, la critique est presque systématiquement dithyrambique à son sujet.

Habituellement, la marge désigne ce qui est excentré, hors de portée des regards, ce qu'on ne voit ou ne considère pas. Or, ici, Virginie Déjazet crée une marge à partir du centre, en s'élevant tellement au-dessus de la masse qu'elle est devenue une figure d'exception, au cœur d'une véritable mythologie.

La majorité des commentaires sur le travestissement chez Virginie Déjazet se fait à travers un prisme exclusivement biographique, pour la place qu'il occupe dans sa carrière. Cependant, il n'est pas anodin qu'elle ait aussi possédé un théâtre à son nom au cours du XIX^e siècle – le théâtre Déjazet étant aujourd'hui toujours debout – privilège acquis après une carrière intense menée d'une poigne ferme par une individualité vantée comme exceptionnelle. Se travestir, pour Virginie Déjazet est loin de l'emploi secondaire des petits pages et autres paysans ou matelots de vaudeville. C'est la forme de sa place dans le monde, à l'intersection entre son travail de comédienne, sa personnalité privée, le mythe public, sa relation à la sexualité et à l'érotisme, sur scène comme à la ville, sa condition sociale, économique, son pouvoir dans l'économie des théâtres. En retour, sa pratique du travestissement influence les dramaturgies et le genre des œuvres qu'elle interprète, et qui sont parfois écrites ou adaptées pour elle. Le travestissement est un élément déterminant de l'écriture, et non plus un accessoire. Comme le souligne Muriel Plana, « les pensées *queer* explorent sans relâche les liens complexes et équivoques entre identité, sexualité et politique, entre laideur et beauté, entre moi et monde, entre réalité et fiction, entre critique et utopie³⁹⁹ ». C'est ainsi selon un point de vue résolument

³⁹⁹ Muriel Plana, *Fictions queer. Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, EUD, Dijon, 2018, p. 7.

*queer*⁴⁰⁰ et historique que j'entends ici aborder la signification du travestissement dans leur parcours, en travaillant de manière rhizomique à tisser ensemble les sphères (la scène, le parcours de l'actrice) et confronter les points de vue, en faisant émerger du sens de rapprochements entre la vie et la scène, entre la performance scénique et la fiction, entre le corps et les genres littéraires. Il ne s'agit pas de proposer une lecture anachronique de Déjazet : il est possible de déceler du *queer* dans des corpus du passé, avant même la naissance et la théorisation de ce concept, ce que Renaud Bret-Vitoz a bien montré dans son texte « Penser le *queer* avant le *queer* » qui introduit le chapitre de l'ouvrage collectif *Esthétique(s) queer* consacré aux analyses du *queer* dans des œuvres antérieures⁴⁰¹.

D'abord, cartographier : Virginie Déjazet est connue pour ses rôles travestis, mais quelles places et fonctions ont-ils eues dans sa carrière ? Comment a-t-elle été amenée à se spécialiser, voire à créer de toutes pièces cette spécialisation dans les travestis ? Comment les a-t-elle joués ? Muriel Plana souligne très justement, depuis son expérience de metteuse en scène ayant travaillé avec des comédiennes travesties, l'ampleur du pas de côté que constitue le fait de jouer un rôle masculin pour une femme :

En prenant l'habit d'un homme, pour des raisons avant tout artistiques, ces comédiennes se retrouvent confrontées à la gestuelle, aux comportements, aux rituels, au langage, dits « masculins ». Elles partent du présupposé qu'elles *ne sont pas des hommes*, que ce masculin, qu'elles sont censées approcher, produire, reproduire, ne leur appartient pas, voire qu'il leur échappe par définition. Elles s'en remettent alors, selon leur formation, les méthodes et les buts du metteur en scène, l'esthétique dans laquelle elles évoluent, à l'observation, à l'enquête ; elles en appellent à leur culture et à leur imagination, s'appuient sur leurs fantasmes, afin de bâtir du masculin. Elles examinent également ce qui, en elles, résiste à cette appropriation ou à cette traduction, ce qui est « trop ou pas assez féminin », déjà « masculin » ou « faussement masculin » dans leur physique, dans leur comportement, dans la façon dont spontanément elles occupent l'espace du plateau et engagent des relations avec leurs partenaires. Elles se mesurent à cet instant, très consciemment, aux stéréotypes et aux idées reçues qui sous-tendent la différence des sexes. Elles se heurtent aux « normes », notamment celles qu'elles avaient intégrées au point de ne plus les percevoir comme telles dans la vie courante⁴⁰².

Jouer un rôle masculin nécessite un investissement spécifique dans l'élaboration du jeu pour une actrice, du fait de l'écart entre son *habitus* dans la vie quotidienne et celui qu'elle doit

⁴⁰⁰ À propos du « point de vue *queer* » par opposition à un « objet *queer* », voir l'introduction de Muriel Plana dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts*, op. cit., p. 8-10.

⁴⁰¹ Renaud Bret-Vitoz, « Penser le *queer* avant le *queer* », in *ibid.*, p. 159-163.

⁴⁰² Muriel Plana, *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 35-36.

atteindre sur scène. La difficulté de cette étude du jeu en travesti au XIX^e siècle est qu'il est impossible de voir jouer ces actrices. Le jeu pourra donc seulement faire l'objet de tentatives de reconstitution, d'hypothèses, de conjectures. Pour cela, plusieurs outils nous seront utiles : d'une part, les sources d'époque, notamment les critiques, mais également les photographies des actrices en costume (bien qu'elles soient elles-mêmes des reconstitutions, des représentations déformées de l'actrice dans ses rôles, celles qu'elle veut laisser à la postérité⁴⁰³). Virginie Déjazet ayant refusé d'écrire ses mémoires, bien que le projet ait été annoncé⁴⁰⁴, les seuls témoignages restant de la main de l'actrice sont ses lettres, dont une grande partie est reproduite par Henry Lecomte. L'analyse de son jeu sera confrontée aux études existantes⁴⁰⁵ sur le jeu d'acteur au XIX^e siècle : en effet, le jeu travesti, s'il diffère du jeu pour un rôle du même genre que celui de l'actrice, reste ancré dans une tradition de jeu, liée au style de la comédienne, mais également au répertoire dans lequel il s'inscrit. Enfin, des outils contemporains, notamment les témoignages de performeuses de *drag king*, ainsi que ma propre expérience du jeu travesti et du travail de mise en scène du travestissement nourriront les analyses d'un point de vue pragmatique⁴⁰⁶.

1.5 UNE CARRIERE DE TRAVESTIS

De nombreux biographes ont retracé le parcours artistique de la comédienne⁴⁰⁷, détaillant ses rôles, les dires des critiques, ses succès et échecs, le tout dans l'ordre chronologique. La liste exhaustive des rôles de Déjazet que publie Henry Lecomte donne à voir

⁴⁰³ Voir à ce propos Anne Pellois, « Album, catalogue, encyclopédie : fonctions documentaires et fictionnelles des photographies de Mounet-Sully », in *Registres. Revue d'études théâtrales*, « Photographier l'acteur et les nouveaux matériaux du théâtre », Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2017, p. 26-37.

⁴⁰⁴ Albéric Second, *Ariel, journal du monde élégant*, 4 mai 1836.

⁴⁰⁵ Julia Gros de Gasquet, « Pour une histoire du jeu en France : XVII^e-XXI^e siècles. Perspectives et propositions », *Revue d'Histoire du Théâtre* n° 281, 2019-I, p. 1506190 [En ligne. URL : <https://sht.asso.fr/pour-une-histoire-du-jeu-en-france-xvii-e-xxi-e-siecles-perspectives-et-propositions/>, consulté le 16/03/2020].

⁴⁰⁶ Les expériences contemporaines de *drag king* ne permettent pas de saisir intégralement le mode de composition des rôles travestis au XIX^e siècle. Comme le montre Rémy Campos (« Réactiver des situations passées ? Du *re-enactment* à l'histoire pragmatique », *op. cit.*), comprendre et analyser une situation et des gestes du passé demande une compréhension et une expérience des conditions historiques de leurs productions. Ainsi, la gestuelle et le comportement de genre au XIX^e siècle, dans des vêtements différents de nos vêtements d'aujourd'hui, n'est pas accessible sans en faire l'expérience concrète. Certains tentent la reconstitution, comme Rémy Campos dans son étude sur les scènes lyriques (Rémy Campos, Aurélien Poidevin, *La Scène lyrique autour de 1900*, L'Œil d'Or, Paris, 2012), ou Anne Pellois dans son travail pédagogique et de recherche à l'Université de Lausanne sur la mise en pratique des conseils sur le maquillage que donne Sarah Bernhardt dans *L'Art du théâtre*. Le *drag king* et les occurrences de travestissement contemporains offrent un objet de comparaison, un point d'expérience, qui nécessite une traduction pour prendre en compte les conditions d'époque.

⁴⁰⁷ Pour Virginie Déjazet, on trouve notamment les biographies d'Eugène Pierron, *Virginie Déjazet*, Bille-Lasalle, Paris, 1856 ; d'Eugène de Mirecourt, *Déjazet*, Gustave Havard, Paris, 1859 ; de Georges Duval, *Virginie Déjazet, 1797-1875*, Tresse Éditeur, Paris, 1876 ; et d'Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, une étude biographique*, Achille Faure, Paris, 1866. De ce dernier, il faut aussi signaler *Une comédienne au XIX^e siècle. Virginie Déjazet, étude biographique et critique d'après des documents inédits*, Léon Sapin, Paris, 1892 ; *Virginie Déjazet, d'après ses papiers et correspondances. Vie de l'artiste. Déjazet et ses Contemporains, Déjazet amoureuse*, Librairie illustrée, Montgredien et Cie, Paris, 1902 ; et *Un Amour de Déjazet. Histoire et Correspondance inédites (1834-1844)*, H. Daragon, Paris, 1907.

une montée en flèche des rôles travestis dans la carrière de l'actrice à partir de 1830, qui s'accélère en 1850⁴⁰⁸. Plutôt que de prétendre à l'exhaustivité, il s'agira de retracer sa carrière depuis les rôles travestis, les moments dans lesquels ils sont intervenus, quels choix les ont justifiés, dans quel répertoire, dans quels théâtres, quelles conséquences ou inconséquences ils ont eues sur la suite de sa carrière.

Tout d'abord, quelques chiffres. La liste complète des rôles interprétés par Virginie Déjazet montre que sur les 250 rôles qu'elle a créés entre 1806 et 1866, tous dans le vaudeville, 94 sont des rôles travestis, qui sont représentés entre 1807 et 1870. Ces chiffres ne sont pas représentatifs du temps passé sur scène en travesti, notamment parce qu'ils ne prennent pas en compte les reprises et tournées. Or, l'ensemble des reprises de Déjazet en tournée sont ses rôles travestis les plus célèbres (Gentil-Bernard, Richelieu, Bonaparte, Vert-Vert, Garat, Lauzun et Voltaire). Déjazet débute très jeune, elle commence la danse à cinq ans, et lors de son premier rôle travesti, en 1807, elle a dix ans. Elle crée le dernier en 1860, mais continue à jouer en travesti jusqu'en 1874, c'est-à-dire à l'âge de soixante-dix-sept ans. Si ces chiffres permettent de saisir l'ampleur du travestissement dans sa carrière, il faut les analyser plus en détail pour en saisir les spécificités.

1.5.1 VIRGINIE DEJAZET : REINE DES TRAVESTIS AU VAUDEVILLE

Nous l'avons vu, sur les 250 rôles environ⁴⁰⁹ qui composent la carrière de Déjazet, 93 sont des rôles travestis – un peu moins de la moitié donc. S'ils ne constituent pas le plus grand nombre de rôles créés, avoir 93 rôles travestis à son actif dans une carrière d'actrice, et notamment après 30 ans, est rarissime. En tant que sous-catégorie des emplois de soubrettes et d'ingénues, les travestis restent souvent chose rare dans la carrière d'une comédienne, et notamment d'une comédienne de renom. Chez Virginie Déjazet, c'est l'inverse ; les discours sur l'actrice, les critiques, et les propos de ses biographes, mettent largement l'accent sur son aptitude au travestissement, ses rôles travestis sont la pierre de touche de sa popularité.

1.5.1.1 TRENTE-TROIS ANS DE GALERE

Comme la majorité des comédien·ne·s à l'époque, Déjazet est une enfant de la balle, et apprend le théâtre à partir de la scène. Elle débute au théâtre des Capucines comme danseuse,

⁴⁰⁸ Cette liste se trouve à la fin de l'ouvrage de Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, d'après ses papiers et correspondances*, op. cit., p. 310-330. Plutôt que de reproduire la liste exhaustive des rôles de Déjazet en annexes, j'ai fait le choix de présenter ces rôles sous une forme graphique (Annexe n° 2) dans un poster réalisé à l'issue d'une collaboration avec Jonathan Brouillon, étudiant en deuxième année de Master Design DTCT à l'université Toulouse Jean Jaurès, qui travaille dans le cadre de son mémoire de master sur l'appréhension par le design des archives des drag-queens.

⁴⁰⁹ La quantité de rôles est également due au répertoire de Déjazet qui joue au vaudeville, genre caractérisé à la fois par son esthétique et la réalité économique des théâtres privés, qui doivent produire un très grand nombre de pièces et changer souvent leur répertoire pour survivre.

poussée par sa sœur Thérèse, puis commence au théâtre des Jeunes Artistes en 1806, et c'est dans ce théâtre qu'elle monte son premier rôle travesti en 1807 : le rôle d'Amour dans la féerie d'Augustin Hapdé *Les Sirènes, ou les Sauvages de la Montagne d'or*. Ce premier rôle travesti est l'occasion d'un accident que racontent tous ses biographes : tandis qu'Amour enlève Colombine, accroché par un harnais pour s'envoler avec elle, un flambeau à la main, Virginie Déjazet, âgée de dix ans, agite le flambeau au-dessus de sa tête pour obtenir un plus bel effet de lumière, mais la mèche ne résiste pas au mouvement, et tombe sur son visage, la brûlant jusqu'aux épaules. Cependant, au lieu d'arrêter de jouer, elle ne quitte pas son personnage jusqu'à sa sortie de scène dans les cintres, et reste brûlée sur scène jusqu'à la fin de l'acte. Henry Lecomte fait de cet épisode une première preuve de « sa vivacité d'esprit et [de son] indépendance de caractère⁴¹⁰ ». Elle quitte ce théâtre juste après ce premier travesti pour être embauchée au Théâtre de Vaudeville par Barré ; le théâtre des Jeunes Artistes ferme quelques semaines plus tard suite au décret napoléonien qui réduit et limite le nombre de théâtres de Paris. Elle commence également au Vaudeville avec un rôle travesti, mais il s'agit cette fois d'une figuration, puisqu'elle interprète un petit garçon dans *Le Fond du sac, ou la préface de Lina*, parodie-vaudeville de Dieulafoy et Gersin. Pendant ses années au Vaudeville, entre 1807 et 1816, elle interprète treize travestis. À cette époque, elle est encore très jeune (elle a entre onze et dix-neuf ans), et les travestis sont souvent de la figuration (on trouve plusieurs pages et enfants), des utilités ou de petits rôles de jeunes paysans, avec des personnages nommés Jacquot (*Les Deux Lions*, de Barré et Picard), Pierrot (*Le vaudeville en vendange*, par Desaugiers, Moreau et Gentil), Goustignac (*La Pompe funèbre*, Henri Dupin et Eugène Scribe). En effet, au cours des dix ans qu'elle passe au Vaudeville, ni Barré ni Desaugiers (qui le remplace quelques années plus tard) ne lui donnent des rôles importants, la cantonnant à des rôles d'enfants et des rôles très secondaires. Trois comédiennes, Minette, Desmare et Rivière, sont déjà les actrices fétiches du Vaudeville. Minette, spécialisée dans l'emploi des soubrettes, est également appréciée dans des rôles travestis. Déjazet quant à elle, remporte les faveurs du public, mais pas les grâces du directeur. Cependant, ces rôles secondaires restent un bon entraînement pour les travestis. Malgré le conseil de Gontier de quitter Paris pour revenir plus tard mais brillamment dans la capitale, elle tente d'abord sa chance au théâtre des Variétés, dirigé par Brunet.

Virginie Déjazet entre aux Variétés en 1817, elle a alors vingt ans. Elle obtient un véritable succès dans *Les petits Braconniers ou les écoliers en vacances*, comédie-vaudeville en un acte de Merle et Brazier dans le rôle de Félix. George Duval nous décrit son costume :

Virginie était réellement ravissante avec son habit, son pantalon bleu et son petit gilet à bouton blancs ; elle portait si crânement son chapeau militaire,

⁴¹⁰ Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, étude biographique*, op. cit., p. 9.

ses galons de sergent, sa cocarde blanche et ses fleurs de lis, qu'on l'eût prise volontiers pour un véritable lycéen⁴¹¹.

On trouve déjà en germe les éléments de distinction qu'elle conserve plus tard en travesti : d'une part, le vêtement lui va bien, elle est fine et le costume lui sied, elle porte l'habit avec élégance, mais aussi avec la fierté et l'audace qui la caractérisent. Cela n'entrave pas sa féminité voire la rehausse : elle est « ravissante », « piquante », « crâne ». Qu'elle « porte bien » l'habit d'homme n'en fait pas pour autant une représentation illusionniste : le lycéen-fille est un objet de fiction qui plaît mais reste invraisemblable. Il atténue la portée uniforme et morose des écoles et rend plaisant l'uniforme, d'autant plus qu'il s'agit de vacances, d'une licence dans la rigidité reprochée si souvent aux lycées. Cependant, de nouveau victime de la jalousie de l'actrice premier sujet des Variétés, M^{lle} Pauline, qui entretient une relation avec Brunet, Déjazet n'obtient plus que des rôles secondaires par la suite.

Elle part alors pour Lyon où elle est embauchée au théâtre des Célestins par M. Charrasson. Son contrat stipule à l'article premier qu'elle s'engage à « faire représenter, les emplois de soubrettes de mélodrame, vaudeville, variétés, et notamment les rôles de Minette, Aldegonde, et les travestis⁴¹² ». Son engagement en province lui donne donc l'occasion de jouer les premiers rôles créés par Minette à Paris, qu'on lui a refusé au Vaudeville. Les travestis restent encore dans son contrat d'engagement à Lyon. Après six mois dans cette ville, elle part pour Bordeaux, où elle restera trois ans et demi dans le même emploi, avant d'être repérée par Delestre-Poirson, qui cherche à composer une troupe pour l'ouverture du théâtre du Gymnase. En ouvrant le Gymnase, Delestre-Poirson entend constituer une troupe de très bon-ne-s comédien-ne-s de vaudeville (Perlet, Gontier, Bernard-Léon, Dormeuil), mais fait le choix stratégique de s'attacher également un auteur de talent : Eugène Scribe. Déjazet lui permet alors de compléter sa troupe. Georges Duval prétend que Delestre-Poirson, ayant déjà engagé Léontine Faye, comédienne de petite taille, lui cherchait un partenaire de scène à sa taille – Déjazet lui semble alors adéquate, notamment pour jouer les rôles de garçon⁴¹³.

C'est dans ses débuts au Gymnase, en 1821, que Virginie Déjazet connaît ses premiers grands succès dans deux rôles travestis aux côtés de Léontine Faye. Le 6 juin, elle joue le rôle de Léon dans *La Petite Sœur*, comédie-vaudeville en un acte de Scribe et Mélesville, puis le 16 août, celui d'Octave de Balainville dans *Le Mariage enfantin* de Scribe et Delavigne. Ce dernier marque particulièrement les esprits et la pièce compte plus de cent représentations consécutives.

D'après Henry Lecomte, ces deux rôles sont les plus importants de ses années au Gymnase, entre 1821 et 1828. Pendant ces sept ans, elle crée cependant 25 autres rôles travestis, preuve

⁴¹¹ George Duval, *op. cit.*, p. 39-40.

⁴¹² Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, op. cit.*, p. 10.

⁴¹³ George Duval, *op. cit.*, p. 53.

de son talent – et du goût du public – pour un emploi qu’on lui attribue régulièrement. Eugène Guinot écrit que « c’est du Gymnase seulement que date Virginie Déjazet⁴¹⁴ ». Henry Lecomte précise que « par ce travail incessant, son talent gagnait tous les jours en étendue et en autorité⁴¹⁵ ». En effet, l’art de Déjazet vient de son style mais aussi de son assiduité au travail, des efforts qu’elle fournit pour parfaire ses rôles et son jeu, dans un très grand nombre de rôles qui lui donnent l’occasion de pratiquer. En effet, Eugène Guinot note que, si elle se spécialise dans les rôles travestis, ceux-ci sont loin d’être tous identiques :

Tous les rôles convenaient à son talent flexible, mais déjà l’actrice montrait une prédilection décidée pour le travestissement masculin. Dans *Le Mariage enfantin*, dans *La Loge du portier* et dans *L’Écarté*, elle porta avec un égal succès trois habits bien différents ; tour à tour petit marquis d’autrefois en habit brodé, gamin de Paris en veste et en casquette de cuir, jeune dandy en frac noir et en gants jaunes, elle prouva dans ces trois personnages l’heureuse variété de ce talent qui devait être mis à tant d’autres épreuves⁴¹⁶.

Les premières lueurs de la renommée de Déjazet ont sans nul doute à voir avec l’auteur qui écrit pour elle : Scribe. Attaché au Gymnase, il réoriente le vaudeville vers la comédie. Les trois pièces citées par Eugène Guinot sont de Scribe, et on sent à la lecture la finesse du comique, des situations, des doubles sens et des traits d’esprit qu’incorpore l’auteur, à un moment de sa carrière où il écrit essentiellement des vaudevilles gais, avant d’entamer un revirement pour des comédies à intrigue plus bourgeoises, à partir de 1827. Quant à Déjazet, non seulement tous les *rôles*, mais tous les *habits* lui vont – l’article d’Eugène Guinot est un de ces innombrables exemples qui, dans le cas des rôles travestis, associe le rôle à l’habit, et prêtant une très grande importance au costume. Cet effet de discours a son pendant sémantique : le « travesti » désigne le *rôle travesti*, et le *vêtement* ou le *déguisement*. Or, le discours sur le vêtement s’ancre dans un discours genré qui insiste sur le fait qu’elle est gracieuse en uniforme et avec une casquette. Les critiques ne commentent habituellement pas le fait qu’un costume « aille bien » à un comédien, mais la remarque est souvent faite dans le cas des rôles travestis. Insister sur le costume permet de souligner un autre fait : paradoxalement, le vêtement masculin féminise l’actrice dans le regard, masculin, du critique, d’où son insistance sur le costume, non pas dans sa composition, mais dans l’impression de grâce qu’il apporte à l’actrice.

La presse ne manque pas de remarquer la profusion des rôles travestis de Déjazet au Gymnase :

Le théâtre [de la Porte-Saint-Martin] a fait cette année l’acquisition d’une actrice qui obtient quelques succès dans ce genre, M^{lle} Élisabeth Jacops : sa voix est bien timbrée, et sa figure agréable lorsqu’elle porte les habits de son sexe ;

⁴¹⁴ Eugène Guinot, « Déjazet », in *Biographie des artistes dramatiques par nos meilleurs auteurs contemporains*, Adolphe Delahays, Paris, 1848, p. 38.

⁴¹⁵ Henry Lecomte, *Virginie Déjazet*, *op. cit.*, p. 13.

⁴¹⁶ Eugène Guinot, *op. cit.*, p. 38.

mais elle a tort de prendre goût à l'habit d'homme. En général, les déguisements masculins semblent flatter la fantaisie des actrices : au Vaudeville, M^{lle} Clara, au Gymnase, M^{lle} Déjazet, ne laissent jamais échapper l'occasion de s'en revêtir. Au reste, cette manie n'est pas nouvelle : Campistron composa jadis la comédie de *L'Amante amant*, par complaisance pour une actrice qui, jalouse du succès d'une de ses bonnes amies dans *La Femme juge et partie*, menaçait d'accoucher avant terme si on ne la faisoit aussi paroître en homme⁴¹⁷.

En 1825, le cas de Virginie Déjazet n'est pas encore une exception, elle a son pendant au Vaudeville. Cependant, on lui concède qu'elle fait partie des comédiennes qui portent bien le « déguisement masculin ». Du moins, on ne lui déconseille pas d'arrêter, contrairement à Élisabeth Jacops, qui fait sans doute partie des comédiennes qui possèdent une silhouette trop féminine pour être crédibles en homme. La critique qui paraît dans le *Journal des débats* met en lumière le nombre croissant de comédiennes en habit d'homme dans le vaudeville de la fin de la Restauration, chaque théâtre ayant sa spécialiste. Cette spécialisation ne semble pas seulement relever du particularisme physique des actrices, dont la minceur serait l'unique argument. Le critique invoque ici la « fantaisie » des actrices, c'est-à-dire leur volonté – que l'on juge un tantinet excentrique – de porter le costume masculin à tout va. Plus qu'une fantaisie, le critique présente ce goût comme un caprice. En passant outre la condamnation implicite du critique, jouer un très grand nombre de rôles en travesti semble avant tout être un *choix*. La référence à *L'amante amant* de Campistron est éclairante quant à la motivation des actrices à jouer en travesti. L'édition de 1750 des comédies de Campistron est introduite par un « Mémoire sur la vie de M. de Campistron » dans lequel l'anecdote est également racontée :

L'Amante Amant, Comédie en prose en cinq Actes, que l'Auteur a constamment désavouée, est une ingénieuse bagatelle. Des piques assez ordinaires entre les Comédiennes, firent éclore cet Ouvrage. On avait joué une Comédie, où une Comédienne (Mademoiselle Raifin) n'avait pas joué le principal rôle habillée en homme. Elle se piquait d'avoir la jambe belle. M. de Campistron pour la consoler, fit *L'Amante Amant*, en quinze jours. L'Actrice y parut avec avantage en habit de Cavalier. La Pièce eut un grand succès. L'Auteur, et avec raison, la trouvait trop libre⁴¹⁸.

Selon Campistron, Mademoiselle Raifin convoite le costume masculin parce que celui-ci lui permet de cultiver sa beauté et sa présence érotique sur scène. Cependant, il ne s'agit pas dans *L'Amante amant* d'un rôle travesti, mais du travestissement d'un des personnages à

⁴¹⁷ L. S., *Journal des débats*, 29 juillet 1825.

⁴¹⁸ « Mémoire sur la vie et les ouvrages de Monsieur de Campistron », in *Œuvres de Monsieur de Campistron de l'Académie Française, Nouvelle édition*, T. 1, Compagnie des Libraires, Paris, 1750, p. XIII.

l'intérieur de la fiction⁴¹⁹. L'anecdote met ainsi en lumière le fait que le travestissement dans la fiction permettait déjà de souligner la beauté et l'érotisme de l'actrice, ce qui perdure dans l'emploi des travestis⁴²⁰.

Déjazet quitte le Gymnase en 1827 pour la même raison qui l'a poussée à quitter tous les autres théâtres : Poirson ayant engagé Jenny Vertpré, cette dernière reprend tous les premiers sujets à la place de Déjazet, et Scribe n'écrit plus que pour elle. Virginie Déjazet a alors trente ans. Sur scène depuis l'âge de cinq ans, elle est une comédienne de métier, mais n'a pas encore atteint la célébrité. Sa renommée est conjoncturelle, et elle souffre systématiquement de son éviction au profit d'autres jeunes comédiennes, qui prennent les premiers rôles. Ce sort tient sans doute à plusieurs facteurs : étant particulièrement mince, Virginie Déjazet n'est pas le parangon de la beauté féminine. On dit d'elle que sans être belle, elle a cependant du charme. Moins ambitieuse ou plus « honnête » que d'autres, elle ne tente pas d'entamer une relation avec le directeur pour devenir la favorite. La concurrence conduit à ce que Déjazet soit systématiquement évincée des premiers rôles *féminins*. À l'aise et convaincante en habit d'homme, Déjazet tente peut-être de conquérir les premiers rôles *masculins*. Ainsi, lorsqu'elle rompt son engagement au Gymnase auprès de Poirson, celui-ci lui aurait répondu : « En vous perdant, je perds le plus honnête homme de ma troupe⁴²¹ ».

1.5.1.2 LA JEUNESSE DES GRANDS HOMMES POUR UNE IMMENSE COMÉDIENNE

Il faut attendre 1830 pour que Virginie Déjazet se distingue véritablement dans cet emploi et atteigne la célébrité. Elle est engagée en 1828 au théâtre des Nouveautés avec Potier, Bouffé, Philippe, Lafont et Volnys, dans le but de redresser la barre d'un théâtre au bord du désastre. Le Gymnase ayant abandonné le ton gai et grivois, les Nouveautés le reprennent à leur compte, entraînant les spectateurs à la recherche de ce genre. D'après Henry Lecomte, afin de ne pas être une fois de plus évincée par une autre comédienne, Déjazet prend cette fois le parti de nouer une liaison avec le directeur artistique, Bossange, et conserve les premiers rôles. Elle joue ainsi une première tête couronnée en interprétant le Dauphin dans *Henri IV en famille* de De Villeneuve, Vanderburch et Desforges le 26 juin 1828. Arrive 1830, et les deux rôles qui lancent définitivement sa carrière : Bonaparte dans *Bonaparte à l'École de Brienne* ou

⁴¹⁹ Dans la pièce, représentée pour la première fois, à Paris, sur le Théâtre de l'Hôtel Guénégaud, le 2 août 1684, Angélique, ancienne amante de Lucidas qui l'a abandonné pour Lucinde, décide de se travestir en homme, ainsi que sa femme de chambre Lise, afin de jouer un tour à Lucidas en allant séduire la mère de Lucinde, Dorimène, décrite comme une vieille coquette, de sorte à pousser cette dernière à interdire à sa fille de fréquenter Lucidas. Que le projet du travestissement soit de séduire la mère de Lucinde constitue vraisemblablement le cœur de l'accusation envers la trop grande « liberté » de la pièce.

⁴²⁰ Voir à ce propos l'article de Sophie Marchand, « Mademoiselle Raucourt : scandale et vedettariat féminin au XVIII^e siècle », *op. cit.*

⁴²¹ L'anecdote, dont l'authenticité est certes douteuse, est présente dans deux des biographies de Déjazet, chez Henry Lecomte dans *Virginie Déjazet, une étude biographique*, *op. cit.*, p. 28, et du même auteur, dans *Une comédienne au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 32.

le *Petit Caporal*, de Gabriel de Villeneuve et Masson le 9 octobre, puis le duc de Reichstadt dans *Le Fils de l'homme* d'Eugène Sue et De Forges, le 28 décembre.



Figure 13. Costume du Dauphin dans *Henri IV en famille*. Source : Gallica, BNF.

Le succès de ces deux pièces tient sans doute à la fois au phénomène de curiosité suscité par la représentation de l'ancien Empereur en travesti, et au contexte culturel de l'époque. En effet, la censure a été levée après la Révolution de juillet 1830, au début du règne de Louis-Philippe. L'interdiction de représenter l'Empereur au théâtre qui avait tenu pendant toute la Restauration n'a plus lieu d'être, et les pièces napoléoniennes font immédiatement fureur dans l'ensemble des théâtres⁴²². Les Nouveautés veulent également leur Napoléon, mais dans le genre vaudeville. De Villeneuve et Masson proposent alors à Bossange une pièce avec Déjazet représentant Napoléon, mais Napoléon dans sa jeunesse. Bossange refuse, pour cause d'invraisemblance, jusqu'à ce que les auteurs s'engagent à payer d'avance les frais de création du spectacle, sûrs de leur réussite, et Bossange cède. Les auteurs misent sur plusieurs éléments : Virginie Déjazet est enfin une actrice connue à Paris, et ce sont ses admirateurs qui remplissent la salle des Nouveautés. Elle est déjà connue pour savoir tout jouer, du paysan au marquis, et a prouvé sa capacité à jouer un homme de cour dans *Henri IV en famille*.

⁴²² Sylvie Vieilledent, *1830 aux Théâtres*, Honoré Champion, Paris, 2009 et Théodore Muret, *L'Histoire par le théâtre 1789-1851*, T. 3. *Le gouvernement de 1830. La Seconde République*, Amyot, Paris, 1865.

Faire de Déjazet Napoléon ne serait qu'une nouvelle transformation stupéfiante de l'actrice amplifiant sa renommée. L'annonce du spectacle arrive comme un coup de tonnerre et la salle est comble. La pièce consiste essentiellement dans des situations où Napoléon, enfant, a l'intuition de sa gloire à venir. Diverses situations comiques sont l'occasion de replacer les bons mots de l'ancien Empereur (dont les *Mémoires* publiées en 1822 ont assuré la notoriété), jouant de l'effet de reconnaissance du public. Pour composer son costume, Déjazet est aidée par un ancien général de l'Empire ayant connu Bonaparte à Brienne, qui lui donne des indications pour recouper son bicorne. L'implication de Déjazet dans ce rôle ne tient pas seulement à son professionnalisme : fervente bonapartiste, elle rend visite à Bonaparte à Sainte-Hélène. Henry Lecomte, Georges Duval et Eugène de Mirecourt racontent le murmure « d'admiration et d'étonnement⁴²³ » qui suit l'entrée en scène de l'actrice. Malgré l'aide du général, ce n'est pas la vraisemblance qui fait le succès de l'actrice, mais son jeu. Castil-Blaze écrit ainsi :

En attendant que le Boulevard nous montre Napoléon, empereur, nous avons vu hier soir au théâtre des Nouveautés, le petit Bonaparte, élève de l'école de Brienne. Le vainqueur de l'Europe n'est encore âgé que de quatorze ans, et il est représenté par M^{lle} Déjazet. Nous ne pouvons dire que la ressemblance soit bien exacte entre la physionomie d'une actrice piquante, et les traits si délicats qu'on les suppose de Napoléon enfant : Mais M^{lle} Déjazet nous a montré un petit Bonaparte de fantaisie, le plus comique, le plus amusant et le plus spirituel qu'on puisse imaginer. Grâce à elle, la pièce a complètement réussi : Les auteurs, MM. Gabriel de Villeneuve et Masson, ont assez adroitement encadré les traits les plus propres à accroître l'intérêt qui s'attachait d'avance à leur héros⁴²⁴.

Dans ce rôle, « M^{lle} Déjazet » n'est plus « charmante », « séillante » ou « agaçante », elle est drôle et « spirituelle ». La critique confirme que ce n'est pas par vraisemblance que l'actrice réussit, mais grâce à son jeu. Déjazet conserve son *style* de jeu, mais change de registre, délaissant le grivois pour jouer d'une double énonciation comique et héroïque. *Bonaparte à Brienne* compte alors plus de cent représentations en reprises, et fait partie longtemps de son répertoire de tournée. Georges Duval note que cette représentation représente un jalon majeur dans la carrière de l'actrice :

C'est dans cette dernière pièce que Déjazet se montra dans toute la puissance de son talent. [...]. Depuis, [...] elle cessera d'être une actrice pour devenir un type à part, le modèle d'un talent qu'on cherchera à imiter, mais dont on ne pourra jamais atteindre la perfection et surtout l'originalité⁴²⁵.

⁴²³ Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, op. cit.*, p. 19.

⁴²⁴ Castil-Blaze, *Journal des Débats*, 11 octobre 1830.

⁴²⁵ Georges Duval, *op. cit.*, p. 72.

Fort de ce succès financier dans un théâtre qui croule sous les dettes, Bossange met à profit le type de Déjazet napoléonienne, et fait représenter une seconde pièce, *Le Fils de l'homme*, publiée sous le pseudonyme de Paul de Lussan, qui cache en fait Eugène Sue et De Forges. Bossange joue du parfum licencieux qui entoure la pièce. En effet, *Le fils de l'homme* est déjà le titre d'un poème de Barthélemy et Méry, un hommage au duc de Reichstadt publié en 1829 sous la Restauration, qui, censuré, mène à un procès des deux auteurs qui les condamne à la prison pour avoir publié des idées bonapartistes. Eugène Sue et De Forges, en cachant leurs noms, reprennent le titre et les grandes lignes du poème épique de Barthélemy et Méry, profitant de la levée de la censure pour la représenter sur scène, et sur la scène du théâtre des Nouveautés, alors même qu'il ne s'agit pas d'une pièce comique. La pièce est montée dans le plus grand secret. L'initiative de la mise en scène ayant été prise par le comédien Volnys, même les auteurs ne sont pas informés du projet. Bossange craignant la censure, n'annonce la pièce que le soir même. En effet, le duc de Reichstadt est encore vivant en 1831, et bien que reclus dans le palais de Schönbrunn à Vienne, il reste une potentielle menace politique pour la monarchie. Cependant, le bruit qu'une pièce se prépare en secret aux Nouveautés a fait le tour de Paris, et la première est un immense succès du fait de la pièce et de l'actrice.

Il y a loin du pâtissier Quonian à celui que M. Barthélemy, je ne sais pourquoi, a baptisé du nom du *fils de l'homme*, au roi de Rome, au duc de Reichstadt, comme il vous plaira de l'appeler ; car c'est lui, lui-même qu'on voit à ce théâtre sous les traits de mademoiselle Déjazet. Il paraît que mademoiselle Déjazet est destinée à nous montrer toutes les générations de Bonaparte ; elle faisait le père dans l'École de Brienne, et voilà qu'elle représente le fils : elle remplit très bien ce rôle de famille, et voilà l'important. [...] Il n'y a pas à chercher ce que l'auteur n'a pas voulu y mettre, un appel aux passions politiques. Quand le duc de Reichstadt a dit que l'élève de l'Autriche ne pouvait régner sur la France, d'unanimes applaudissements lui ont prouvé qu'on était parfaitement de son avis. Certes on n'a pu regarder, sans émotion, ce jeune homme, qui n'a hérité le plus grand nom de l'histoire moderne, que pour vivre dans l'exil d'une cour étrangère ; mais c'était la pitié qui s'attache à une infortune imméritée, à une fatalité vivante, et non pas un retour sur le présent, ou des combinaisons pour l'avenir⁴²⁶.

Dans sa critique, Rosse prend la défense de la pièce, en éliminant d'emblée l'hypothèse de son potentiel subversif pour des raisons stratégiques et politiques, le *Journal des Débats* étant en effet un journal anti-bonapartiste. Pour ce rôle, elle a dû dépenser « beaucoup moins d'esprit et beaucoup plus d'âme⁴²⁷ ». Ici, la comédienne parvient à tirer son jeu vers le pathos, à attiser la pitié, à produire chez le spectateur une émotion qui ne soit pas que du rire. Le public

⁴²⁶ Rosse, *Journal des Débats*, 3 janvier 1831.

⁴²⁷ Henry Lecomte, *Déjazet, étude biographique*, op. cit., p. 34.

est touché, éprouve de la compassion pour le héros. Ainsi, Déjazet fait en sorte que les spectateur·trice·s ne rient pas de son personnage, mais s’y identifient. Contrairement au *Journal des Débats*, Déjazet est quant à elle une bonapartiste convaincue, et son allégeance politique n’est sans doute pas étrangère au choix de tirer le rôle vers le pathos plutôt que vers le rire. Ce rôle participe ainsi du mythe selon lequel Déjazet pouvait « tout jouer », n’importe quel personnage, n’importe quel rôle, du collégien au colonel autrichien, de la grisette à la douairière, avec un talent égal.

Les rôles de Bonaparte et du duc de Reichstadt marquent un tournant dans sa carrière. La voyant jouer avec succès deux personnages politiques illustres dans leurs jeunes années, les auteurs voient apparaître la recette d’une renommée qui se confirme dans les années qui suivent : Déjazet incarnera la jeunesse des hommes illustres. En 1832, celle-ci accepte la proposition d’engagement du Palais-Royal, où sont créés la plupart des rôles les plus célèbres de sa carrière. Sa situation change : les auteurs écrivant pour elle, elle obtient les premiers rôles dans la grande majorité des pièces dans lesquelles elle joue. Dans les revues, elle a presque systématiquement les rôles à travestissements. Dormeuil choisit de s’associer aux auteurs qui sont le plus à même d’écrire pour correspondre au style de Déjazet : Mélesville, Bayard et Dumanoir :

On put prédire, dès ce moment, que l’association de ces deux auteurs [Bayard et Dumanoir], serait une source de fortune pour le Palais-Royal. La façon hardie et libertine d’écrire de Bayard, tempérée par la gentilhommerie de Dumanoir, se prêtait merveilleusement au talent de Déjazet et la plaçait au premier rang⁴²⁸.

Ainsi, à partir de 1832, son nombre de rôles par an décroît – d’une douzaine par année jusqu’alors, elle n’en crée plus que six ou sept par an maximum, parfois un ou deux dans ses dernières années au Palais-Royal, et la proportion de rôles travestis augmente considérablement, puisqu’ils représentent la moitié de ses rôles chaque année. Les lithographies et photographies de ses costumes de scène se multiplient à partir de ce moment-là. L’invention du daguerréotype en 1839 permet d’immortaliser le corps travesti de l’actrice. Elle crée ainsi au Palais-Royal ses rôles les plus célèbres : le Duc d’Orléans dans *L’Enfance de Louis XII ou la Correction de nos pères*, de Mélesville, Simmonin et Nézel le 10 décembre 1831, Vert-Vert dans la pièce du même nom de De Leuven et De Forges le 13 mars 1832, Jean-Jacques Rousseau dans *Les Charmettes, ou Une page des confessions*, de Bayard, De Forges et Vanderburch, le 5 avril 1834, Charles Welstein dans *Le Triolet bleu* de Gabriel, De Villeneuve et Masson, le 15 mai 1834, Louis XV dans *Les Beignets à la cour* de Benjamin Antier, le 23 mars 1835, Voltaire dans *Voltaire en vacances*, de De Villeneuve et Charles de Livry, le 21 juin 1836, Richelieu dans *Les Premières armes de Richelieu*, de Bayard et Dumanoir, le 3 décembre 1839,

⁴²⁸ Henry Buguet, *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique des théâtres de Paris*, Tresse, Paris, 1874, p. 31.

et Létorière dans *Le Vicomte de Létorière*, de Bayard et Dumanoir, le 1^{er} décembre 1841. Théophile Gautier salue le jeu de l'actrice dans le rôle de Richelieu :

Je pars ce soir, dit Richelieu, officiellement et à haute voix. Je pars demain, ajoute-t-il à voix basse, et de manière à n'être entendu que de sa femme qui rougit un peu et sourit en le regardant avec un air de tendre embarras. Ceci s'appelle *les Premières armes de Richelieu* ! et c'est M^{lle} Déjazet qui joue le principal rôle : c'est gai, vif, égrillard, leste de mots, leste d'idée, mais c'est amusant ; les costumes sont d'une grande richesse et d'une grande élégance, et depuis long-temps (sic.) M^{lle} Déjazet n'a aussi bien joué⁴²⁹.

Déjazet est la seule actrice que commente Gautier, qui commence à apprécier la comédienne après avoir émis de sérieuses réserves dans ses critiques précédentes. La série d'adjectifs employés pour qualifier le jeu de Déjazet (« gai », « vif », « égrillard », « leste ») fait ressortir la magnitude de sa grivoiserie, qui est particulièrement crue, et frise presque l'obscène, tant dans la gestuelle que dans le propos. Cependant, la finesse, l'humour et la vivacité de la comédienne semblent compenser cette grivoiserie, sinon la rendre moins vulgaire et, de là, particulièrement appréciable. La structure de la phrase de Gautier, qui oppose « amusant » à « égrillard », semble indiquer une compensation ; cependant, « gai » et « vif », qui figurent au même rang que « leste » et « égrillard », sont des qualificatifs positifs, ce qui laisse penser que Gautier condamne peut-être moins la crudité du jeu de Déjazet qu'il n'en a l'air, un jeu « leste de mot » et « leste d'idée » n'étant sans doute pas pour déplaire à l'auteur de *Mademoiselle de Maupin*, bien que le vaudeville contrevienne aux règles poétiques de l'art.

Les adjectifs décrivant l'actrice dans des personnages issus d'une époque antérieure évoquent la vision que les écrivains au XIX^e siècle ont du XVIII^e siècle : comme le montre Catherine Thomas, les écrivains fantasment souvent le XVIII^e siècle comme un paradis perdu d'une légèreté de mœurs, notamment sexuelles, qui semble enviable aux artistes en comparaison au moralisme bourgeois⁴³⁰. En incarnant les jeunesses de grands hommes de cour, de nobles avides de plaisirs plus que de passion, Virginie Déjazet concentre à elle seule l'esprit du XVIII^e siècle tel que fantasmé par le XIX^e siècle, fantasmes qu'identifie Catherine Thomas : le goût pour la répartie et les mots d'esprit⁴³¹, un tropisme sur la volupté et une liberté sexuelle joyeuse et dépassionnée⁴³² et l'exaltation d'un univers festif, visible notamment dans

⁴²⁹ Théophile Gautier, *Le Presse*, 11 décembre 1839.

⁴³⁰ Catherine Thomas, *Le Mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*, Honoré Champion, Paris, 2003, p. 413-415. Voir également Lucie Nizard, « Le rêve d'une légèreté perdue, ou le XVIII^e siècle au regard du second XIX^e siècle », *Romantisme* n° 187, janvier 2020, p. 122-131.

⁴³¹ « Cet "esprit" du XVIII^e siècle, insaisissable, se caractérise par sa gaieté, sa légèreté, sa vivacité, par un sens de la répartie qui ne laisse pas de place à la médiocrité, des traits piquants qui sont souvent une satire mordante sous des propos gazés ; réparties saillantes et bons mots sont ses marques les plus sûres [...] », Catherine Thomas, *ibid.*, p. 370.

⁴³² « Le XVIII^e siècle des romantiques est ainsi présenté dans la littérature comme le lieu d'un libertinage à la fois joyeux et élégant, une référence essentielle en matière de plaisir raffiné et d'érotisme léger. De façon générale,

le faste de ses costumes de scène⁴³³. Ses rôles correspondent souvent à un personnage pittoresque du XVIII^e siècle, fréquemment convoqué par les écrivains du XIX^e siècle : « l'homme à bonnes fortunes », type que Catherine Thomas décrit comme « élégant, frivole, courant les bals et les petits soupers, passant d'une femme à l'autre et remplaçant l'amour par le goût⁴³⁴ ». Parmi les figures historiques d'hommes à bonnes fortunes qui apparaissent dans les œuvres des écrivains du XIX^e siècle, on trouve notamment Lauzun, Voltaire et Richelieu qui ont tous été interprétés par Déjazet.

Le nom de Déjazet est de plus en plus étroitement associé à celui des grands hommes, et Jules Janin ne manque jamais une occasion de rappeler l'illustre panoplie de rôles de celle qu'il appelle « Voltaire-Arouet-Jean-Jacques-Napoléon Déjazet⁴³⁵ ».

c'est sur la légèreté des aventures galantes qui rythmaient l'existence sous Louis XV, ou sur la sensualité de décors suggestifs, que s'arrêtent les romantiques pour évoquer un passé qu'ils placent résolument sous le signe de la volupté. », *ibid.*, p. 419. Bien que Catherine Thomas décrive ici la vision du XVIII^e siècle qui transparaît des œuvres romantiques, on peut voir que le vaudeville conserve les mêmes caractéristiques dans son fantasme du XVIII^e siècle, bien que l'érotisme léger des romantiques y devienne plus franchement grivois, voire égrillard.

⁴³³ *Ibid.*, p. 278.

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 315.

⁴³⁵ Jules Janin, *Journal des Débats*, 4 juillet 1836.



Figure 14. Costume de Richelieu, dans *Les Premières armes de Richelieu*. Gravure. Source : Gallica, BNF.



Figure 15. Costume de Létorière dans *Le Vicomte de Létorière*. Lithographie. Source : Gallica, BNF.

Du reste, la célébrité de Déjazet ne se limite pas simplement à l'originalité d'incarner de grands hommes. Jules Janin loue régulièrement la qualité de son jeu, dans des comédies vaudeville de qualité :

Cependant, il est juste de dire que la pièce nouvelle du Palais-Royal, d'une allure trop vive sans doute, a réussi complètement. Il faut voir M^{lle} Déjazet devenue cette fois roi de France et de Navarre ! Depuis long-temps (sic.) M^{lle} Déjazet a l'entreprise des jeunesses impériales et royales. Nous l'avons vue, sous le petit chapeau du jeune Napoléon, rêver la gloire ; nous la voyons, sous le cordon bleu du jeune Louis XV, rêver d'amour. C'est une intelligente personne qui comprend à merveille les passions qui commencent ; aucun rêve ne l'étonne, aucune grandeur ne l'épouvante. C'est que M^{lle} Déjazet a commencé sa carrière dramatique par représenter toutes les passions, tous les rêves de la grisette parisienne, cette passion qui contient toutes les passions, ce rêve qui comprend tous les rêves, cette grandeur de la femme libre et jeune qui est au niveau de toutes les grandeurs !

Qu'aurait dit Bonaparte et qu'aurait dit Louis XV, l'un aussi grand que l'autre est élégant et spirituel, si on leur avait dit : Vous ne serez bien compris l'un et l'autre que par une simple grisette de la rue Vivienne à Paris⁴³⁶ ?

Bien qu'admiratif, Janin ironise sur l'*hybris* de la comédienne et déplore une dévalorisation des grands hommes. Il note également que Déjazet a l'art d'interpréter l'ensemble de ses personnages à partir de son emploi de soubrette, dont elle tire le ton spirituel, pour l'adapter à ses personnages, et notamment à ses personnages masculins. Janin raille la prétention de l'actrice à représenter la jeunesse d'hommes illustres comme s'il s'agissait de jeunes grisettes délurées, obsédées par le sexe et sans aucun sentiment noble. En effet, le répertoire du théâtre du Palais-Royal est bien le vaudeville du genre grivois ; Déjazet enchaîne les rôles de gentilhommes et de grisettes qui dans les faits se confondent, puisque ces personnages sont tout aussi graveleux.

Toutes les « jeunesses » de Déjazet participent à son succès. Le *Dictionnaire des coulisses* de 1832 atteste de l'immense célébrité de l'actrice et de son pouvoir économique croissant. À l'entrée « Murmures », on lit ainsi :

Ils précèdent l'entrée en scène d'un artiste aimé, de M^{lle} Mars, de M^{lle} Damoreau, de Rubini, de Lablache, de Mlle Georges, de Frédéric, d'Odry, d'Arnal, de M^{lle} Déjazet [...]. Les murmures sont plus flatteurs que les applaudissements [...]⁴³⁷.

Et à l'entrée « Argent » :

Le meilleur comédien est celui qui fait le plus d'argent (style administratif). Peu d'acteurs ont aujourd'hui ce privilège. Les bonnes pièces jouées avec ensemble sont celles qui font le plus d'argent. M^{lle} Mars fait encore un peu d'argent au Théâtre Français ; Mme Albert au Vaudeville, Nourrit et Mme Damoreau, à l'Opéra ; Rubini, Lablache et Mme Malibran, aux Italiens ; M^{lle} Déjazet et Lepeintre au Palais-Royal [...]⁴³⁸.

Déjazet est élevée au rang clairsemé des acteur·trice·s assez célèbres pour être attendu·e·s avec impatience sur scène, et pour faire recette dans les théâtres, c'est-à-dire dégager des bénéfices et gagner très convenablement sa vie. Henry Lecomte note qu'elle est engagée en 1830 pour 8000 francs d'appointements fixes, ce montant passant à 10 000 dès 1832. Le nom même de Déjazet devient un argument commercial pour attirer les spectateurs, irritant de ce fait la critique de l'époque :

⁴³⁶ Jules Janin, *Journal des Débats*, 30 mars 1830.

⁴³⁷ *Dictionnaire des coulisses*, op. cit., p. 58.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 16-17.

Quelques-uns de nos directeurs ont épuisé dans ce genre toutes les formules de *l'attrape-nigaud*. Pour ne citer qu'un exemple récent, croirait-on que la rentrée de mademoiselle Déjazet au théâtre du Palais-Royal ait été annoncée comme un événement dramatique, par des affiches *ad hoc* ? Ainsi l'on a fait pour mademoiselle Déjazet ce qu'on ne ferait ni pour mademoiselle Mars, ni pour madame Malibran, ni pour mademoiselle Taglioni. Une pareille annonce ne peut être qu'une plaisanterie ; mais c'est une plaisanterie de mauvais goût. Mademoiselle Déjazet ne manque point d'un certain talent ; c'est, malgré ses allures un peu vives, malgré son ton égrillard et sans gêne, une actrice fort piquante ; mais pourtant c'est une célébrité de second ordre, un diminutif de talent, un fragment de chanteuse dont la célébrité restreinte ne mérite pas encore les honneurs d'un placard spécial et d'une affiche individuelle. Pourquoi donner aux personnes et aux choses plus d'importance qu'elles n'en ont réellement ? C'est une faute où le théâtre du Palais-Royal fera bien de ne plus retomber, sous peine de se jeter dans le ridicule et de faire crier au charlatanisme⁴³⁹.

Cette affiche au nom et à l'effigie de Déjazet la place au même rang, sinon au-dessus des tragédiennes de la Comédie-Française, des actrices du Théâtre Italien, des étoiles du ballet romantique. L'exception faite pour Déjazet est à la hauteur de son originalité – la singularité de son style, l'emploi qu'elle crée pour elle seule, lui vaut également une distinction dans la réclame. Déjazet n'est pas qu'une excellente comédienne, c'est un *événement*. L'outrage que dénonce Félix Lemaistre est essentiellement une question de *valeurs* : il semble intolérable qu'une actrice de *vaudeville*, que la critique regarde de biais, atteigne la même gloire que les étoiles des institutions nationales, notamment du fait de la légèreté de mœurs que l'actrice affiche dans son jeu. Déjazet ne correspond pas aux images canoniques de vedette féminine. Le problème ne réside pas dans l'érotisme de la présence de l'actrice, sciemment cultivé chez les vedettes et qui contribue à leur célébrité, car comme le met en évidence Sophie Marchand, le rapport culturel à l'érotisme de l'actrice change dans la seconde moitié du XVIII^e siècle :

Lieu commun, certes, que cette insistance obsessionnelle sur la dimension érotique de l'expérience du spectateur. Là où la topique devient un peu plus intéressante, c'est lorsque cette proximité entre spectacle et séduction, jusqu'alors envisagée avec réprobation, devient une forme d'argument publicitaire et un élément essentiel de l'élaboration de stratégies de vedettariat individuelles et collectives⁴⁴⁰.

L'érotisme de l'actrice est un argument de vente, la critique commente fréquemment le corps des comédiennes, leur beauté érotique, ce qui est particulièrement visible dans la

⁴³⁹ Félix Lemaistre, *Le Revue théâtrale*, 15 octobre 1833.

⁴⁴⁰ Sophie Marchand, « Les actrices et l'imaginaire érotique au XVIII^e siècle », in Florence Filippi, Sarah Harvey, Sophie Marchand (dir.) *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Armand Colin, Paris, 2017, p. 221-234.

critique de M^{lle} Taglioni. Mais Déjazet n'est pas seulement « piquante », c'est-à-dire belle et érotique, elle est également perçue comme vulgaire, et c'est cette vulgarité qui est condamnée par Lemaistre et fait d'elle, selon lui, une actrice de second ordre. Il n'est pas anodin que l'actrice grivoise devienne vulgaire justement lorsqu'elle est travestie : même si Lemaistre ne fait pas explicitement le lien, la réputation de l'actrice suffit à rendre cette association évidente. Pourtant, bien que vulgaire, Déjazet réussit : son triomphe transgresse non seulement les limites acceptables de l'érotisme, mais aussi la loi des genres dramatiques, leur hiérarchie. Il semble insupportable qu'une actrice qui triomphe dans le genre grivois dépasse en quelque manière le genre noble.

Déjazet quitte le Palais-Royal en 1844, après un conflit avec Dormeuil sur l'augmentation de ses appointements et le nombre de ses mois de congés. Elle est alors engagée aux Variétés par Nestor Roqueplan, sur les conseils de Bouffé, pour cinq ans à 20 000 francs d'appointements annuels fixes et les six mois de congé qu'elle n'avait pas pu obtenir du Palais-Royal. Lorsqu'elle entre aux Variétés, Virginie Déjazet a quarante-sept ans et est encore extrêmement bien payée. En effet, les appointements fixes des comédiens aux Variétés étaient en moyenne de 6 000 francs⁴⁴¹. Déjazet y monte deux des pièces célèbres de son répertoire : Gentil-Bernard, dans *Gentil-Bernard ou l'Art d'aimer* de Dumanoir et Clairville, le 16 mars 1846, et Lauzun, dans *Le Marquis de Lauzun*, de Carmouche et Eugène Guinot, le 17 janvier 1848. Gautier est dithyrambique :

La pièce est charmante ; M^{lle} Déjazet y pétille, d'un bout à l'autre, d'esprit et de grâce. Quelle étonnante actrice, que de souplesse, que de légèreté ; quelle voix nette, ferme, incisive ; comme elle jette le mot, comme elle décoche le coup-d'œil, que de choses elle met dans un sourire ; comme elle sait s'arrêter à temps dans ses plus vives pêtulances et conserver de la distinction dans les gaudrioles les plus décolletées ; et avec quel joli petit filet de voix elle chante tous ces airs charmans (sic.) que son fils lui arrange⁴⁴²[...].

Gautier apprécie la liberté de mœurs et d'esprit des personnages de Déjazet, mais aussi la finesse de son jeu, la maîtrise parfaite de ses effets et l'érotisme qu'elle y insufflé. À propos de Lauzun, il écrit que « M^{lle} Déjazet joue ce rôle à triple travestissement avec un feu, un esprit, un entrain étonnans (sic.)⁴⁴³ ».

Comme le dévoilent les photographies de Déjazet en Gentil-Bernard (*Fig. 17*), Déjazet a clairement vieilli. Son âge n'entame en rien sa vraisemblance en homme, mais devient de moins en moins crédible pour jouer les « jeunesses », ce que ne manque pas de remarquer Théophile Gautier, pour qui Déjazet incarne l'invraisemblance jusqu'à l'absurdité en persistant à jouer des

⁴⁴¹ Anne Martin-Fugier, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴² Théophile Gautier, *La Presse*, 23 mars 1846.

⁴⁴³ Théophile Gautier, *La Presse*, 24 janvier 1848.

rôles de jeunes hommes à son âge⁴⁴⁴. Son engagement n'est pas renouvelé et Déjazet part pour le Vaudeville pour six mois. Cependant, ce nouvel engagement marque le début de son déclin, ce dont elle a parfaitement conscience, les auteurs n'écrivant plus pour elle. Dans une lettre adressée au directeur du Vaudeville, datée du 4 septembre 1852, Déjazet s'en plaint :

Je vous l'ai dit hier, je vous le répète, je suis plus désolée que vous de me traîner depuis si longtemps sur la même pièce, mais à qui la faute ? Les seuls auteurs qui savent bien travailler pour moi sont dans l'ignorance de ma misère dramatique. Ainsi, M. Bayard, que j'ai vu ce matin, m'a certifié qu'on lui demandait des pièces pour tout le monde excepté pour moi, et que, s'il en était autrement, depuis plus de deux mois il en aurait terminé une ou deux à mon intention. Parce que je suis victime de l'oubli et de l'indifférence, faut-il donc m'accabler d'une double peine, celle de me voir compromise dans des ouvrages indignes du théâtre et de moi⁴⁴⁵ ?

Elle est non seulement délaissée par les auteurs, mais son principal contentieux avec le Vaudeville vient de ce qu'on lui propose des rôles qui n'appartiennent pas à son répertoire ou à son genre. Déjazet supporte très mal son engagement au Vaudeville, marqué par de nombreuses intrigues avec la direction et ses partenaires de jeu.

⁴⁴⁴ Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris, 1877, p. 177.

⁴⁴⁵ Lettre reproduite par Henry Lecomte, *Virginie Déjazet*, *op. cit.*, p. 40.



Figure 16. Costume de Gentil-Bernard, dans *Gentil-Bernard ou l'Art d'aimer*. Source : Gallica, BNF.



Figure 17. Déjazet dans son costume de Gentil-Bernard. Source : Gallica, BNF.

En effet, Alexandre Dumas lui propose à cette époque de créer le rôle de Marguerite Gautier dans *La Dame aux camélias*. Elle refuse cependant pour deux raisons : d'une part, la pièce n'appartient pas à son répertoire, il s'agit d'un drame dont l'intrigue a lieu au XIX^e siècle, et elle a conscience qu'elle sera mauvaise et qu'il s'agirait d'une distribution inadéquate que de lui faire jouer la mort tragique de la courtisane, son emploi étant comique ; d'autre part, le rôle de Marguerite Gautier ne lui plaît pas. En effet, nombreux sont les spectateurs qui, parce qu'ils l'ont vue dans le registre grivois qu'elle adopte sur scène, pensent qu'elle est également une courtisane, mais elle les a toujours détrompés. De ce fait, interpréter le rôle de Marguerite Gautier ne ferait que renforcer cette légende urbaine, ce à quoi elle ne tient pas⁴⁴⁶. La correspondance de Déjazet pendant ses années au Vaudeville montre bien que l'actrice refuse les rôles qui pourraient la faire passer pour une courtisane (ce qui fait l'objet de plusieurs lettres adressées au directeur du Vaudeville), et se tient loin de toute forme de commérage relatif à sa vie privée, elle ne rend pas publiques ses liaisons amoureuses et détrompe systématiquement les actrices qui lui en imputent⁴⁴⁷.

⁴⁴⁶ Victor Du Bled, « Les Comédiens et la société polie », *Revue des Deux Mondes*, 5^e période, tome 57, mai-juin 1910, p. 845.

⁴⁴⁷ Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, d'après ses correspondances*, op. cit., p. 39-41.



Figure 18. Costume de Déjazet dans *Le Vicomte de Lauzun*. Lithographie. Source : Gallica, BNF.

Elle joue quelques rôles travestis cependant, qui sont jugés de mauvaises pièces, malgré l'interprétation de l'actrice : Mathéus dans *Les Rêves de Mathéus*, de Mélesville et Carmouche, le 8 janvier 1852, et se produit exceptionnellement à la Gaité dans le rôle de Frédéric du *Sergent Frédéric* de Vanderburch et Dumanoir, le 21 juin 1855. La critique conspue ces deux pièces avec virulence :

Quand on veut qu'une pièce soit amusante, il ne faut pas réduire les auteurs à n'écrire plus que pour une seule personne, à ne plus lui chercher que des costumes au lieu de situations ; c'est affaire d'habilleur, non pas de vaudevillistes. L'écrivain y risque sa pièce, vous votre talent, et comme vous avez tous les deux beaucoup à y perdre, assurément, eh bien vous feriez mieux de ne pas tenter la chance... une fois sur mille elle vous trahira. Je vais au Vaudeville pour voir Déjazet, c'est-à-dire une actrice de talent, de beaucoup de talent, capable de bien mener une intrigue, de crânement dessiner un caractère ou poser une situation. Je n'y vais pas pour assister à une manière d'opéra-comique, avec couplets, chœurs, divertissement, décors, changements à vue et changement de costumes. Vous étiez autrement gai, autrement pétillant d'esprit et de verve, ô Mathéus, quand vous vous nommiez *Richelieu*, *Létorière*, *Vert-Vert*... Mais alors vous dialoguiez avec quelqu'un, au lieu qu'aujourd'hui vous monologuez seul, et le public, à

qui ce monologue semble un peu long, pourrait bien emprunter à Diane cette franche apostrophe que nous citons tout à l'heure⁴⁴⁸.

La qualité des ouvrages dramatique que l'on compose pour Déjazet diminue, devenant un enchaînement de ficelles qui ont fait leur effet par le passé (travestissements, rôles masculins, etc.), mais la consistance dramatique n'y est plus. En outre, c'est aussi le statut de la vraisemblance qui a changé : ce que l'on trouvait charmant n'est plus qu'incohérent, ce qui explique aussi le jugement de valeur qu'exprime le critique au début de la citation. On trouve le même type de critique pour *Le Sergent Frédéric* trois ans plus tard :

Nous ne voulons pas flétrir comme elle le mérite la dernière pièce de MM. Vanderburch et Dumanoir ; nous ne voulons pas écrire tout ce que nous dicte notre indignation contre une pareille nullité, contre ces cinq actes qui se traînent lourdement à travers une action dépourvue de toute vérité historique et de tout intérêt dramatique, car c'est une mauvaise action que d'oser produire sur une scène française une œuvre aussi informe et aussi platement conçue et exécutée. Sur notre âme, si nous avons commis une pareille absurdité, nous irions nous pendre haut et court à la porte du directeur qui aurait consenti à jouer notre pièce.

Lorsqu'on est parvenu à mériter, comme M^{lle} Déjazet, cette renommée qui est une des gloires de notre théâtre comique, on doit savoir la porter dignement, et on ne la compromet pas par une création indigne de son passé. Aujourd'hui, M^{lle} Déjazet a un timbre de voix qui n'a plus rien de séduisant et elle chante faux ; le plus modeste des débutants d'un théâtre lyrique qui chanterait ainsi devant un auditoire bien disposé pour lui, serait accueilli par des huées et des sifflets. Son jeu, qui ne peut plus avoir la verve et l'entrain qui l'ont rendue si célèbre, ne parvient pas à atténuer l'impression pénible que l'on éprouve en l'écoutant. M^{lle} Déjazet est un de ces souvenirs devant lesquels nous nous inclinons avec respect, mais que nous n'admirons plus que dans le passé⁴⁴⁹.

La modification du statut de la vraisemblance change sans doute en partie le regard que l'on porte sur l'actrice. Ainsi, de nombreux commentaires ont été faits sur sa voix tout au long de sa carrière, et il semble en effet que Déjazet n'ait jamais chanté très juste, mais cela n'empêchait personne de juger sa voix « charmante » ; cependant, en 1850 son jeu devenu incohérent aux yeux des spectateur·trice·s, ne prend plus le dessus sur les faiblesses de ses capacités vocales, que l'on remarque avec désapprobation.

1.5.1.3 LE THEATRE DEJAZET : UN MUSEE VIVANT

⁴⁴⁸ Gabriel Gaston, *La Presse dramatique*, 11 janvier 1852. La réplique de Diane dont il est question est extraite de la même pièce, et citée plus haut par le critique. Diane dit en effet à Mathéus « Vous m'embêtez ».

⁴⁴⁹ P. R. Signouret, *L'Appel*, 1^{er} juillet 1855.

À court d'engagement, la période des grandes créations de Déjazet étant révolue, celle-ci se décide à acheter un petit théâtre sur le boulevard du Temple. Le théâtre Déjazet ouvre en 1859, l'actrice a soixante-deux ans. Elle y joue majoritairement des reprises de ses grands rôles, et attire les gens qui viennent pour elle. Le théâtre Déjazet reste néanmoins l'occasion de deux créations importantes : *Les Premières armes de Figaro* et *Monsieur Garat*, de Victorien Sardou.



Figure 19. Déjazet dans *Les Premières armes de Figaro*, de Vanderburch et Victorien Sardou. Source : Gallica, BNF.

Déjazet est en effet celle qui fait découvrir Victorien Sardou. Après s'être vu refuser plusieurs pièces par des directeurs de théâtre, celui qui deviendra l'un des plus grands auteurs dramatiques de la seconde moitié du XIX^e siècle, va trouver Déjazet pour lui proposer une première pièce, *Candide*. Déjazet s'enthousiasme pour cette proposition qui est enfin une œuvre de qualité. Cependant, *Candide* est refusé par la censure, et la première création du théâtre Déjazet est *Les premières armes de Figaro*, le 23 septembre 1859, ce qui lui donne l'occasion de renouer avec le travesti dans des comédies de qualité.



Figure 20. Déjazet dans *Monsieur Garat* de Victorien Sardou. Source : Gallica, BNF.



Figure 21. Déjazet dans *Monsieur Garat* de Victorien Sardou. Source : Gallica, BNF.

La seconde photographie de *Monsieur Garat* (Fig. 21) laisse entrevoir le potentiel comique de l'actrice, dans un costume et une pose incongrus. La représentation de *Monsieur Garat* est son dernier grand succès, et elle reste plusieurs semaines à l'affiche. Cependant, le théâtre Déjazet se retrouve rapidement endetté. En effet, Déjazet a mis toutes ses économies dans l'achat du théâtre et n'a gardé aucun pécule pour les frais de fonctionnement du théâtre, qui doit s'auto-réguler grâce à l'unique apport des recettes des représentations, un pari dangereux. La situation empire à partir de 1864 : l'abolition des privilèges des théâtres, et l'autorisation faite aux cafés-concerts de représenter des œuvres dramatiques produisent soudainement dans Paris une concurrence conséquente, et le répertoire dramatique circule librement dans la capitale, sans être attaché à un théâtre en particulier. De plus, les travaux haussmanniens commencent et le boulevard du Temple reste en chantier plusieurs années. Tous les théâtres du Boulevard sont détruits, à l'exception du théâtre Déjazet, mais la majorité des spectateurs le croient détruit également. En outre, l'entrée du théâtre est ensevelie sous les décombres pendant plusieurs semaines. Le nom de Déjazet ne suffit plus à générer des recettes pour maintenir le théâtre à flot, et la comédienne part en tournée, jusqu'en 1870, année où ferme le théâtre Déjazet. Déjazet a soixante-treize ans.

Si la carrière de Déjazet n'est pas exclusivement constituée de rôles travestis, son succès en tant qu'actrice leur incombe tout entier. Ses vingt premières années sur les planches, pendant lesquelles elle joue bon nombre de travestis dans des rôles très secondaires du fait de

sa grande minceur, lui donnent l'occasion de maîtriser le jeu en travesti. Ce qui distingue Déjazet du grand nombre d'actrices à qui l'on distribue des travestis, notamment au cours des années 1830, c'est le genre spécifique qu'elle crée, et que les auteurs créent avec elle : le jeune homme intelligent et adroit, d'une fine paillardise, séducteur, grivois et apte à mener le comique dans des situations plus burlesques les unes que les autres. Déjazet s'est fait une marque de fabrique et multiplie à loisir les avatars de ce type, qui devient le sien propre. De ce genre naît un emploi, mais un emploi qu'elle est finalement seule à pouvoir remplir. Sa carrière pour une actrice de vaudeville est exceptionnelle : pouvoir accumuler et économiser assez d'argent pour acheter un théâtre à la fin de sa carrière, en travaillant comme actrice comique, est un fait d'armes. La seule autre comédienne à avoir réussi cet exploit, dans un genre dramatique totalement différent, est Sarah Bernhardt. Cependant, chez l'une comme chez l'autre, l'achat d'un théâtre n'est pas seulement la conséquence d'une réussite économique, il s'agit également d'un choix, c'est-à-dire aussi d'un désir de diriger un théâtre, désir peu commun chez les actrices.

1.6 LA FEMME-HOMME

À *Virginie Déjazet* revenait la gloire d'édifier, sur des bases solides, « la Femme-Homme ». Avant elle, on n'avait recours que très peu souvent aux grâces féminines pour mettre à la scène un tout jeune garçon dans le genre de *Chérubin*, ou du *duc d'York* dans *Les Enfants d'Édouard*. Déjazet érigea en principe l'art de reproduire la jeunesse de tous les héros d'amour, de gloire et de piquantes aventures⁴⁵⁰.

Après sa mort, seuls les rôles travestis de Déjazet restent dans la mémoire collective ; qu'elle ait été grisette ou soubrette peu importe, il ne reste d'elle que la « femme-homme ». Le nombre de rôles travestis et la célébrité qu'ils lui apportent entourent l'actrice d'une aura de masculinité. On en vient même à la représenter en homme dans les charges et portraits, comme si elle portait en elle un versant masculin.

⁴⁵⁰ Louis Péricaud, *Le Panthéon des comédiens*, op. cit., p. 107.



Figure 22. Portrait de Virginie Déjazet. Source : Gallica, BNF.

Si Déjazet est vraisemblablement représentée dans son costume de M. Belle-Île, rien ne l'indique dans la légende, qui pose simplement son nom et les dates de sa naissance et de sa mort, comme si sa vie se résumait à ce costume masculin, qu'elle porte sur scène jusqu'à ses soixante-dix-sept ans. Dès les années 1830, la critique alimente cette image de l'actrice comme *homme*. Après avoir cité Arnal, Vernet et Bouffé comme trois des grands comédiens comiques du vaudeville, Jules Janin enchaîne :

À ces trois comédiens que je nomme-là, il faut ajouter un autre petit comédien de la plus vive allure, très gentil, très gaillard, très habile, qui n'a fait que cela toute sa vie, qui est bien le plus joyeux bout-en-train de ce monde. Ce comédien-là s'appelle, je ne sais pourquoi, M^{lle} Virginie Déjazet. C'est là un de ses caprices les plus enracinés de vouloir être une femme pendant qu'il n'est rien autre que le plus espiègle, le plus effronté et le plus hâbleur des gamins de Paris. [...] Grande dame, grisette, reine et sujette, paysanne et duchesse, il est tout cela. Il ou elle porte tous les costumes, toutes les coiffures – Madame comme vous sentez le musc ! – O le gamin comme il sent le tabac⁴⁵¹ !

⁴⁵¹ Jules Janin, *Journal des Débats*, 25 mars 1839.

La confusion entre la scène et la vie, entre homme et femme devient telle qu'elle ressemble presque à un garçon qui sait bien jouer la femme. Elle devient réversible, comme les deux faces d'une pièce, femme d'un côté, gamin de l'autre⁴⁵².

C'est que la masculinité qui se dessine sur scène – dans la gestuelle, dans le costume, dans le jeu, dans la diction, mais aussi dans la symbolique des rôles – diffuse hors de la scène dans l'aura qui entoure Virginie Déjazet, dans sa réputation, et participe également à son vedettariat. Cela pourrait être une conséquence du jeu d'acteur·trice lui-même, en tant qu'art et donc travail spécifique. Pour Denis Guénoun, « le jeu est un art (une élaboration) de la *relation* au rôle » (je souligne), ce qui a pour conséquence qu'il « travaille, change *affecte* la relation à soi »⁴⁵³. Le jeu en travesti pourrait donc produire une relation spécifique à la masculinité, dans une relation circulaire entre la construction du personnage et la construction de soi, et *a fortiori* du genre. Le genre, selon Judith Butler, ne résulte-t-il pas de l'interaction circulatoire entre l'identité de genre et la performance de genre, dans un va-et-vient où elles se produisent l'une et l'autre sans que l'une précède ou soit l'expression de l'autre ? Cependant, le jeu d'acteur au XIX^e siècle n'est pas plus uniforme qu'aujourd'hui, il résulte d'écoles de jeu (non pas au sens d'une institution pédagogique, mais au sens d'une esthétique spécifique de jeu), qui diffèrent selon le répertoire (le jeu du mélodrame⁴⁵⁴ ne sera ni le même que le jeu de vaudeville, ni que celui appris au Conservatoire), mais aussi en fonction de l'individualité des comédien·ne·s, dont certains préfèrent un jeu technique, tandis que d'autres adoptent une stratégie d'identification émotionnelle, qui se traduit même dans le vocabulaire de possession, entre l'acteur·trice et le personnage.

1.6.1 « UNE STATUETTE DE SAXE ANIMÉE PAR L'ESPRIT DE VOLTAIRE »

C'est ainsi que Jules Claretie définit Déjazet en tant que comédienne⁴⁵⁵. Conjuguer la statuette de Saxe (élément de décoration mièvre en porcelaine dans le goût du XVIII^e siècle représentant des bergères stylisées) à Voltaire produit une chimère résumant la vision que le XIX^e siècle a de l'esprit du XVIII^e siècle, et que Déjazet personnifie à elle seule. Claretie indique que Déjazet est délicate et maniérée, mais aussi frondeuse, intelligente et spirituelle. Cependant, elle est aussi désuète en 1875, à une époque où l'attrait que le XIX^e siècle a pour le

⁴⁵² La masculinité de Virginie Déjazet pourrait même avoir pénétré les inconscients collectifs jusqu'en 1930 – la une du supplément littéraire du *Figaro* du 10 novembre 1928 propose un article fort misogyne de psychanalyse jungienne sur « L'âme masculine de la femme », directement suivi d'une ode à Virginie Déjazet composée par Victorien Sardou ! Bien ce que ce soit sans doute un hasard éditorial, la juxtaposition inconsciente n'en est pas moins saisissante.

⁴⁵³ Denis Guénoun, « Du paradoxe au problème », introduction à Georg Simmel, *La Philosophie du comédien*, trad. Sybille Muller, Circé, Belval, 2001, p. 26.

⁴⁵⁴ Olivier Goetz, « "Mélingue est toujours Mélingue" Tautologie de l'acteur (mélo)dramatique », *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 274, 2017-II, p. 77-78.

⁴⁵⁵ Jules Claretie, *Profil de théâtre*, Eugène Fasquelle, Paris, 1904, p. 35.

XVIII^e a largement décru⁴⁵⁶. Claretie nomme avec justesse que Déjazet n'est pas seulement une comédienne, c'est l'incarnation d'un genre qui n'appartient qu'à elle seule, d'un *style*.

Le style est d'abord, fondamentalement, dans la reconnaissance, l'identification de formes, que certains usages des codes ont nommé « genres », selon des gradations ascendantes, en termes de qualité, et selon une volonté de classification objective. L'idée de Bakhtine semble s'être imposée : « Là où il y a style, il y a genre. Quand on fait passer le style d'un genre à un autre, on ne se borne pas à modifier la résonnance de ce style à la faveur de son insertion dans un genre qui ne lui est pas propre, on fait éclater et se renouveler le genre donné »⁴⁵⁷.

Parce que Déjazet a un style qui lui est très spécifique, elle déborde la catégorie des « travestis » pour créer un genre nouveau, à qui l'on donnera son nom, les « déjazets ». Elle n'est pas la seule à donner son nom à son emploi, mais la création d'un emploi distinct met en lumière la touche personnelle que Déjazet apporte à l'emploi, tout en manifestant que l'actrice a eu nombre d'imitatrices du fait de son succès. Le genre de Déjazet est à l'intersection entre le jeu de la comédienne et les rôles qu'elle interprète : Déjazet atteint la célébrité grâce à son aisance et à un certain style de jeu dans les rôles travestis, mais à partir de ses années aux Nouveautés, et *a fortiori* au Palais-Royal, les auteurs écrivent des rôles à la mesure de son style de jeu, de sorte à proposer une parfaite adéquation entre les personnages et le « personnage de l'actrice ». Cependant, le style n'est pas synonyme de spontanéité, d'un jeu à l'instinct, comme si elle se jouait elle-même. Au contraire, le style de Déjazet est le fruit d'un travail de jeu long et approfondi. Les journaux notent la capacité de travail de l'actrice, et l'engagement qu'elle met dans son métier : « Ce n'est pas avec insouciance que cette actrice accepte un rôle, elle l'écoute dire, le regarde passer, et, si ses allures lui plaisent, c'est avec passion qu'elle l'étudie, c'est avec amour qu'elle le joue ; pas de demi-succès, de demi-moyens (sic.), il lui faut toute sa verve pour être à l'aise devant son public au grand jour de la rampe⁴⁵⁸ ». Ainsi, si les rôles se succèdent, son style, lui, ne change pas. Il semble qu'elle change d'habit plus que de rôle. Dans ce contexte, il n'est pas anodin que le substantif « travesti » désigne à la fois le rôle et le vêtement en lui-même. Eugène Guinot dit : « elle porte avec un égal succès trois habits bien différents » et plus loin « quel est, en effet, l'habit qu'elle n'a pas revêtu depuis l'habit de Voltaire enfant jusqu'à celui de Bonaparte ; depuis la veste d'un tambour ou d'un paysan jusqu'au riche costume de Louis XV et de Richelieu⁴⁵⁹ ? ». En quelque sorte, l'habit fait le rôle. D'une certaine manière, il le contient en partie – ce qui n'est pas sans rappeler le personnage

⁴⁵⁶ Selon Catherine Thomas, après 1860, les écrivains ont « le sentiment d'avoir exploité toutes les ressources de la mode suscitées par le XVIII^e siècle », et les représentations du XVIII^e siècle présentes après 1860 correspondent aux imaginaires élaborés dans le second tiers du XIX^e siècle (*op. cit.*, p. 20-21).

⁴⁵⁷ Éric Bordas, « *Style* » *un mot et des discours*, Kimé, Paris, 2008, p. 150. Il cite Mikhaïl Bakhtine, « Les Genres du discours », *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Gallimard, Paris, 1984, p. 271.

⁴⁵⁸ E. Lesieur, *L'Œil du Diable*, 21 janvier 1847.

⁴⁵⁹ Eugène Guinot, *op. cit.*, p. 39.

des rôles à travestissements dans lesquels Déjazet excelle également. Dans le cas de Déjazet, on assiste presque à un glissement sémantique entre rôles à travestissements et rôles travestis, dont les conséquences sont concrètes sur l'écriture des rôles et les modes d'incarnation.

Les propos d'Eugène Guinot mettent également en lumière un fait intéressant : à habit différent, masculinités distinctes. Les nombreuses études relatives à la masculinité montrent qu'elle ne s'élabore pas comme une essence unique et universelle, mais qu'elle est située, sur des critères de « race », de classe, de sexualité. Ainsi jouer Voltaire, Bonaparte et un paysan n'invite pas à construire la même masculinité. Jouer en pantalon revient alors à jouer avec, à partir de, non pas le pantalon, mais *un* pantalon spécifique, qui change pour chaque rôle, et invite à construire, à jouer un type différent de masculinité.

Le style de Déjazet s'élabore sur le mode du thème et variations : à partir d'un thème commun, d'une ligne esthétique, les caractères des personnages incarnés sont identifiables les uns aux autres, mais leurs costumes, leurs classes sociales, leurs masculinités diffèrent. Analyser le jeu de Déjazet dans une pièce en particulier, dans sa manière d'interpréter spécifiquement tel ou tel personnage ne fait pas sens, puisque les personnages sont écrits pour elle. La manière dont son jeu est commenté par la critique et par ses biographes en est un bon indicateur : presque aucun commentaire n'est fait sur le jeu de Déjazet ni dans un personnage en particulier (on précise seulement qu'elle l'a « bien joué », ou qu'elle porte bien tel ou tel habit), ni dans une scène précise, ni par d'autres termes que les adjectifs qui servent à qualifier son jeu en général. Il s'agit alors de chercher à repérer les caractéristiques principales de son style, et la manière dont ils prennent forme dans telle ou telle pièce.

Ce talent était fait de grâce piquante et narquoise, de malice, de raillerie, de ce que je ne sais quoi de leste, de pimpant et de dégagé qui sentait le XVIII^e siècle plus que le XIX^e. À dire vrai, Virginie Déjazet aura été la dernière comédienne du XVIII^e siècle. [...] Déjazet a créé un genre tout particulier et très charmant, un genre faux, a-t-on dit, aussi factice que les travestis dont elle abuse. Cet art-là n'est pas plus faux, au contraire, que l'art des Watteau, des Eisen, des Moreau le Jeune, l'art tout entier du siècle passé, fait d'une provoquante élégance et d'une insolente rouerie. [...] Oui, elle savait faire rire, non pas de ce gros rire si souvent niais qui naît de la charge, mais de ce rire malin ou de ce sourire discret qui naît d'une fine ironie ; mais elle savait aussi faire pleurer. Elle avait la fantaisie, comme Sterne, mais, comme lui, elle avait la larme. Ou plutôt, laissons là l'humour de l'auteur de *Tristram Shandy*. Déjazet était bien Française, dans sa gaité comme dans son émotion, c'est-à-dire qu'elle avait le tact, la mesure, la discrétion, le goût⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ Jules Claretie, *op. cit.*, p. 34-39.

Jules Claretie caractérise le style de Déjazet comme un style XVIII^e siècle. La référence au siècle passé, très courante dans la critique, n'est pas qu'une métaphore : l'action de la majorité des pièces dans lesquelles elle joue se passe au XVIII^e siècle, peu importe le rôle, même si elle n'incarne pas de personnalités de l'époque (Voltaire, Rousseau, Louis XV, etc.). Déjà en 1821, dans *Le Mariage enfantin*, la didascalie initiale indique que la pièce se déroule en 1730 dans un château gothique. Il ne s'agit aucunement de pièces historiques, le vaudeville s'empare de l'histoire sans jamais chercher à toucher du doigt les faits, voire recompose parfois complètement l'histoire. Dans *Les Première armes de Richelieu*, la didascalie initiale indique que la scène se passe en 1711, sous le règne de Louis XIV. Or, le duc de Richelieu dont il est question est mort en 1642, et n'a certainement pas quinze ans en 1711. Claretie parle de la fantaisie de l'actrice, de la même manière que Jules Janin décrit son Bonaparte dans *Bonaparte à Brienne* comme un « petit Bonaparte de fantaisie, le plus comique, le plus amusant, le plus spirituel qu'on puisse imaginer⁴⁶¹ ». Cependant, placer l'intrigue au XVIII^e a des conséquences sur les costumes utilisés, le type de personnages représentés, dans une société qui est encore une société d'ordre. Ainsi, Déjazet n'incarne jamais le bourgeois du XIX^e siècle, mais l'aristocrate du XVIII^e.

Le XVIII^e n'est pas seulement convoqué comme cadre historique, mais aussi comme métaphore du jeu de l'actrice, dans le type d'humour qu'elle produit, fin et railleur, affirmé mais subtil, sans jamais tomber dans la charge. En effet, ses rôles travestis jouent tous sur un humour fondé sur l'implicite, le sous-entendu, souvent grivois. Elle manie alors la grivoiserie sans vulgarité, avec une finesse d'esprit digne des philosophes des Lumières. Le charme, l'élégance et la gaité qu'elle construit en scène montrent que son jeu est entièrement tourné vers le public – son jeu tient en partie à la séduction, non pas d'ordre érotique, mais de sorte à faire du public son allié en usant de charisme. En étant celle qui distribue les railleries narquoises avec esprit et élégance, elle récolte l'assentiment et le soutien du public. Cependant, Déjazet ne joue pas seulement du registre comique, elle maîtrise également un pathos lorsqu'elle le souhaite – elle sait changer de registre au gré des rôles, même si les rôles pathétiques sont plus rares, et le rédacteur en chef du *Voleur illustré* parle d'une « talent fin, flexible, varié⁴⁶² ». La flexibilité et la variété renvoient à la fois à la diversité des tonalités de jeu (comique et sentimental), et à la variété des personnages qu'elle incarne. L'imaginaire du XVIII^e siècle est également très présent : la virtuosité et la légèreté (des corps, des mouvements, des mœurs) sont des formes de sociabilité et d'expression des corps prêtés au siècle passé.

En imposant son style de jeu comme un genre à part entière, Déjazet a l'occasion de jouer des premiers rôles qui sortent absolument de l'emploi des soubrettes et des travestis qui est son emploi initial : en effet, l'emploi caractérise des types de personnages, mais aussi leur

⁴⁶¹ Jules Janin, *Journal des Débats*, 11 octobre 1830.

⁴⁶² A. de Bragelonne, *Le Voleur illustré*, 9 octobre 1874.

place dans la hiérarchie des personnages. Ainsi, les soubrettes et travestis sont d'habitude des personnages secondaires. Or, là, tout en conservant la tonalité grivoise et la vitalité audacieuse des rôles de soubrette, ils deviennent des premiers rôles, de tout genre, de toute classe sociale. La variété des rôles de Déjazet consiste en la subversion de la hiérarchie inhérente aux emplois dramatiques grâce au travestissement. Sans cette spécialisation dans les rôles travestis, et cantonnée aux soubrettes féminines, elle n'aurait pas joué de premiers rôles, encore moins de jeunes reines, mais elle peut parfaitement jouer la jeunesse d'un roi.

La manière dont Déjazet construit la finesse de son humour n'est pas seulement affaire de diction, elle se démarque également par un jeu très investi dans le corps, maîtrisant chacun de ses membres pour construire ses personnages. Dans sa rubrique nécrologique, Léon Chastanet associe le genre de Déjazet à son « maintien⁴⁶³ », Adolphe Racot parle d'une « audace de tenue, de diction et de regard⁴⁶⁴ », et Jules Janin écrit :

Tout ce qu'on peut faire avec le geste, la voix, le regard, les pieds, les mains, l'esprit, le sourire et le regard, ce gamin-là va le faire tout aussitôt. Il fume, il joue, il se bat en duel, il imite l'empereur Napoléon à s'y méprendre, il danse comme M^{lle} Fanny Elssler [...], il fait aussi le coup de fusil comme un soldat de la vieille garde. Rien n'arrête ce gamin-là, rien ne l'étonne ; pour peu que vous l'en priez, il vous chantera tous les airs de M^{me} Damoreau⁴⁶⁵.

Déjazet utilise toute la mobilité de son corps pour construire ses rôles masculins, ce qui explique sans doute le parti-pris postural dans la lithographie qui la montre dans son rôle du Vicomte de Létorière (*Fig. 15.*) – Déjazet est représentée en mouvement, mobile sur ses jambes, dans toute la « pétulance⁴⁶⁶ » qui la caractérise. Elle fait preuve d'une énergie extrêmement vive qui en fait une actrice très charismatique : « c'est, en termes de coulisses, *une brûle planche*. Brûler d'ici, enflammer de là, darder partout, tels sont les passe-temps de la grande comédienne⁴⁶⁷... ». La gestuelle de Déjazet n'est donc sans doute pas posturale, elle ne prend pas des poses comme dans le mélodrame, mais semble plutôt inspirée par la pantomime. Une des critiques que Théophile Gautier lui adresse est que le corps prime parfois trop sur la voix et la diction : « M^{lle} Déjazet mime avec une grande perfection toute la partie muette de son rôle ; ses gestes sont plus clairs que la parole ; et en vérité, elle est plus muette et moins compréhensible quand elle se met à parler⁴⁶⁸ ». Gautier loue cependant en creux la précision de sa qualité de pantomime. L'engagement corporel est intrinsèquement lié au mouvement. L'écriture des pièces favorise l'énergie physique du jeu : les pièces sont souvent courtes, en un ou deux actes, et les répliques ne font guère plus que quelques lignes, composant des dialogues

⁴⁶³ Léon Chastanet, *Le Réveil Littéraire*, 11 décembre 1875.

⁴⁶⁴ Adolphe Racot, *Portraits d'hier*, Librairie illustrée, Paris, p. 212.

⁴⁶⁵ Jules Janin, *Journal des Débats*, 25 mars 1839.

⁴⁶⁶ Léon Chastanet, *op. cit.*

⁴⁶⁷ E. Lesieur, *L'Œil du Diable*, 21 janvier 1847.

⁴⁶⁸ Théophile Gautier, *La Presse*, 4 décembre 1837.

rapides qui s'enchaînent du tac-au-tac. Les fréquentes pauses lyriques des airs de vaudevilles produisent des ruptures de rythme qui invitent également au mouvement. Bouffé souligne d'ailleurs que Déjazet faiblit dans les tirades⁴⁶⁹ ; son style est adapté à des situations dynamiques, dans lesquelles le corps entre en jeu, elle lance le trait, la charge avec tact et finesse, mais peine à garder cette énergie lorsque les tirades pourraient tourner au statisme. Son « audace de tenue » désigne un engagement physique, une gestuelle abondante. Les troupes de vaudeville descendant des troupes foraines et du théâtre italien, on peut imaginer que la gestuelle pantomimique des masques de la *commedia* imprègne toujours le jeu des troupes des théâtres de vaudeville dans la première moitié du XIX^e siècle, dans la mesure où les comédiens ne se forment pas au Conservatoire, mais en apprenant de l'expérience et de l'observation. Le jeu de Déjazet est également qualifié de « naturel et vrai⁴⁷⁰ ». Bien que la définition du « naturel » à l'époque soit différente de celle d'aujourd'hui, le jeu naturel est une des plus grandes qualités du comédien. L'ensemble des manuels de l'époque pose le naturel comme aboutissement du jeu d'acteur.

La composition physique du masculin dans les rôles de Déjazet est en partie visible sur les photographies de l'actrice en costume. Les partis pris et buts des lithographies ne sont pas les mêmes que ceux de la photographie, ce qui induit souvent un écart entre les deux types de représentation. Les deux lithographies accentuent souvent la largeur des hanches, des fesses et des cuisses de l'actrice. Outre la taille, la représentation du visage de l'actrice change considérablement : la lithographie accentue la finesse de traits qui sont en fait particulièrement androgynes sur les photographies, notamment grâce aux perruques de cour. Le dessinateur semble vouloir montrer qu'il s'agit bien d'une actrice en habit d'homme, pratique courante des dessinateurs de travesti jusqu'à la fin du siècle, et dans le dessin des affiches du café-concert plus tard, qui choisissent souvent d'imposer la marque du « vrai » sexe dans le dessin. La lithographie doit en effet permettre de reconnaître l'acteur ou l'actrice dans son costume, et accentuer les signes de féminité remplit sans doute en partie cette fonction. La photographie de Déjazet, contrairement aux lithographies, dénote un véritable effort de transformation de l'actrice, non seulement dans son costume, mais aussi dans sa gestuelle. Là où les gravures et lithographies confèrent à l'actrice une posture physique féminine, accentuant le déhanché dans une position « debout » asymétrique, la photographie la montre « droite dans ses bottes », les épaules dégagées vers l'arrière et le torse bombé.

⁴⁶⁹ Bouffé, *Mes Souvenirs 1800-1880*, Dentu, Paris, 1880, p. 241.

⁴⁷⁰ Jules Janin, *Journal des Débats*, 7 juin 1828.



Figure 23. Déjazet dans le rôle de Létorière. Source : Gallica, BNF.



Figure 24. Déjazet dans *Les Premières armes de Richelieu*. Source : Gallica, BNF.

Les photographies de Déjazet en Létorière et en Richelieu sont saisissantes de vraisemblance. Sans savoir qu'il s'agit d'une femme travestie, impossible de le deviner. La minceur de l'actrice y contribue, ainsi que l'âge visible sur son visage (Déjazet a plus de quarante ans sur ces photographies) durcit légèrement ses traits, accentués par un profil aquilin. Les travestis du XVIII^e siècle présentent un avantage certain pour les actrices : les canons masculins de l'aristocratie imposent de ne pas porter de barbe, autorisent les cheveux longs pour les hommes. Ainsi, la perruque poudrée, qui présente les cheveux en arrière, attachés en catogan, cache complètement la chevelure de l'actrice, et sa figure imberbe est transformée. Cependant, il ne s'agit pas que de cela. Déjazet ne fait pas que porter un costume, elle construit dans son corps la masculinité, dans des techniques posturales qui rappellent pour beaucoup celle des drag-kings d'aujourd'hui⁴⁷¹. Dans son documentaire *Paroles de Kings*, la réalisatrice Chriss Lag filme un atelier drag-king animé par la performeuse burlesque Louise DeVillie, qui prodigue ses conseils de jeu pour les apprenties drag-king. Elle insiste beaucoup sur l'importance de la prise de l'occupation de l'espace, sur la force et l'engagement mis dans les gestes, sur la position des épaules et l'écartement des jambes. La pose de Virginie Déjazet dans son costume de Richelieu (Fig. 24), assise dans son fauteuil, est un bon exemple de cette occupation de l'espace caractéristiques des postures masculines : elle est assise en avant du siège, mais le buste en arrière, de sorte à ce que son dos touche le dossier. Ses jambes sont

⁴⁷¹ Voir Judith (Jack) Halberstam et Del LaGrace Volcano, *The Drag King Book : a First Look*, op. cit., ainsi que le site du drag king Mo. B. Dick [URL : <http://mrmobdick.com>, consulté le 19/03/2020].

croisées, mais dans une position extensive : elle ne colle pas ses jambes l'une à l'autre comme pour s'enrouler sur elle-même et diminuer son assise, elle allonge au contraire la jambe gauche vers l'avant. Elle occupe toute la chaise, les bras ouverts sur les accoudoirs, les épaules dégagées, produisant une sensation de prestance tant aristocratique que masculine – à l'inverse une femme de son rang assise sur le même fauteuil tiendrait son dos droit, en avant du siège, sans appuyer ses épaules contre le dossier, rigide dans un corset qui incite à mettre en avant sa poitrine de sorte à pouvoir respirer avec le haut de ses poumons. Le centre de gravité dans la posture assise de Déjazet est plus bas, au niveau des reins, et non de la cambrure qui pose un point nodal au niveau du sternum dans des postures féminines. Quant à la position debout de Déjazet dans le costume de Létorière (*Fig. 23*), la comédienne a visiblement travaillé sa posture pour bomber ses pectoraux et dégager ses épaules, plutôt qu'en contractant ses muscles inter-costaux et en cambrant sa taille, ce qui aurait eu pour effet de mettre en avant ses seins plutôt que ses muscles pectoraux. Son bassin est horizontal, sans torsion ou déséquilibre, l'écart de ses jambes est légèrement plus grand que la largeur de ses épaules, avivant la sensation d'occupation de l'espace. Sa poigne sur la cravache est ferme, décidée, sans fioriture dans la gestuelle des doigts, elle saisit avec le plat de sa paume. Il ne s'agit pas ici d'un mignon matador comme le costume d'Eugénie Fiocre, ou d'un faux-travesti comme ceux des cantatrices (*Fig. 8 et 9*), le travestissement de Déjazet propose une construction de masculinité qui n'oblitére pas l'image du pouvoir.

La construction d'une masculinité puissante est cependant réservée aux rôles masculins nobles ou militaires. Déjazet adapte sa composition posturale à la classe sociale des personnages qu'elle représente. Dans le rôle d'un paysan dans *Monsieur de Belle-Isle* de Jaime fils, représenté le 25 octobre 1865 au Théâtre Déjazet, elle n'a plus rien du duc du XVIII^e siècle (*Fig. 25*). Les jambes écartées sur la chaise, chaussée de sabots, elle courbe légèrement le dos, comme si le poids du travail avait pesé depuis longtemps sur ses épaules. Le réalisme est moins saisissant – Déjazet a pris du poids, elle a alors soixante-trois ans, et contrairement au costume du noble, celui du paysan est ample, dessine moins son corps, trace moins le carré de ses épaules. Elle conserve néanmoins une construction physique de ses personnages – en dessinant leur silhouette par le corps, ici celle d'un paysan plus lourdaut, mais affirmé dans sa gestuelle malgré tout.



Figure 25. Déjazet en costume de paysan dans *Monsieur de Belle-Isle*. Source : Gallica, BNF.

Produire corporellement du masculin se traduit également par l'adoption de comportements masculins sur scène. Un des lieux communs les plus usités dans les rôles travestis de Déjazet est une sexualité hyperbolique des personnages de jeunes garçons. La sexualité est un des enjeux majeurs du jeu entre Virginie Déjazet et Léontine Faye dans *Le Mariage enfantin*. La pièce, en un acte, peut se résumer ainsi : M^{lle} Ursule, riche parti de province, a obtenu le droit de se retirer au couvent, et a déclaré qu'elle laisserait tous ses biens à sa jeune cousine de onze ans, Cécile, qui deviendra donc à quinze ans le plus riche parti de la province. M. de Balainville, sachant cela, obtient du roi Louis XV une dispense d'âge pour marier immédiatement son fils, Octave, à Cécile. Il l'obtient, à la condition de renvoyer, après la noce, le marié au collège. Cependant, M^{lle} Ursule cache qu'elle s'est en fait mariée en secret à un mousquetaire, M. le comte de Luzy, et conserve ses biens. L'ensemble de la pièce repose sur un jeu de scène qui se décline dans de nombreuses situations comiques : Cécile, amoureuse d'Octave du haut de ses onze ans, essaie de savoir ce que l'on doit faire quand on est amoureux, comment doivent se comporter ensemble les amants, et *a fortiori*, les maris et femmes, Octave et elle se mariant au début de la pièce. Ce faisant, elle imite les expressions et comportements de sa cousine, dont elle révèle naïvement la liaison au grand jour. Ainsi, pendant toute la pièce, les deux enfants imitent nonchalamment et en public les comportements amoureux des adultes, et enquêtent sur ce que doit faire un couple marié, ce que personne ne veut leur révéler. Plus les adultes éludent, plus les enfants insistent. L'objet de cet évitement, c'est bien entendu la nuit de nocces et la perte de la virginité, dont personne ne parle, mais que le spectateur a clairement en tête. La tension autour de cette secrète nuit de nocces culmine

quand Octave, marié à Céline, lui rend visite dans sa chambre en passant par la fenêtre, tandis que Cécile est absolument seule.

Scène XIV.

Céline, Octave.

Octave, *en dehors*. – Céline ! Céline ! Ouvre-moi : n'aie pas peur... c'est moi.

Céline. – C'est mon mari... qui vient par la fenêtre... (*Elle ouvre la fenêtre.*)

Prends garde au moins de te laisse tomber (sic.). (*Octave entre dans la chambre.*) Quoi ! te voilà déjà !... comment as-tu fait ?

Octave. – Je te disais bien, moi, que je ne me laisserais pas enfermer !... Il est vrai que d'abord je l'étais à double tour dans la chambre de mon père, et deux grands laquais faisaient (sic.) sentinelle... Mais à peine avaient-ils fermé la porte que j'ai ouvert la fenêtre qui donne sur le jardin.

Céline. – Quoi ! cette fenêtre qui est si haute ! [...]

Octave. – je suis ensuite monté à l'aide du treillage jusqu'à la fenêtre, et me voilà... Je viens t'enlever.

Céline. – M'enlever ?... Mais voyez donc comme il est hardi !

Octave. – Dame !... veux-tu être enlevée ? dis : oui ou non.

Céline. – Certainement, Monsieur, je ne demanderais pas mieux... Mais je n'ai pas été élevée comme les petits garçons... je ne peux pas monter le long des treillages.

Octave. – C'est vrai : il ne s'agit pas ici de se casser le cou... Alors... n'y pensons plus.

Céline. – Du tout, Monsieur : vous m'enlèverez plus tard.

Octave, *allant fermer la fenêtre*. – À la bonne heure ! restons dans cet appartement : aussi bien cela me semble gentil, de me trouver là, tout seul avec toi, à une heure comme celle-ci.

Céline. – Dame ! quand on est marié...

Octave. – Au fait, c'est vrai : le marié et la mariée restent toujours ensemble.

Céline. – Eh bien, Monsieur, venez dans ce fauteuil-là, à côté de moi, et causons (*Ils s'asseient (sic.) dans le même fauteuil.*)⁴⁷².

Octave est celui qui entreprend le rapprochement érotique, en prenant l'initiative chevaleresque de grimper le long du treillage pour enlever Céline. Seule la résistance de cette dernière à descendre par la fenêtre le fait pénétrer et rester dans la chambre de la jeune fille. Le comique et l'érotisme de la scène jouent de la promiscuité physique entre les deux enfants : dans leur naïveté à vouloir imiter les adultes, ils rêvent d'enlèvement et partagent leur fauteuil, restant côte à côte, corps à corps, seuls dans une chambre, pendant toute la discussion dans laquelle ils essaient de deviner quelle est cette « chose » que l'on doit faire quand on est marié, sans jamais le deviner, mais tournant autour, dans un dialogue qui joue sur la double

⁴⁷² Eugène Scribe et Gustave Delavigne, *Le Mariage enfantin*, in *Fin du répertoire du théâtre français, Vaudevilles*, T. VI., Lepeintre (éd.), Chez Mme Veuve Dabo, Paris, 1834, Acte I, sc. XIV.

énonciation, et dans un jeu physique au très fort potentiel érotique. À la fin de la scène, après avoir parlé de leurs futurs enfants (sans se demander comment les faire), Octave et Cécile décident qu'il leur manque un bal et se mettent alors à danser, au corps à corps, doucement. Ils se demandent réciproquement « est-ce que cela t'a fait quelque chose » et chacun d'eux répond « rien ». C'est la sensation physique de l'amour qu'ils semblent chercher. Puis ils dansent une allemande qui se conclut sur un baiser. Au comique de situation produit par la naïveté des deux enfants s'ajoute une double entente érotique parfaitement saisie par le public : Octave et Cécile, du haut de leurs onze et quatorze ans, vont-ils ou ne vont-ils pas décider de faire l'amour sur scène ? Manquant d'instruction, les personnages ne peuvent pas imaginer aller jusque-là, mais le public, lui, le peut. Le travestissement de Déjazet fait également l'objet d'un jeu sur la double énonciation : Cécile n'a pas été élevée en garçon, contrairement à Octave – c'est-à-dire à Virginie Déjazet.

Le rôle du duc de Richelieu dans *Les premières armes de Richelieu*, comédie en deux actes, joue encore plus frontalement sur l'effronterie et le désir sexuel du jeune homme. D'un point de vue dramaturgique, toute la pièce est construite de manière à focaliser l'attention sur Fronsac, également connu sous le nom du duc de Richelieu. Comme dans *Tartuffe*, le personnage éponyme n'entre pas en scène avant plusieurs scènes, bien que l'ensemble des personnages parlent de lui. Matignon, rival du duc, puisqu'il convoite sa femme, se moque de son jeune âge, mais le portrait ridicule qu'il en fait est immédiatement démenti par les femmes dans la scène 2 de l'acte I :

La Duchesse. – Ah ! j'en mourrai de joie !... Ah ! Mesdemoiselles, mon beau cousin, c'est vous ?... Vous me voyez rayonnante, triomphante, resplendissante !

M^{lle} de Nocé. – Veuillez donc nous faire prendre part...

La duchesse, *enthousiaste* – Il a été beau... il a été grand... il a eu, un moment, six pieds de haut !

Matignon, *s'efforçant de ne pas rire*. – Qui donc ?... le roi ?...

La duchesse. – Mon gendre !... (*Matignon étouffe un éclat de rire*) Vous n'y étiez donc pas, beau cousin, quand sa Majesté daigna lui dire, de sa propre bouche : « M. le Duc, pourquoi tenir les yeux baissés en notre présence ?... » Mon sang se glaça dans mes veines... j'attendais avec anxiété la réponse du pauvre enfant... il est perdu, me disais-je !... Eh bien ! « Sire, (répondit-il au milieu du silence général) peut-on regarder en face le soleil ?... »

M^{lle} de Nocé. – Il a dit cela ?...

La duchesse. – Il l'a dit !... et moi, j'ai bondi de plaisir et d'orgueil !

Matignon, *à part*. – Pauvre roi !... on lui répète toujours la même chose.

La duchesse, *avec admiration*. – Peut-on regarder en face le soleil !...

Matignon, *à part*. – Allons donc !... un petit perroquet !

La duchesse. – À quinze ans ! à peine né ! une réponse pareille !... Feu M. de Noaille, décédé à soixante-deux ans, n'en n'a pas dit autant dans toute sa vie !... À ces mots, on vit errer sur les lèvres royales un majestueux sourire,

qui passa sur le visage de Mme de Maintenon, circula, fit le tour de la salle, et l'approbation fut unanime⁴⁷³.

Richelieu est vanté par les femmes pour ses traits d'esprit, et aussi pour sa précocité, qu'il ne manque pas de démontrer en refusant catégoriquement qu'on ne lui laisse pas voir sa femme pendant cinq ans, le temps d'aller au collège. La pièce se résume en effet à un débat sur le personnage de Richelieu : à ceux qui maintiennent qu'il n'est qu'un enfant, un chérubin trop vert, il riposte qu'il est un homme, ce qu'il tend à prouver pendant la pièce, jusqu'à ce que sa femme lui concède sa virilité en tombant dans ses bras. La pièce devient une sorte de dispositif méta-théâtral dans lequel non seulement le personnage mais aussi l'actrice travestie doivent prouver leur virilité, ce que Déjazet réussit avec brio. Au cours de l'intrigue, elle aura adopté toutes les caractéristiques d'une virilité misogyne : charmeur à l'excès, utilisant les femmes dans son propre intérêt, pédant et narquois. Déjazet sait conter fleurette avec succès ; à propos de la pièce *Les deux ânes*, de Mélesville et Carmouche, on peut lire que « Déjazet est un séducteur très divertissant⁴⁷⁴ ». On retrouve ici les mêmes caractéristiques que l'on a déjà pu observer dans *Mademoiselle de Maupin* – devenir un homme consiste aussi à exercer son pouvoir sur les femmes.

Déjazet se fait également une réputation en adoptant sur scène des habitudes toutes masculines à l'époque de noceurs effrontés : dans *Le Triolet bleu*, vaudeville romanesque où s'enchaînent les beuveries, scènes de bal, duels, emprisonnement, et scènes de reconnaissance, Déjazet, dans le rôle de Charles Welstein, boit de la bière, fume la pipe sur scène, se bat à l'épée, tout en chantant les louanges de la fraternité :

Charles, *en préparant une pipe*. – N'importe !... tiens, ne me parle pas des femmes... danseuses, grisettes, dames ou demoiselles, elles se ressemblent toutes ; il n'y a que l'amitié de solide⁴⁷⁵.

À partir de la représentation du *Triolet Bleu*, la presse ne manque jamais une occasion de notifier à ses lecteurs que Déjazet fume, boit et se bat en duel sur scène⁴⁷⁶. Encore une fois, la masculinité s'impose par opposition aux femmes – la misogynie des répliques et des comportements masculins pour des rôles travestis s'explique sans doute par la double énonciation qu'ils supposent quand ces rôles sont joués par des femmes. Le rôle de Charles Welstein est encore un exemple de l'insolence désinvolte des personnages « style Déjazet » : dans le premier acte, il s'invite chez la grisette Rose en prenant la place de son amant,

⁴⁷³ Bayard et Dumanoir, *Les Premières Armes de Richelieu*, Mifliez, Répertoire dramatique des auteurs contemporains, Paris, 1848, p. 3.

⁴⁷⁴ De Morévaux, *La Législature*, 20 février 1843, cité dans les *Annales dramatiques, archives du théâtre*, Bureau de l'office général des théâtres, Paris, 1843.

⁴⁷⁵ Gabriel de Lurieu, Ferdinand de Villeneuve, Michel Masson, *Le Triolet bleu*, Le Magasin théâtral, Paris, 1851, acte II. Sc. 1, p. 8. Gabriel de Lurieu signe parfois ses pièces sous le pseudonyme de J. Gabriel.

⁴⁷⁶ Anonyme, *Le Musicien*, 11 décembre 1842.

supercherie qu'il révèle avec fierté quelques répliques après avoir proféré ses mensonges. Il accueille deux de ses amis dans la chambre des trois jeunes femmes sans leur demander leur avis, les enferme de l'intérieur dans leur propre chambre, et va jusqu'à laisser sur le pas de la porte les deux véritables prétendants qu'elles attendaient à dîner. L'arrogance est un des traits caractéristiques des personnages de Déjazet : dans l'acte I scène 4 de *Bonaparte à Brienne*, le jeune Bonaparte explique à son professeur du haut de ses quinze ans la stratégie militaire qu'il aurait fallu suivre pour gagner la bataille de Rosbach⁴⁷⁷.

La présence scénique de l'actrice la rend fascinante aux yeux du public, concentré sur la comédienne plutôt que sur la pièce en elle-même : « quand Déjazet le veut, un médiocre ouvrage devient bon, un bon ouvrage devient délicieux : Déjazet donne de l'esprit aux auteurs qui en ont le plus⁴⁷⁸ ». L'actrice est plus importante que le texte, c'est son jeu scénique que l'on vient voir, et non l'œuvre d'un auteur. Pour n'en citer qu'un exemple, la critique de Jules Janin de la pièce *Une journée aux Charmettes* de De Villeneuve et Charles, adaptation d'un épisode des *Confessions* de Rousseau en est parfaitement révélatrice :

Cependant, les auteurs ont une espèce d'excuse ; ils ont gâté et profané, et indignement gaspillé et méconnu *les Confessions* de J. J. Rousseau ; mais en revanche ils ont fait un rôle pour M^{lle} Déjazet. C'est M^{lle} Déjazet qui joue le rôle du jeune Jean-Jacques ; on lui a fait un piédestal avec *les Confessions*. [...] Au reste, il était impossible à M^{lle} Déjazet de mieux représenter Jean-Jacques Rousseau tel qu'il s'est peint lui-même ; « Sans être un beau garçon, j'étais bien pris dans ma petite taille, j'avais un joli pied, la jambe fine, l'air dégagé, la physionomie animée, la bouche mignonne avec de vilaines dents⁴⁷⁹. »

Janin est mécontent : la pièce est mauvaise, et elle ne tient pas la comparaison avec celle que Nestor Roqueplan avait présentée l'année passée. Cependant, il est bien forcé de reconnaître que Déjazet s'illustre encore une fois dans ce rôle taillé sur mesure. Forcé en effet, car bien qu'il reconnaisse à Déjazet la qualité de son interprétation, il semble de plus en plus irrité de son audace à représenter successivement tous les hommes illustres des siècles antérieurs, accumulation qui ressemble de plus en plus à une tentative d'usurper la place de ces derniers.

1.6.2 USURPER LA DOMINATION MASCULINE⁴⁸⁰

⁴⁷⁷ Gabriel de Lurieu, Ferdinand de Villeneuve et Michel Masson, *Bonaparte à l'école de Brienne*, Tresse, Paris, 1855, p. 6-7.

⁴⁷⁸ Jacques Arago, *Physiologie des foyers de tous les théâtres de Paris*, Felix Jahyer, Paris, 1841, p. 97.

⁴⁷⁹ Jules Janin, *Journal des Débats*, 21 avril 1834.

⁴⁸⁰ J'emprunte ce concept à Muriel Plana, selon laquelle le travestissement féminin relève de l'« usurpation » de la place du masculin, c'est-à-dire de son pouvoir, ce qui fait résolument du travestissement un geste politique, définit comme « la transformation d'un présupposé idéologique ou d'une évidence sociale en question, ou d'une certitude en incertitude ». Voir Muriel Plana, *Théâtre et Féminin*, op. cit., p. 40-41 et 48.

La masculinité comme système de domination n'est pas seulement un ensemble de gestes, d'attitudes, c'est aussi un rapport au pouvoir, dont le corps est un des vecteurs. Or, comme le montre Bourdieu :

C'est aussi par la médiation de la division sexuelle des usages légitimes du corps que s'établit le lien [...] entre le phallus et le *logos* : les usages publics et actifs de la partie haute, masculine, du corps – faire front, affronter, faire face, regarder au visage, dans les yeux, prendre la parole *publiquement* – sont le monopole des hommes⁴⁸¹.

La domination masculine est aussi une affaire de pouvoir, de pouvoir économique, politique, et symbolique, qui consiste également dans l'accaparement des valeurs positives par la sphère masculine, reléguant les valeurs négatives au féminin. Or, Virginie Déjazet et Sarah Bernhardt n'usurpent pas seulement la performance physique de la masculinité, mais aussi les places sociales qui lui sont dévolues dans la symbolique des personnages.

Virginie Déjazet s'est fait une spécialité d'incarner les jeunesses des grands hommes, et notamment de soldats, de philosophes, de nobles, d'hommes politiques et de rois. La réaction critique vis-à-vis de ces rôles en particulier est assez mitigée : bien que Déjazet connaisse un succès populaire, certains critiques semblent s'irriter qu'une femme ose jouer tous ces grands hommes en travesti.

M^{lle} Déjazet a le privilège de toutes les jeunesses illustres : elle a été tour à tour le jeune Napoléon à l'École de Brienne, le jeune duc de Reichstadt au lit de mort, le jeune Louis XV aux pieds de M^{lle} de Narbonne, la voilà maintenant qui s'appelle tout simplement le jeune Arouet, et qui dispute les quatre-vingt vieux printemps de Ninon de Lenclos à l'abbé de Châteauneuf. Toutes ces jeunesses de M^{lle} Déjazet ont quelque chose qui attriste et qui choque. Vous aurez beau avoir l'œil éveillé, la narine ouverte, la jambe sèche et bien tendue, la poitrine virile et peu bombée, les doigts longs et effilés, la démarche vive et hardie, vous ne me ferez jamais croire que ce soit là, même en herbe, même dans un œuf, Napoléon Bonaparte, le duc de Reichstadt, Jean-Jacques Rousseau, Louis XV, Voltaire ! Ceux-là sont des hommes qui ne ressemblaient guère aux autres hommes, et vous, vous ressemblez à tous les malheureux bâtards de feu Chérubin, petits jeunes gens usés et précoces qui courent après les vieilles femmes et les confitures, sans trop savoir s'ils préfèrent celles-ci à celles-là⁴⁸².

La critique de Jules Janin est d'autant plus étonnante qu'il reste souvent conciliant avec Déjazet. Il l'avait applaudie dans le rôle de Bonaparte, puis en Louis XV et Jean-Jacques

⁴⁸¹ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, op. cit., p. 33.

⁴⁸² Jules Janin, *Journal des Débats*, 4 juillet 1836.

Rousseau, bien qu'avec une pointe d'ironie. Avec le rôle de Voltaire, Jules Janin s'insurge : c'est la fois de trop, et la vogue des vaudevilles biographiques consacrés à travestir (dans tous les sens du terme) la vie des grands hommes de l'histoire l'irrite. La critique dépasse complètement le domaine de l'esthétique pour devenir politique : la question n'est plus de savoir si Déjazet joue bien tel ou tel rôle, si le texte est bien écrit, mais s'il est légitime qu'une femme travestie représente des hommes exceptionnels. Jules Janin sous-entend que certains hommes ne peuvent pas être représentés par une femme, et repose en cela la norme de ce que doit être un rôle travesti. La référence à Chérubin n'est pas anodine, le rôle travesti est bien normé, à la fois esthétiquement et socialement : l'ensemble des rôles travestis ne peuvent et ne doivent qu'être des avatars de Chérubins, des rôles comiques secondaires, des enfants inconséquents, des hussards ou flambards de décoration, qui ajoutent du piment aux intrigues secondaires, mais qui ne sont ni des personnages importants, ni des hommes d'envergure. Le rôle de Napoléon, s'il n'est pas condamné d'emblée par Jules Janin, fait partie des rôles de Déjazet qui génèrent le plus de crispations. Théodore Muret, qui trace l'histoire des pièces napoléoniennes, évoque rapidement celle de Déjazet :

Le jeune Corse taciturne, aux traits sévères, au front déjà sérieux et pensif, traduit par le nez fripon et la joyeuseté de M^{lle} Déjazet, voilà une anomalie un peu prononcée. Dans l'abus qu'elle a fait des rôles masculins, ou plutôt des rôles qui ne sont ni homme ni femme, et pour lesquels elle eut grand tort de dédaigner ceux de son sexe, la piquante actrice ne pouvait en choisir un où elle fut plus loin de la réalité. Bonaparte représenté par M^{lle} Déjazet : le rapprochement se passe de tout commentaire⁴⁸³.

Théodore Muret accuse l'invraisemblance de la proposition scénique : pourtant, l'ensemble des spectateurs de l'époque évoque le murmure d'approbation à l'entrée en scène de Déjazet en Napoléon. Mais Muret ne fait pas seulement le procès de Déjazet en Napoléon, il discrédite dans son ensemble la spécialisation dans les rôles travestis. La condamnation des grands hommes en travesti est en vérité une condamnation de l'usage du travestissement au théâtre, elle révèle le potentiel subversif du travesti, frappé de licence dès qu'il outrepassé les bornes que la norme veut bien lui concéder pour respecter une certaine définition de la vraisemblance, et pour le plaisir des spectateurs masculins. Et c'est encore du plaisir des spectateurs masculins qu'il s'agit, qui ne tolèrent pas de voir les modèles de leur propre genre incarnés par une jeune femme, comme si, en jouant, en accumulant, voire en collectionnant les hommes illustres, elle prétendait en devenir un, en volant leur jeunesse pour se l'approprier, la faire sienne, et de femme-enfant, devenir comme eux, non pas une femme célèbre mais un grand *homme*.

1.6.3 COMME UN GAMIN DE PARIS

⁴⁸³ Théodore Muret, *op. cit.*, p. 97.

On ne connaît guère la vie privée de Virginie Déjazet, à part quelques-unes de ses relations amoureuses que retrace Henry Lecomte. Afin de construire sa légende, ses biographes s'échinent à démontrer que l'actrice *n'est pas* ses personnages, pour préserver sa réputation : « combien de gens, hélas, parce qu'ils ont vu Déjazet fumer, boire, danser, se battre sur scène, croient le caractère de la femme en analogie avec ses rôles⁴⁸⁴ ? ». Les très nombreux biographes de Déjazet insistent tous sur le fait que personne n'était plus « femme » que Déjazet. On peut y lire des dizaines de pages évoquant la gentillesse, la bienveillance, la charité de la « seule femme honnête » du monde du théâtre, comme pour contrer son image en travestie. Pourtant, Lesieur n'a pas tort de souligner que l'énergie et la présence qu'elle met dans ses rôles sont le signe du plaisir qu'elle a à les jouer :

C'est particulièrement dans le genre *canéan*, le chique étudiant, débardeur, querelleur, bambocheur et autres noceurs que Déjazet aime de prédilection : non qu'elle soit étrangère aux bonnes manières, ni guindée dans de beaux habits, mais parce que le laisser-aller est dans ses habitudes, parce fumer, folâtrer, nocer sont des choses de son goût⁴⁸⁵.

Lesieur entretient délibérément l'ambiguïté entre le jeu et la vie, ne précisant pas si elle aime jouer ces rôles ou pratiquer ces activités pour elle-même. Et, en effet, Virginie Déjazet porte régulièrement le costume masculin dans sa vie quotidienne, mais reste discrète à ce propos. Seuls ses collaborateurs et proches amis le savent, mais si ses biographes n'en parlent pas directement – la correspondance de Déjazet et les journaux de ses collaborateurs, Victorien Sardou notamment, en sont les seules traces⁴⁸⁶. Déjazet utilise des habits masculins pour se promener dans la rue la nuit, librement et sans danger : dans son journal intime, qu'Henry Lecomte publie après sa mort, Déjazet raconte comment, pour aller se poster devant la fenêtre de son amant, Charles Fechter – qui a vingt-cinq ans tandis qu'elle en a plus de cinquante – elle se fait confectionner une blouse et un pantalon. Elle arpente les boulevards en tenue de gamin parisien, une casquette sur la tête, fume des cigarettes en attendant un signe de son amant par la fenêtre. Cet alter-ego de l'actrice est prénommé « Petit Paul », dérivé de Pauline, premier prénom de Déjazet sur son acte de naissance, dont elle signe certaines des lettres à Charles Fechter. Ses promenades nocturnes dans les rues de Paris perdurent plusieurs années, tout au long de sa relation amoureuse. À une occasion, elle bouscule un passant avec qui elle manque de se battre. Une autre fois, souffrant horriblement de jalousie après avoir vu une autre femme à la fenêtre de Charles, elle titube et tend les bras vers une femme pour lui demander du secours, mais celle-ci pense à une agression, et s'enfuit à toutes jambes, laissant Virginie Déjazet tomber sur le pavé, que personne ne vient aider⁴⁸⁷. Déjazet va jusqu'à dire à Charles : « si tu savais comme je souffre d'être une femme quand un sang d'homme coule dans mes

⁴⁸⁴ Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, étude biographique*, op. cit., p. 65.

⁴⁸⁵ E. Lesieur, *L'Œil du Diable*, 21 janvier 1847.

⁴⁸⁶ Georges Mouly, *Les Papiers de Victorien Sardou : notes et souvenirs*, Albin Michel, 1934, p. 214-216.

⁴⁸⁷ Henry Lecomte, *Une comédienne au XIX^e siècle : Virginie Déjazet*, op. cit., p. 339-385.

veines⁴⁸⁸ ». Avant cela, elle aurait été amenée à utiliser publiquement le travestissement masculin pour demander elle-même réparation à Charles Maurice, allant jusqu'à le provoquer en duel⁴⁸⁹. Elle utilise également ses costumes de scène dans un cadre intime : un de ses amants l'ayant vue jouer le rôle de Louis XV dans *Les Beignets à la cour*, soupire que ses partenaires de scène ont de la chance de pouvoir dîner avec le roi, et pour lui faire réaliser son rêve, elle lui donne un rendez-vous romanesque chez elle à minuit, où elle l'accueille pour dîner en costume de Louis XV⁴⁹⁰. Henry Lecomte précise en effet que si elle porte une tenue assez négligée à la ville, ce qui est étonnant pour une actrice, elle prend le plus grand soin pour composer ses costumes masculins, qu'elle crée tous elle-même⁴⁹¹.

Outre son goût pour le costume masculin, elle présente à la ville des qualités prononcées pour les traits d'esprit. Ses biographes parlent de Déjazet comme d'une femme audacieuse, bien que sans-gêne, à la verve assez argotique en coulisses, d'une franchise affirmée envers toutes et tous. Déjazet semble également avoir un goût pour les travaux manuels, activité assez peu commune pour une comédienne. Lorsque Victorien Sardou se rend au domicile de Virginie Déjazet pour lui faire lire ses pièces, il raconte qu'à sa grande surprise, elle le reçoit avec les mains recouvertes de plâtre, et l'écoute parler tout en continuant à plâtrer ses murs⁴⁹². À la fin de sa vie, Virginie Déjazet est reçue dans une société exclusivement masculine :

La Société du Caveau, par une exception toute personnelle à cette inimitable représentante de la Chanson française (la barbe a seule accès, en effet, à ces agapes bacchico-lyriques), a reçu, à son banquet mensuel de vendredi dernier, Déjazet, membre et présidente honoraire de l'académie du flon-flon⁴⁹³.

Déjazet ne se met pas en scène comme un personnage public. Elle ne s'illustre pas dans la presse par ses excentricités, mais au contraire pour une générosité exemplaire, dépensant son argent non pas pour son luxe personnel, mais pour ses amis, donnant sans compter à ceux qui en ont besoin plutôt qu'en adoptant un mode de vie dispendieux – ce que l'on a par ailleurs beaucoup reproché à Sarah Bernhardt. Dès lors, la masculinité de Déjazet dans la vie quotidienne se dissimule dans des détails, ou dans des positions de force sur le plan symbolique. Les commentateurs de l'époque ont fait de Déjazet une figure charitable, donnant aux nécessiteux du monde du théâtre et aux pauvres, notamment aux comédiens en manque d'argent. Cependant, sa générosité peut également être interprétée d'un point de vue

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 385.

⁴⁸⁹ *L'Illustration*, 5 septembre 1874, cité par Lenard R. Berlanstein, "Breeches and Breaches: Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France.", *op. cit.*, p. 364.

⁴⁹⁰ Eugène de Mirecourt, *Déjazet*, *op. cit.*, p. 73-80

⁴⁹¹ Henry Lecomte, *Une comédienne au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 443.

⁴⁹² Jules Claretie, « Victorien Sardou », *La Revue magasin*, 18 novembre 1888.

⁴⁹³ A. de Bragelonne, *Le Voleur illustré*, 9 octobre 1874.

anthropologique comme l'usurpation d'un privilège masculin. Gayle Rubin montre l'importance symbolique de la direction du don. Analysant les travaux Lévi-Strauss et Mauss, elle montre que si le don/contre-don est une des caractéristiques primordiales depuis les sociétés primitives jusqu'aux sociétés modernes, les femmes ne sont jamais sujet de l'échange, mais objet échangé : « Si ce sont les femmes qui font l'objet de la transaction, alors ce sont les hommes, qui les donnent et les prennent, qui sont liés entre eux, la femme étant un véhicule de la relation plutôt qu'un partenaire⁴⁹⁴ ». Dans les cadeaux, l'homme donne à la femme et non l'inverse. Lévi-Strauss et Mauss analysent certes des sociétés non occidentales et dites primitives, mais dans la société du XIX^e siècle régie par le code napoléonien, la femme est effectivement une monnaie d'échange, véhicule de la dot, d'une fortune, d'un nom, et le don s'effectue encore d'homme à homme. Or, Déjazet, en devenant celle qui gagne elle-même son argent, celle qui donne et prête, plutôt que la femme qui reçoit (des cadeaux, une pension de son protecteur), usurpe la place de l'homme dans la circulation des dons. Déjazet mène sous les mêmes règles sa vie sentimentale, et semble mettre un point d'honneur à ne jamais se marchander, et ce même sur scène. À Alexandre Dumas fils qui insiste pour lui faire jouer Marguerite Gautier dans *La Dame aux Camélias*, alors qu'elle refuse ce rôle qui, selon Dumas lui irait bien après l'avoir vue dans *Frétillon*, elle répond que la différence est grande entre les deux, puisque « Frétillon se donne, et votre Marguerite Gautier se vend⁴⁹⁵ ». Eugène de Mirecourt insiste sur le fait que si Déjazet a des amants, elle ne cède à aucune pression sexuelle, bien que plusieurs hommes aient essayé. Elle reste maître de sa sexualité, sans jamais monnayer ses charmes, exècre le sexe sans amour et ne vit que des aventures amoureuses passionnées.

Déjazet ne dévie pas de la règle qu'elle se donne quant à la gestion de sa vie privée. À la stabilité de ses principes s'oppose l'instabilité de son apparence scénique. Or la faculté de transformation est également un élément de sa masculinité. Femme-homme, Virginie Déjazet est surtout femme-protée :

C'était l'actrice universelle ; tous les rôles vont à son génie, comme tous les costumes vont à sa taille. Tout à tour grisette au sourire mutin, grande dame à l'œil fier, paysanne aux lestes allures, marquis impertinent, soldat querelleur, collégien timide, étudiant aux folles mœurs, fils de famille échappé courant dans les tripots et le guilledou, elle prend tous les masques, elle se plie à toutes les formes, elle parle tous les jargons, elle éblouit le regard par mille métamorphoses. Protée charmant, elle change de visage à sa guise et compose à elle seule un musée complet, une galerie de portraits historiques. Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Bonaparte, Henri IV, Ninon, la Champmêlé,

⁴⁹⁴ Gayle Rubin, « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », *Les cahiers du CEDREF*, n°7, 1998 [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/cedref/171>, consulté le 23/03/2020].

⁴⁹⁵ Victor Du Bled, « Les Comédiens et la société polie », *op. cit.*, p. 845.

madame Favart, Sophie Arnoult, hommes ou femmes, peu lui importe. Ressemblance de figure ou ressemblance de caractère, rien ne lui coûte, rien ne lui est impossible dans le domaine de son art. Elle marche de prodiges en prodiges, ne laissant jamais reposer l'admiration et faisant crouler, chaque soir, la salle sous les bravos⁴⁹⁶.

Le féminin n'est pas exempt de l'imaginaire de la duplicité. Cependant, il s'agit surtout d'une duplicité de langage (dissimulation, mensonge, hypocrisie), alors que le masculin est lié à l'action et à la dissimulation par le costume. Comédienne aux mille visages, *vedette* du vaudeville en travesti, Déjazet est décrite dans un vocabulaire héroïque. Elle incarne tous les « grands hommes » du XVIII^e siècle, nouveau nom pour le héros dans le XIX^e siècle démocratique⁴⁹⁷. Comme dans *Le Comte de Monte-Cristo*, l'acteur, dans sa capacité de transformation, devient chez Alexandre Dumas la forme du héros : « que le comédien soit un modèle de ces héros surhumain est évident : leur art de feindre, leur aptitude à changer d'identité, de nom, de visage, sont précisément les causes de leur toute puissance⁴⁹⁸ [...] ». Monte-Cristo n'est qu'un exemple parmi d'autres de ces surhommes du roman populaire dont l'histrionisme et les pouvoirs du masque forment le socle d'une élévation héroïque, qui pénètre les imaginaires collectifs⁴⁹⁹. La carrière de Déjazet atteint justement son point culminant au Palais-Royal, au moment de la publication du *Comte de Monte-Cristo*, publié par épisodes entre 1844 et 1846. Chez elle, l'héroïsme n'a aucune fonction sociale, contrairement à la figure de Frédérick Lemaître qui devient, dans la confusion entretenue entre l'acteur et le personnage de Robert Macaire, l'incarnation d'une idéologie révolutionnaire⁵⁰⁰. Ici, l'Acteur, ou plutôt l'Actrice, est toute-puissante dans sa capacité à endosser une infinité de masques sociaux, à un point surhumain et quasi divin, même si la succession des masques renvoie à une sphère purement ludique. Elle est une « actrice incomparable qui, ainsi que Prométhée, semble avoir dérobé aux cieux le feu sacré dont elle anime un rôle⁵⁰¹ ». Dans la tentative d'édifier sa légende, on vante les multiples rôles et costumes qu'elle endosse, mais aussi les différents registres, entre la grivoiserie et le pathétique auquel elle se convertit dans *Le Fils de l'homme*. Cette pièce semble avoir été une exception dans sa carrière, mais elle est systématiquement citée comme exemple de son habileté à changer de registre de jeu. Déjazet n'est pas une héroïne sociale ou révolutionnaire (au contraire, elle est même une fervente bonapartiste), mais en devenant une figure protéiforme, elle acquiert une puissance typiquement masculine. La profusion d'anecdotes sur la générosité de l'actrice, sur sa capacité à s'émouvoir du sort de son prochain (on raconte souvent comment, pour un comédien lillois qui s'est suicidé pour elle parce qu'il

⁴⁹⁶ Eugène de Mirecourt, *Déjazet*, *op. cit.*, p. 51-52.

⁴⁹⁷ Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁹⁸ Julie Anselmini, « Comédiens et surhommes dans l'œuvre de Dumas père », in *ibid.*, p. 165.

⁴⁹⁹ Voir Chapitre 4.

⁵⁰⁰ Marion Lemaire, « De Lemaître à Macaire, de Macaire à Lemaître : la fabrique d'un nouveau type de héros », in Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), *Les héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 131-142.

⁵⁰¹ *La Chronique littéraire et dramatique*, Paris, Juillet 1862.

n'avait pu obtenir son amour, elle a payé de sa poche sa pierre tombale et a fait fleurir sa tombe, ce qui lui avait été refusé du fait de son suicide), participe du tableau héroïque que l'on brosse de l'actrice. Nous l'avons vu dans le chapitre 1, les rôles à travestissement, dans lesquels l'acteur endosse successivement plusieurs costumes, sont habituellement un emploi masculin. Déjazet est la seule femme à reprendre et à réussir dans cet emploi, cette science toute masculine de la transformation. Son pouvoir de métamorphose n'est pas réservé aux rôles à travestissement, il devient une métaphore de la comédienne dans son ensemble, qui se définit par la multiplicité des rôles, mais surtout des visages, des silhouettes qu'elle dessine sur scène. Or, dans la culture populaire, du roman feuilleton au roman policier, en passant par le roman fantastique, la transformation, notamment lorsqu'elle porte sur le corps, dans de multiples masques, de multiples visages, est un pouvoir typiquement masculin. Une femme qui le choisit est forcément une femme masculine. On en trouve encore un exemple dans la culture populaire contemporaine. Dans le roman de George R. R. Martin *Le trône de fer* (*Game of Thrones*), produit en série télévisée par HBO et diffusée entre 2011 et 2019, le personnage d'Aria Stark est présentée comme une jeune femme masculine, un *tomboy*, dès le début du roman : très jeune, elle est mince, sans aucune forme féminine, garde les cheveux courts, se bat à l'épée malgré son jeune âge, et veut devenir chevalier. Contrainte de fuir et de cacher son identité pour échapper à la vengeance de Cersei Lannister, elle se fait passer pour un garçon pendant longtemps, avant de s'engager dans le culte du *Multi-Faced God*, le Dieu aux mille-visages, apprenant la science occulte du changement de visage, qui lui permet de devenir *personne*, c'est-à-dire, en puissance, n'importe qui. Le changement de visage, dans le personnage d'Aria Stark, est encore une fois fortement lié à la masculinité du personnage.

1.7 BURLESQUE OU BOURGEOIS ?

Destiné à « sauver ce que certaines situations pourraient présenter d'un peu excessif et d'un peu dangereux à la scène » selon la norme, le jeu en travesti a dans les faits la fonction inverse : fournir des corporéités originales à des situations grivoises. Si cette assertion reste vraie, ce schéma est trop simpliste, et la signification du corps travesti des femmes sur scène dépasse la simple opposition entre pudeur et érotisme. Dans le cas de Déjazet, la situation est particulièrement complexe : du point de vue du genre, les spectacles de Déjazet font l'objet de trois types d'interprétations contradictoires et pourtant simultanées. D'un côté, elle dégrade le patrimoine national en rabaissant les grands hommes qui ont fait l'histoire à de vulgaires parodies égrillardes ; d'un autre, elle incarne à elle seule un siècle révolu de volupté et d'érotisme que fantasme le XIX^e siècle, et pour finir, elle conforte la culture bourgeoise en dévoilant le manque de virilité des masculinités aristocratiques.

Dans la première catégorie de réception, les spectacles de Déjazet s'apparentent étrangement au *burlesque* américain des années 1860⁵⁰².



AIR : Et voilà comme tout s'arrange.

Déjazet ! ce nom-là nous dit
Un délicieux assemblage
De talent, de grâce, d'esprit,
Qui du temps a bravé l'outrage.
Quarante ans elle su charmer
Et les loges et le parterre...
Nous dirons, pour la résumer :
Gentil Bernard enseigna l'art d'aimer
Et Déjazet a l'art de plaire ;
Elle a toujours eu l'art de plaire.

Figure 26. Déjazet par Salvator dans son *Panthéon grotesque des acteurs et actrices de Paris*, 1876.

« Déjazet a l'art de plaire/Elle a toujours eu l'art de plaire », écrit Salvator dans son *Panthéon grotesque des acteurs et actrices de Paris*, en illustrant son couplet de Déjazet en travesti, dans son costume de Gentil-Bernard. L'art de plaire, comme comédienne de talent certes, mais aussi comme porteuse d'une tonalité libertine qui fait partie intégrante de son style. L'érotisme et le sexuel sont inextricablement liés au spectacle de Déjazet en travesti, dont on dit « en confidence, et tout bas : c'est quelque fois un esprit un peu décolleté. Qui s'en plaint ? personne⁵⁰³ ». Les adjectifs « sémillante » et « agaçante », qui appartiennent au vocabulaire de l'érotisme, sont fréquemment utilisés pour désigner l'actrice, à qui certains reprochent de trop dévoiler ses jambes⁵⁰⁴. Théophile Gautier parle des « gravelures » de Déjazet⁵⁰⁵. Le double sens érotique est si fermement attaché à son jeu que Jules Janin en vient

⁵⁰² Les réflexions qui suivent sont largement inspirées des travaux, et notamment de la méthodologie, de Robert C. Allen dans son essai sur le burlesque (Robert C. Allen, *Horrible prettiness. Burlesque and American culture*, op. cit.). Abordant le burlesque du point de vue de l'histoire culturelle, ce dernier entend rendre *lisibles* les diverses significations qu'ont pu avoir ces spectacles pour différents types de personnes. En somme, le même spectacle peut avoir des significations différentes, et parfois contradictoires, selon que l'on s'intéresse à la signification qu'il a pour les performeuses, majoritairement des femmes, ou pour les spectateurs, majoritairement des hommes.

⁵⁰³ Jacques Arago, *Physiologie des foyers de tous les théâtres de Paris*, op. cit., p. 97.

⁵⁰⁴ « D. R. », *L'Europe littéraire*, 15 avril 1833.

⁵⁰⁵ Théophile Gautier, *La Presse*, 4 septembre 1837.

à lui déconseiller les ingénuités sérieuses, puisque « M^{lle} Déjazet joue les ingénuités de manière à laisser toujours quelques doutes sur son innocence⁵⁰⁶ ». Cependant, Déjazet ne construit pas un charme érotique en posant son corps, féminin, comme objet des regards, elle étonne en jouant des rôles masculins de séducteurs insolents et querelleurs, en buvant, fumant et brettant sur scène, créant des héros dont on ne se moque pas, mais auxquels le public s'identifie.

En tant que divertissement érotique, les spectacles de Virginie Déjazet fonctionnent de manière très similaire aux spectacles burlesques anglo-saxons au XIX^e siècle⁵⁰⁷, avant que ceux-ci ne donnent naissance à la fin du siècle aux spectacles de burlesque dans la définition qu'on leur connaît aujourd'hui, des spectacles dansés d'effeuillage dont l'unique objet est l'érotisation du corps féminin. Le burlesque n'existe pas comme genre spectaculaire dans le paysage théâtral français du XIX^e siècle : comme l'a montré Claudine Nédélec, le burlesque, qui se caractérise dans la littérature du XVII^e siècle comme une œuvre bouffonne, fantaisiste et extravagante, et/ou une parodie d'une œuvre classique, s'est vu refuser le statut de catégorie générique au profit de l'unité de l'œuvre classique⁵⁰⁸. Resté à l'état de registre dans la littérature et le théâtre français à partir du XVIII^e siècle, le burlesque demeure dans les imaginaires un sous-genre, même pas un genre, à dénigrer en ce qu'il dévalorise le patrimoine national, bien qu'il soit redécouvert par Théophile Gautier dans *Les Grotesques*. Cependant, la trajectoire du burlesque en Angleterre et aux États-Unis est différente, le burlesque devient un genre, et fait partie des catégories génériques du théâtre populaire anglo-saxon. Genre à succès au XIX^e siècle, il se caractérise par sa dimension parodique des œuvres classiques, de la mythologie antique, ou d'œuvres à succès du répertoire académique, son irrévérence subversive à toute forme de hiérarchie. D'abord versifié, il intègre de plus en plus la prose à la fin du XIX^e siècle⁵⁰⁹. S'il diffère du vaudeville en tant que catégorie générique, il utilise également les airs de vaudevilles, en modifiant aussi les paroles sur des airs connus. Les œuvres burlesques consistant à *travestir* un ouvrage sérieux, dans le sens littéraire du verbe travestir, c'est-à-dire à la dégrader, le parodier *de manière burlesque*, le travestissement comme code de jeu est extrêmement fréquent dans les spectacles burlesques. Le travestissement est au cœur des pièces burlesques de Lydia Thompson dans sa tournée aux États-Unis en 1868-1869. Dans *Ixion*, pièce burlesque sur un thème antique, l'ensemble des personnages est joué par des femmes, à l'exception d'un rôle secondaire masculin. Or, nous avons vu que dans les pièces où

⁵⁰⁶ Jules Janin, *Journal des Débats*, 26 octobre 1825.

⁵⁰⁷ Étudier les parentés entre le vaudeville français et le burlesque anglo-saxon, le lien avec la définition littéraire française du burlesque depuis le XVII^e, et son évolution et sa réhabilitation détournée au XIX^e siècle, ainsi que la place du travestissement à l'intérieur de cette histoire demanderait une étude à part entière. Il s'agit ici de livrer quelques hypothèses qui demanderaient à être largement approfondies.

⁵⁰⁸ Claudine Nédélec, « Propositions pour une histoire de la catégorie *burlesque* », *Les Dossiers du Grihl*, Les dossiers de Claudine Nédélec, Le XVII^e siècle [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/331>, consulté le 24/03/2020].

⁵⁰⁹ Ettore Rella, *A History of Burlesque*, San Francisco Theatre research, San Francisco, 1940, p. 2.

Virginie Déjazet est travestie, elle est souvent secondée par d'autres actrices également travesties (dans *Bonaparte à Brienne*, dans *Le Triolet bleu* par exemple).

Il n'en est pas moins fascinant de constater que l'ancêtre du burlesque contemporain, spectacle érotique par excellence qui se caractérise par l'effeuillage et la nudité sur scène, a pour ancêtre le travestissement masculin des actrices de burlesque, dont les costumes étaient ce qui pour l'époque se rapprochait le plus de la nudité dans sa capacité de dévoilement du corps, en comparaison avec les formes de robes de l'époque. Les actrices portaient en effet des maillots couleur chair, assez proches de ceux des danseuses de ballet, auxquelles on reproche également la nudité⁵¹⁰. En outre, Christine Bard rappelle dans son *Histoire politique du pantalon* que le pantalon féminin, la culotte, avant de devenir un vêtement, était au XIX^e siècle un sous-vêtement⁵¹¹. Cette *horrible prettiness* qui caractérise le burlesque selon Robert C. Allen, provient de la conjonction dans un même corps d'une haute capacité érotique liée à l'impression de nudité, en même temps qu'un dégoût face à la masculinité dans le corps d'une femme, critiques que l'on retrouve fréquemment pour d'autres actrices dans des rôles travestis⁵¹².

Les spectacles de burlesque en Angleterre et aux États-Unis, et les spectacles de vaudeville grivois du Palais-Royal dans les années 1830 sont extrêmement proches, tant dans la facture des spectacles que dans la réception du public. La critique d'*Ixion* qui paraît dans le *New York Times* le 29 septembre 1868 est troublante de proximité stylistique avec les critiques que l'on écrit en France sur Virginie Déjazet :

Miss THOMPSON est une blonde de la plus pure espèce, égrillarde, aux yeux bleus, aux cheveux blonds, et d'une élégante figure. Elle semble être un Prométhée en termes d'ardeur et d'ambition, et insuffle le vent de la vie sur tout ce qu'elle fait, que ce soit en faisant de méchantes avances aux épouses des dieux, ou en chantant des chansons locales, ou en battant DAN BRYANT [un célèbre danseur et *minstrel* américain] à son propre jeu. Il est difficile de juger d'elle comme d'une actrice, dans un déguisement qui vole tous ses charmes à son sexe, puisque Miss THOMPSON doit jurer, se pavaner avec arrogance, et être par ailleurs masculine comme Ixion, mais en ce qui concerne la manière dont elle joue son rôle, il faut dire qu'elle est énergique, vive et spirituelle [...]⁵¹³.

« Égrillarde », « spirituelle », « vive », « arrogante », ces mêmes adjectifs sont employés pour décrire le jeu de Déjazet. Toutes deux conjuguent le charme, la verve, l'audace et la

⁵¹⁰ Vannina Olivesi, « La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850 », *Rives nord-méditerranéennes*, n° 30, 2008, p. 93-100.

⁵¹¹ Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, *op. cit.*, p. 396.

⁵¹² Voir Chapitre 5.

⁵¹³ Cité par Robert. C. Allen, *op. cit.*, p. 14 (je traduis).

grivoiserie. Lydia Thompson parodie les personnages de la mythologie antique comme de spirituels séducteurs ; quant à Déjazet, ce sont les grands hommes du XVII^e ou du XVIII^e siècle, dont on oublie la grandeur pour les voir se confondre dans d’amusantes intrigues de séduction. Si l’on définit le burlesque comme la « transmutation des caractères nobles et des grands sentiments en caractères vulgaires et en sentiments bas⁵¹⁴ », c’est exactement ce que fait Déjazet avec Richelieu et Rousseau. Pour les spectacles de Lydia Thompson comme pour Déjazet au début de sa célébrité, les moralistes crient au scandale : de la même manière qu’on dénonce le burlesque de Lydia Thompson comme étant un « commerce de jambes », un « spectacle de nudité⁵¹⁵ », Déjazet fait régulièrement l’objet d’attaques pour immoralité parmi ses détracteurs. La plus célèbre est celle de Charles Maurice, directeur du *Courrier des théâtres* en 1824, tandis que Virginie Déjazet est engagée au Gymnase :

Nous prévenons les mères de famille et les dames, que révoltent l’indécence unie à l’audace des dernières classes de leur sexe, qu’elles ne doivent plus se présenter au Gymnase, ni surtout y conduire leurs filles, les jours où la demoiselle *Virginie Déjazet* étale le scandale de sa présence. Sans doute, la Police fera le reste⁵¹⁶.

Selon Henry Lecomte, Charles Maurice va jusqu’à publier une fausse lettre de réponse en la prétendant signée par Déjazet, et truffée de fautes d’orthographe, ce qui mène l’actrice à demander réparation aux tribunaux dans un procès qu’elle perd. Le *Courrier des théâtres* ne serait pas le seul journal à s’acharner contre la jeune comédienne entre 1821 et 1824, on compte aussi parmi ses détracteurs le *Réveil* et la *Miroir*⁵¹⁷. Les tournées de Déjazet donnent également lieu à des incidents pour moralité : lors de sa tournée au théâtre de Caen, un prêtre de la ville enjoint dans son sermon à ne pas aller voir Déjazet, l’accusant de se montrer sur scène en état de « complète nudité », au point que le maire de la ville finit par se rendre au logement de l’actrice pour lui demander de jouer exceptionnellement avec des vêtements⁵¹⁸. Les critiques sur l’indécence de Déjazet ne s’éteignent pas avec les débuts de son succès, et sont parfois fortement liées aux parodies historiques qu’elle monte en vaudeville :

Patience ! attendons-nous à voir défiler tout le dix-huitième siècle en vaudeville. Il n’est qu’on ne doive espérer du beau talent de M. Ancelot, combiné avec les jambes de M^{lle} Déjazet, pour nous traduire l’histoire et les mémoires, les *ana* et les chroniques secrètes. [...] J’ai flétri, avec la conviction

⁵¹⁴ Définition de Pierre Brun dans *Autour du XVII^e siècle. Les libertins, Maynard, Dassoucy, Desmarests, Ninon de Lenclos, Carmain, Boursault, Méridon, Pavillon, Saint-Amant, Chaulieu, Manuscrits inédits de Tallemant des Réaux*, 1901, cité par Jean-Pierre Cavaillé, « Pourquoi les libertins ne sont pas des classiques : réflexion critique sur la naissance d’une catégorie historiographique à partir des ouvrages de Pierre Brun », *Dix-septième siècle*, n° 224, 2004/3, p. 381-397.

⁵¹⁵ Robert C. Allen, *op. cit.*, p. 15 (je traduis).

⁵¹⁶ Charles Maurice, *Le Courrier des théâtres*, 25 février 1824.

⁵¹⁷ Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, op. cit.*, p. 15.

⁵¹⁸ Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, une étude biographique, op. cit.*, p. 45.

qui m'est personnelle, le commerce frauduleux des drames faits avec des romans. Voici ce que je livre à la même indignation : c'est le danger de nous voir demain, vous et nous tous, par une pente irrésistible, attachés au poteau de la coulisse, les yeux brûlés par la rampe, joués en collant par M^{lle} Déjazet⁵¹⁹.

Le scandale de voir des personnalités historiques du XVIII^e siècle au vaudeville se couple à celui du travestissement de l'actrice : celui-ci érotise les personnages et les dégrade dans un même mouvement, comme si Richelieu devenait *Richelieu travesti*, à la manière du roman de Scarron.

On peut tirer plusieurs conclusions de la parenté entre le burlesque américain et le vaudeville grivois dont Déjazet est la représentante. D'une part, la proximité générique des registres, des procédés scéniques accrédite la thèse de Jean-Marc Leveratto, qui conclut son article sur l'emploi travesti féminin comme représentation du sexuel en scène : le travesti féminin, du moins dans le vaudeville grivois, est employé comme spectacle érotique, et contient en puissance les divertissements érotiques de la fin du siècle⁵²⁰. Jean-Marc Leveratto part cependant du présupposé que le travesti *préfigure* le burlesque et l'*extravaganza*, comme si ces deux genres apparaissaient seulement à la fin du siècle. Or le burlesque anglo-saxon existe bien avant 1890, dans des formes de théâtres parodiques dérivant sans doute de la littérature burlesque du XVII^e siècle. Seulement, il ne devient effectivement un spectacle de danse érotique et d'effeuillage qu'à partir de la fin du siècle, lorsque le burlesque devient une industrie érotique dirigée par des hommes, que la fiction et la parodie disparaissent pour ne devenir qu'une exhibition de corps muets. C'est d'ailleurs à ce moment-là qu'il s'exporte en France comme genre spectaculaire américain dans les cafés-concerts et music-hall. On peut donc en conclure que le travestissement du vaudeville grivois est l'équivalent du burlesque en France, plutôt qu'il ne le préfigure. Ce travestissement burlesque prend à Paris une forme spécifiquement française, qui s'explique par le contexte culturel et historique, sans doute moins incisif et subversif que le burlesque américain dans les années 1860. Cependant, si l'on considère que l'utilisation massive du travestissement de manière burlesque est inspirée par la célébrité grandissante de Déjazet, ce moment exceptionnel du travestissement scénique a lieu à partir de 1830, c'est-à-dire l'année où la censure des théâtres est temporairement levée. Selon Olivier Bara, la censure des vaudevilles existe, mais s'exerce de manière plus légère que pour le drame romantique ou pour le mélodrame. Elle opère essentiellement pour les allusions politiques (nous avons vu le cas du *Fils de l'homme*), mais aussi sur des arguments moraux, et Scribe est plusieurs fois censuré⁵²¹. Cependant la censure est préalable et légifère sur le texte : dans le cas du travesti, il s'agit d'un effet de distribution, qui n'est pas indiqué dans l'intrigue. Les théâtres grivois profitent sans doute de l'absence de censure pour généraliser un procédé,

⁵¹⁹ « D. R. », *L'Europe littéraire*, 15 avril 1833.

⁵²⁰ Jean-Marc Leveratto, « Le sexe en scène : l'emploi de travesti féminin dans le théâtre français au XIX^e siècle », *op. cit.*, p. 279.

⁵²¹ Olivier Bara, « La folie du vaudeville face à la raison de la censure sous la Monarchie de Juillet », *op. cit.*

qui persistera après le rétablissement de la censure de manière plus légère, puisque Déjazet devient une exception, un genre à elle seule, dont elle est la seule représentante. Censure ou non, le genre grivois fait partie de l'institution, puisqu'il s'agit d'un des privilèges des théâtres. Le décret napoléonien de 1807 donne au théâtre des Variétés le privilège des petites pièces de genre grivois et populaire, et le théâtre du Palais-Royal en fait sa marque de fabrique à partir de son ouverture en 1831. Une certaine quantité de grivoiserie est donc tolérée par l'institution, dans la mesure où le sujet de la pièce ne dépasse pas les bornes de la décence. S'il est toléré dans les années 1830-1860, le sort des travestis grivois prend une autre direction à partir du Second Empire. La destruction du boulevard du Temple ne fait pas disparaître que des bâtiments, c'est tout le vaudeville de la première moitié du XIX^e siècle qui disparaît avec lui, dans sa forme mouvante et extravagante, burlesque peut-être parfois, qui était un temple pour les rôles travestis. Les travestis se raréfient dans le répertoire des vaudevillistes qui réorientent le genre vers la comédie à intrigue dans les années 1860, lorsque la libération des théâtres de 1864 abolit le système des privilèges qui obligeait les théâtres de vaudeville à mêler dialogues parlés et chansons. Dans ce nouveau paysage théâtral, la censure semble hésiter à interdire les travestis :

Le comité d'examen ne s'endort pas [...] et l'on assure qu'il va défendre, au théâtre : les Travestis. Ce serait tuer les féeries et les petits princes charmants, ces petits princes qui font rêver les jeunes filles de douze ans ! Ce serait tuer tout le répertoire de mademoiselle Déjazet ! Espérons que la commission réfléchira⁵²².

L'ouvrage de Victor Koning est souvent inexact, mais que le comité d'examen ait ou n'ait pas envisagé de supprimer les travestis, l'écho de Paris que se veulent les *Coulisses parisiennes* est un bon indicateur du potentiel moralement transgressif des travestis.

Enfin, la comparaison des travestis de Déjazet avec le burlesque anglo-saxon questionne la dimension proto-féministe de ces travestissements grivois dans une acception pro-sexe du féminisme⁵²³.

Robert C. Allen montre que les spectacles burlesques de Lydia Thompson défient l'ordre établi des usages du corps et des manières de parler en public pour les femmes. Ils montrent un corps et une parole féminine puissante, franchement audacieuse, et offrent aux publics des représentations alternatives du féminin, *via* les rôles travestis. Pourtant, sous un regard masculin, ces spectacles sont également érotiques, et sont à l'origine d'un commerce du corps féminin érotique, voire annoncent les prémisses de la pornographie *mainstream*. Le détour par

⁵²² Victor Koning, *Les Coulisses parisiennes*, Dentu, Paris, 1864, p. 161

⁵²³ Brigitte Tijou, « Pour une pornographie féministe. Entretien avec Ovidie », *Vacarme*, n° 15, février 2001, p. 44-47.

le burlesque offre une nouvelle perspective sur la pratique de travestissement de Déjazet⁵²⁴. Le franc-parler est certes une des caractéristiques des soubrettes et des grisettes dans les personnages de vaudeville, mais en se spécialisant dans le travestissement, Déjazet offre une nouvelle représentation du féminin en scène : un féminin puissant, effronté, qui affirme sa sexualité et son désir, qui construit dans son corps une performance de genre masculine, et adopte sur scène des comportements refusés aux femmes dans la vie. Incarner des personnages masculins, bien qu'écrits par des hommes, lui permet d'inverser la direction hétérosexuelle du désir, dont l'homme est sujet et la femme objet. Néanmoins, Déjazet n'est jamais vue comme une actrice subversive : ses travestissements créent des images scéniques fortes, mais ne portent pas de message ou de revendication politique. Le double effet du style de jeu gai et charmant de l'actrice d'une part, et de la portée érotique des spectacles destiné à un public masculin d'autre part, lissent dans la réception le potentiel subversif de l'actrice. Déjazet est trop charmante, trop drôle, trop enflammée et trop joyeuse pour être vue comme une amazone défenseuse du Royaume des Femmes, ou comme une saint-simonienne en culotte, et elle est assez grivoise pour que la réception cristallise son corps comme objet érotique. La référence au libertinage lui offre ses lettres de noblesse, et elle n'est plus le *low-other* dont parle Robert C. Allen, cette altérité basse et populaire qui fonctionne comme repoussoir fascinant. Pourtant, la carrière de Déjazet a lieu exactement en même temps que naissent les revendications féministes saint-simoniennes, les pièces de George Sand, et la critique romantique du rapport entre hommes et femmes. Sans s'inclure dans une poétique politique, ses travestis restent neutres axiologiquement. Cependant, Déjazet n'est inoffensive qu'à la condition d'être une exception : le vedettariat lui offre une licence dont ne bénéficient pas les autres actrices, que la critique enjoint violemment à rester dans les habits de leur sexe. Déjazet échappe ainsi en partie aux critiques sur la laideur, mais rester charmante n'empêche pas ses travestis d'être perçus par certains comme une représentation quelque peu outrageante de l'Histoire de France.

La seconde catégorie de réception du travestissement chez Déjazet, bien plus favorable, et liée à l'époque que représente Déjazet, souvent soulignée dans les articles nécrologiques qui lui sont consacrées. Jules Claretie voit dans les travestis de Déjazet la réminiscence tardive du libertin du XVIII^e siècle.

En relisant quelque chapitre de l'histoire de nos mœurs françaises, quelque volume de ces peintres de la femme au siècle passé, comme *l'Amour au XVIII^e siècle*, d'Edmond et Jules de Goncourt, où ces moralistes tracent,

⁵²⁴ Robert C. Allen parle du burlesque comme genre, mais il ne fait pas référence à l'ensemble des spectacles de burlesque, seulement à ceux de Lydia Thompson, exception révélatrice du fait de son immense notoriété. En 1868, tout le monde a entendu parler de Lydia Thompson, qui a tourné dans tous les États-Unis ; et en 1845, tout le monde a entendu parler de Virginie Déjazet. Lydia Thompson est une exception dans le burlesque, et Virginie Déjazet est une exception dans le paysage du vaudeville : aucune autre actrice au XIX^e siècle n'a fondé sa carrière sur le travestissement.

d'après Duclos, Laclos et Crébillon le fils, le portrait du libertin frondeur, du mondain impertinent, du fat légèrement pervers, dont la jouissance est d'afficher sa méchanceté, type particulier au bon vieux temps ; il semble qu'on revoie encore, pirouettant sur ses talons rouges, donnant du bout de ses doigts, où brillait l'entourage de diamants de quelque opale, une pichenette à son jabot de dentelle, s'agiter quelqu'un de ces adorables et malins petits maîtres, séducteurs, corrompus, ironiques, aimant encore plus le persiflage que l'amour et que Déjazet incarnait avec une telle vérité séduisante, avec une grâce si exquise, lorsqu'elle jouait un Lauzun ou un Richelieu. L'esprit a sa forme et sa date, il n'y a pas à le nier ; l'esprit de Déjazet était tout entier marqué au coin du dernier siècle⁵²⁵.

Pour Jules Claretie, l'alliance du grivois et du charme chez Déjazet évoque les libertins du siècle passé. Les occurrences de la référence libertine pour qualifier Déjazet adviennent surtout après sa mort, dans les années 1870, ce qui n'a rien de fortuit dans la mesure où le libertinage comme catégorie de l'histoire littéraire est créé et réhabilité au XIX^e siècle, et les études sur les « Libertins » se multiplient dans la seconde moitié du XIX^e siècle⁵²⁶. Jean Pierre Cavaillé montre qu'un des lieux communs de représentation des libertins au XIX^e siècle est la scène de taverne, empruntée à la peinture flamande, où l'on boit, fume, rit, ce qui rappelle largement les épisodes marquants du répertoire de Déjazet, dans le *Triolet Bleu* par exemple. Appliquer le calque du libertinage sur la figure de Déjazet présente un avantage stratégique et idéologique certain à l'heure de sa nécrologie : le patronage libertin donne ses lettres de noblesse à une comédienne de vaudeville grivois, et pourtant nationalement célèbre et comédienne d'exception, à un genre populaire qui s'est élevé au-dessus de sa condition. En outre, par le jeu sur le genre, les masculinités efféminées d'homme poudrés du XVIII^e siècle qu'interprète Déjazet sont inoffensives politiquement lorsqu'on les considère comme un musée, reliquat d'une époque révolue qu'on se plaît à regarder derrière une vitre. Filtré par le libertinage, et porté par le style unique de l'actrice, le grivois devient élégant. En effet, entre les grandes heures de Déjazet au Palais-Royal et sa mort, s'écoulaient entre trente et quarante ans, pendant lesquelles s'élabora la légende Déjazet, qui appartient à l'histoire de son vivant. Lenard R. Berlanstein va plus loin : en représentant systématiquement des masculinités d'Ancien Régime, dans des théâtres du début de la Monarchie de Juillet, Déjazet conforte et rassure les masculinités bourgeoises en représentant en travestis grivois les aristocrates efféminés⁵²⁷. L'interprétation de Lenard R. Berlanstein explique comment les travestis ont pu fleurir dans le vaudeville, devant des spectateurs de plus en plus bourgeois, dans un contexte de rigidification de la binarité des genres. La facture des pièces, qui représentent en travestis des personnages d'Ancien Régime, renforce la culture bourgeoise. Elles permettent au spectateur bourgeois masculin d'y voir non pas une remise en question de la masculinité

⁵²⁵ Jules Claretie, *Profils de théâtre*, op. cit., p. 35-36.

⁵²⁶ Voir Jean-Pierre Cavaillé, op. cit.

⁵²⁷ Lenard R. Berlanstein, op. cit., p. 356.

comme construction performative, mais la ridiculisation d'un contre-modèle social, politique et esthétique : l'aristocratie. Cette interprétation est accréditée par la différence de réception observable entre celle des rôles travestis de Déjazet et celle du danseur noble dans le ballet, qui ont tous deux pour caractéristique la légèreté. L'association de la légèreté à l'Ancien Régime participe en effet de la condamnation du danseur à partir de 1831⁵²⁸. La légèreté de mœurs, le goût du rococo propres au XVIII^e siècle ont beau être fantasmés par les écrivains au XIX^e siècle, le lecteur, contrairement au spectateur, n'est pas confronté pendant sa lecture aux corps réels des hommes de bonnes fortunes, dont les costumes d'époque multiplient les marques de féminin (rubans, étoffes colorées, etc.). Le danseur confronte le spectateur à la vision d'un corps masculin qui lui est contemporain, que ce dernier perçoit comme efféminé (et donc repoussant), comme devaient l'être les personnages pittoresques du XVIII^e siècle qu'il semble pourtant, paradoxalement, envier. Ainsi, la légèreté (physique et morale) des personnages masculins de Déjazet est acceptable dans la mesure où elle est représentée par une actrice travestie, ce qui est intolérable lorsqu'elle est rendue visible physiquement plus que moralement dans des corps masculins sur scène, auxquels les spectateurs peuvent s'identifier.

1.8 CONCLUSION : LE GÉNIE DE L'AVENIR

En 1874, année précédant la mort de Virginie Déjazet, l'actrice a bientôt quatre-vingt ans, et, sans ressources, malade, vit presque dans la misère. Le monde théâtral organise alors, à l'initiative du journal *Le Gaulois*, une soirée théâtrale exceptionnelle à son bénéfice au théâtre Ventadour, pour assurer une retraite à l'actrice qui avait joué pendant plus de soixante ans sur les scènes françaises. Plusieurs théâtres présentent un extrait d'une pièce en cours – les comédiens de la Comédie-Française jouent un acte de *Tartuffe*, les danseuses de l'Opéra interprètent le 2^e acte de *Coppélia*, et Déjazet monte sur scène pour la dernière fois, dans le premier acte de *M. Garat* de Victorien Sardou (avec, en figuration, Frédérick Lemaître et Roger Bouffé) et pour chanter une dernière fois *La Lisette de Béranger*, mise en musique par Frédéric Bérat, accompagnée des plus célèbres comédiennes de Paris. Parmi elles, Sarah Bernhardt⁵²⁹. En 1883, presque dix ans plus tard, cette dernière annonce vouloir reprendre les grands rôles de Déjazet pour un bénéfice, mais ses proches la découragent, arguant que ces rôles ne sont pas dignes d'elle, et elle finit par renoncer⁵³⁰. Après 1883, l'image de Déjazet a changé, elle fait déjà partie d'une autre époque, et on ne reconnaît plus aucune grandeur à son genre. De la

⁵²⁸ « Encore marqué symboliquement par l'Ancien régime, costumé, maquillé, plein de grâce et de légèreté, habile de son corps, incarnant un idéal de beauté, mais dans le même temps d'origine populaire et s'exhibant contre rémunération, le danseur de ballet offre une image masculine qui ne correspond à aucune des valeurs de la nouvelle société. » écrit Hélène Marquié, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle*, op. cit., p. 218.

⁵²⁹ Henry Lecomte, *Virginie Déjazet, d'après ses papiers et correspondances*, op. cit., p. 100.

⁵³⁰ *L'Illustration*, 31 mars 1883.

même manière, une chanteuse à qui l'on dit qu'elle serait prometteuse dans les Déjazets en 1880, le prend comme une insulte⁵³¹.

Le genre de Déjazet est mort, Victorien Sardou va même jusqu'à dire que le vaudeville tout entier, dans ce qu'il était dans la première moitié du siècle, meurt avec elle⁵³². Déjazet a été à la fois un modèle et une exception : elle représente une culture vaudevillesque des rôles travestis, courante, appréciée en tant que telle des spectateurs, entre 1830 et 1880. Représentante car elle ne crée pas le genre (l'emploi lui préexiste largement) et s'y entraîne à l'intérieur de ses bornes pendant les trente premières années de sa carrière. Cependant, il revient à Déjazet de modifier la formule classique des rôles travestis, de transformer des rôles secondaires en premiers rôles, et de fonder sa carrière et son succès sur le travesti, ce qu'aucune autre actrice n'a fait. La spécialisation dans les travestis relève sans doute d'un choix stratégique de carrière : Déjazet n'est pas particulièrement jolie, elle est très mince, est distribuée dans des seconds rôles en soubrette ou en travestis, mais, bien que gagnant en expérience au fil du temps, elle n'accède pas aux premiers rôles féminins, que l'on attribue plus volontiers aux actrices qui correspondent mieux aux canons de la beauté féminine. Elle prend alors le parti, consciemment ou non, de tenter de conquérir non pas des premiers rôles féminins, mais des premiers rôles travestis. Le travesti est un choix, et pas seulement une voie de décharge pour une actrice qui n'aurait pas réussi à trouver sa place. Elle utilise à son propre intérêt un emploi dont le succès populaire prend de l'ampleur. C'est parce que les rôles travestis sont déjà demandés que la carrière de Déjazet réussit. Après 1880, un tel parcours d'actrice au vaudeville serait impossible.

Bien que populaires, les rôles travestis et leur foisonnement ne produisent pas une réception critique uniforme. Que l'on soit pour ou contre, la critique des rôles travestis se focalise toujours sur le corps des actrices, charmant ou indécent, ou sur l'invraisemblance, mais le travesti n'est jamais perçu comme une tentative réelle d'usurpation d'un pouvoir masculin. Dans ses mémoires, M^{lle} Flore le dit elle-même et s'en vante, le travesti peut être une manière d'exhiber la beauté du corps de l'actrice :

J'avais créé Babet dans le *Tocsin*, et dans la *Foire de Pantin* le rôle de Petit-Jacques, où je n'étais pas mal en petit Savoyard. Ce n'est pas le seul rôle travesti que j'aie joué : peu de temps après, je créai celui de Sophie dans *l'Intrigue hussarde* et je portai l'uniforme. Oui, mes chers lecteurs, Flore était alors assez mignonne pour avoir un pantalon collant ; on prétend que ma

⁵³¹ *L'Illustration*, 22 juillet 1893.

⁵³² « Il ne s'agit pas d'ailleurs, dans le cas présent, de la comédie qui s'en va et du drame qui s'en est allé depuis longtemps, mais de la comédie-vaudeville qui a été détrônée par l'opérette et dont je vous ai dit mon sentiment. C'est qu'elle est morte et deux fois morte avec votre mère. » Victorien Sardou, « Lettre à Eugène Déjazet, Marly-le-Roy, le 17 juin 1876 », in *Papiers de Victorien Sardou, notes et souvenirs rassemblés par Georges Mouly*, Albin Michel, Paris, 1934, p. 348.

physionomie était fort piquante coiffée d'un colback, enfin, que j'étais un fort joli hussard⁵³³.

Le travesti implique que les actrices soient minces, mais lorsqu'elles portent des collants plutôt qu'un pantalon, elles peuvent l'être sans excès. Ici, M^{lle} Flore ne dit pas qu'elle était assez mince dans le temps, mais assez « mignonne ». Plus que le travesti, c'est surtout le collant qui cristallise l'imaginaire érotique, comme le fait apparaître la caricature de Jane Essler dans le rôle de Mario qui illustre sa biographie dans le *Dictionnaire des comédiens* d'Henry Lyonnet.



Jane ESSLER, caricature, par Ancourt (1867)

Figure 27. Jane Essler, caricature par Ancourt, 1867. Source : Henry Lyonnet.

Le travesti comme code de jeu au théâtre n'est pas politique sur cette période. Il s'intègre sans peine à la culture bourgeoise, en ce que, pour un public masculin et bourgeois, il constitue un divertissement grivois mais non licencieux, qui travaille à moquer des formes de masculinités aristocratiques devenues repoussoirs, en représentant une jeunesse dont le corps n'est pas encore suspecté d'anomalie sexuelle.

On aurait tort cependant de réduire la signification des rôles travestis pour en faire uniformément un divertissement érotique bourgeois réifiant plus qu'ailleurs le corps des femmes. D'une part, le travesti n'est pas plus érotique ou plus érotisé que ne l'est déjà le corps des femmes sur scène de manière générale, notamment après 1830. Il suffit de lire les critiques

⁵³³ Marguerite Brunet, dit « M^{lle} Flore », *Les Mémoires de M^{lle} Flore*, op. cit., p. 45. La carrière de M^{lle} Flore aux Variétés dure de 1790 à 1851.

sur le ballet pour s'en rendre compte : la danseuse, même dans un emploi féminin, est choquante ou attirante par sa nudité, selon le degré de puritanisme du spectateur. *Idem* pour l'actrice, dont on vante en premier lieu la *beauté* dans la critique. Pourquoi aller chercher un divertissement érotique dans la femme en pantalon quand on a la possibilité d'aller voir les danseuses de l'Opéra ? Pourquoi une femme en pantalon serait-elle plus belle ou plus érotique qu'une femme en soubrette ou en grisette au décolleté plongeant ? D'autre part, tout dépend du pantalon : le pantalon collant et le maillot sont bien entendu des costumes qui dévoilent les jambes des actrices. Mais qu'en est-il des costumes militaires napoléoniens ? Du costume de Monsieur Garat ? de Gentil-Bernard ?

Réduire le corps travesti à un divertissement érotique consiste à réduire la signification du travestissement à l'interprétation d'une partie du public, en oubliant le vécu des actrices. Déjazet se lamente d'être une femme quand « un sang d'homme coule dans [ses] veines » ; la scène lui donne l'occasion d'être publiquement un homme, de réaliser une forme de soi que la société ne lui permet pas d'exprimer. Pour elle, sans doute plus à l'aise en pantalon qu'en robe, la scène est un exutoire, une utopie. Si le travesti relève de la « fantaisie » des actrices, c'est que ce sont souvent elles qui insistent pour les jouer, qui y trouvent une forme de plaisir, pour des raisons différentes les unes des autres. Pour Déjazet, il est certain que le plaisir du travesti ne réside pas dans une exhibition érotique, mais bien dans la construction de la masculinité. Pour M^{lle} Flore, le travesti est une occasion d'érotiser son propre corps et participe d'une démarche de séduction. D'ailleurs, on oublie parfois que Déjazet est une femme, mais sans doute jamais pour M^{lle} Flore. Les travestis féminins constituent un phénomène complexe, et, surtout, loin d'être uniforme dans les pratiques comme dans la réception. Déjazet constitue une exception en ce qu'elle détourne et déforme un emploi qu'elle formalise autrement, en contournant la règle sans pour autant la transgresser. Le détournement s'opère essentiellement dans le jeu et dans le costume, qu'elle choisit elle-même, et non pas dans les dramaturgies, ni dans les représentations du féminin, du masculin et de la jeunesse.

Comme le dit Marjorie Garber, le travestissement n'est pas seulement un reflet de la culture, il en est aussi un agent, il produit de la culture⁵³⁴. À propos du rôle de Déjazet dans la *Cour de Gérolstein*, on peut lire : « L'avenir est représenté par M^{lle} Déjazet, c'est tout dire⁵³⁵ ». Le journaliste de *L'Indépendant* était clairvoyant – et soixante ans plus tard, la presse traduit l'angoisse de voir surgir des foules de femmes en pantalon :

[...] les actrices, ce produit des mauvaises mœurs, eût dit M. Prudhomme, habituant les masses au travestissement, allaient élever l'hermaphrodisme du costume à la hauteur d'une institution⁵³⁶.

⁵³⁴ Marjorie Garber, *op. cit.*, p. 16.

⁵³⁵ *L'Indépendant*, 14 janvier 1844.

⁵³⁶ John Grand-Carteret, *La Femme en culotte*, *op. cit.*, p. 14-15.

CHAPITRE 4. LE HÉROS ROMANTIQUE, UN HÉROS TRAVESTI

Si l'on se réfère au travestissement défini comme le fait de se « déguiser en faisant prendre l'habit de l'autre sexe, d'une autre condition », il constitue un des motifs littéraires récurrents à l'époque romantique, dans le théâtre comme dans le roman : Ruy Blas prend les habits de Don César de Bazan, Edmond Dantès endosse plusieurs costumes et identités pour accomplir sa vengeance, Vautrin du *Père Goriot* de Balzac devient le prêtre Herrera dans *Les Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*, Jean Valjean se travestit dans *Les Misérables* de Victor Hugo, le personnage de Gautier Mademoiselle de Maupin se travestit en homme et devient Théodore. La naissance du roman populaire marque l'avènement d'un certain nombre de figures masquées – parfois inspirées de faits divers, comme le voleur Vidocq, connu pour ses travestissements, qui publie ses mémoires en 1828 – qui deviennent une marque de fabrique de la littérature populaire dans la première moitié du XIX^e siècle. Le travestissement quitte la comédie pour pénétrer le drame : le romantisme traduisant la montée en puissance de l'individualisme, interroge le fonctionnement du moi et de l'identité, dont procèdent les figures de héros travestis :

Cette hybridité du moi maintient en son cœur le principe d'une altération indéfinie. Hétérogène, multiple, complexe, le moi est illimité et en devenir. D'où la multiplication et des monstres, et des types protéiformes, les types de l'hétérogénéité elle-même, Cromwell, le héros éponyme du *Comte de Monte-Cristo* (1845-1846) de Dumas, *alias* Edmond Dantès, Rodolphe, le justicier des *Mystères de Paris* de Sue, toutes les actrices qui hantent l'œuvre de Nerval. [...] Tous ces « personnages protéens » disent une « certaine mouvance du sujet individuel [...] qui résiste à se laisser figer dans une image de soi unique⁵³⁷.

Le travestissement symbolise la vision romantique de l'identité, il « dit la contingence des identifications du moi, rendu à son indétermination vertigineuse⁵³⁸ ». On pourrait cependant aborder ce phénomène à rebours, et se demander ce que l'idéologie romantique d'un moi clivé *fait* au travestissement, tant à sa définition qu'à sa logique, et à son fonctionnement.

Dans un article consacré à l'imposture dans la littérature romantique populaire, Anne-Marie Callet-Bianco affirme que l'imposture de ces héros possède une spécificité, relative au

⁵³⁷ Claude Millet, *Le Romantisme*, Librairie Générale Française, Paris, 2007, p. 117.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 118.

traitement de l'identité qui la sous-tend⁵³⁹. Bien que son corpus ne contienne que des œuvres romanesques, ses réflexions s'appliquent aussi au théâtre romantique. Elle oppose une structure classique de l'imposture, à la fin de laquelle les masques tombent, et les protagonistes retournent à leur moi initial sans avoir perdu la conscience de leur propre identité, et l'imposture romantique dont la particularité réside dans la perte identitaire qui résulte de l'opération. Si la structure travestissement/reconnaissance persiste (Ruy Blas avoue son nom à la Reine, une fois sa vengeance accomplie, le Comte de Monte-Cristo dévoile qu'il est Edmond Dantès), l'identité du travesti est si profondément transformée et altérée dans le processus, que la reconnaissance ne signifie plus un retour à l'identité initiale. Dominique Gianino, dans sa thèse consacrée au thème du masque dans la littérature romantique, fait le même constat, et parle de « dépersonnalisation⁵⁴⁰ » de l'imposteur sous le masque. Perte, dépersonnalisation, transformation, métamorphose sont ainsi les nouvelles logiques du travestissement romantique. L'imposture quitte l'ordre de la mascarade, et la nouvelle identité que ces héros endossent est moins « un camouflage qu'une renaissance, sociale, morale et affective, témoignant que l'imposture ne se met pas au service du mensonge, mais de la vérité⁵⁴¹ » – ce qui rappelle les mots de Jean-Charles Darmon à propos de la notion d'imposture :

L'histoire de l'imposture suit l'histoire de la vérité comme son ombre. Mieux : bien plus sans doute que ne pourraient le faire d'autres points de vue, l'histoire de l'imposture ne constituerait-elle pas l'entrée par excellence qui permettrait de revisiter en profondeur l'histoire de la vérité elle-même, en ses présuppositions, en ses procédures de véridiction et de légitimation, en ses valeurs constitutives, mais aussi en ses limites inavouées, en ses illusions nécessaires, et en ses perversions chroniques⁵⁴² ?

Le questionnement sur la vérité que mettent en lumière ces figures d'imposteurs concerne ici l'identité même, dans sa dimension sociale, genrée, et intime. Cette évolution s'explique par des facteurs historiques et politiques altérant la notion d'identité.

La France de la première moitié du XIX^e siècle traverse une profonde crise d'identité. Noms et titres soigneusement cachés puis repris, anciennes appartenances rompues, hiérarchies traditionnelles niées : tout concourt à la complexité. L'Empire a mis en place la promotion d'une nouvelle élite, la Restauration a enregistré la reconstruction d'une société hybride (« la noblesse ancienne retrouve ses titres ; la noblesse d'Empire conserve les siens »). 1830 va accentuer le brouillage des cartes, en consacrant la montée

⁵³⁹ Anne-Marie Callet-Bianco, « L'imposture romantique en quelques exemples », in Arlette Bouloumié (dir.), *L'Imposture dans la littérature*, PUR, Rennes, 2011, p. 157-172.

⁵⁴⁰ Dominique Gianino, *Le Thème du masque dans la littérature romantique*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1997, p. 90.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 170.

⁵⁴² Jean-Charles Darmon (dir.), *Figures de l'imposture. Entre philosophie, littérature et sciences*, Desjonquères, Paris, 2013, p. 9.

en puissance de la bourgeoisie d'affaires et en accentuant le recul des élites traditionnelles. [...]

Pour rendre compte de ces bouleversements, on peut dire, pour simplifier, qu'ils marquent le passage d'une société de l'*être*, fondée sur la naissance, à une société de l'*avoir*, inévitablement fluctuant. Dans l'Ancien Régime, malgré les disparités de la noblesse, un titre gardait toujours une certaine valeur ; un industriel richissime reçu dans le monde en 1840 n'est plus rien le jour où il fait faillite. La *bonne société* alors devient une entité instable⁵⁴³.

La récurrence de ce motif poétique est fortement liée à la redéfinition des identités sociales et politiques qu'induit le contexte historique : la Révolution ayant mis à mal les privilèges, les places sociales s'en voient profondément transformées. L'identité et la classe ne sont plus définies par des liens de sang, et l'invention d'une possible mobilité sociale produit une profonde instabilité identitaire – dont l'interdiction préfectorale d'user de travestissement pour les femmes est sans doute un des symptômes⁵⁴⁴. D'autre part, la succession des régimes politiques dans les trente premières années du XIX^e siècle recompose fréquemment le paysage social, et les pauvres d'un jour font les nouvelles fortunes du lendemain – situation largement représentée, sinon dénoncée, dans *Le Comte de Monte Cristo*.

La figure de l'imposteur n'est pas seulement le symbole d'une société instable : contrairement au traître de mélodrame, l'imposteur romantique n'est pas un criminel mais un héros. Si l'héroïsme est redéfini à cette période par l'art du travestissement, on peut faire l'hypothèse que ces nouvelles figures héroïques viennent en retour resymboliser le travestissement, élargir son champ d'action et ses fonctions. On peut voir le signe de l'oscillation définitionnelle du travestissement par l'utilisation qui est faite de ce mot dans la critique littéraire consacrée au héros romantique et populaire : Anne-Marie Callet Bianco parle d'une imposture « qui ne se limite pas à un travestissement⁵⁴⁵ », tandis que Umberto Eco fait du terme « travestissement » le nom générique d'un motif sémiotique et, plus largement, les auteurs oscillent entre déguisement, travestissement, usurpation politique et imposture morale, utilisant l'un pour l'autre, ou multipliant les termes sans jamais les différencier. Qu'est-ce que ces héros font au travestissement ? Comme nous l'avons vu dans la première partie, entre 1830 et 1850, travestissement et déguisement restent synonymes. Cependant, là où le déguisement dont il était question n'atteignait pas l'identité, et n'était qu'un masque temporaire, le déguisement romantique n'est plus une simple mascarade.

À travers l'étude de plusieurs héros de la littérature dramatique et romanesque des années 1830-1850, il s'agira d'étudier quelles nouvelles figures de travesti·e·s émergent, en

⁵⁴³ Anne-Marie Callet-Bianco, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁴⁴ Christine Bard, « Le dossier D/B 58 aux Archives de la Préfecture de Police de Paris », *op. cit.*

⁵⁴⁵ Anne-Marie Callet-Bianco, *op. cit.*, p. 157.

quoi ces figures héroïques produisent une nouvelle définition du travestissement. Nous nous concentrerons ici sur des travestissements de classe, puis sur des travestissements de genre, non pas dans une optique comparative, mais en postulant que ces deux sphères du travestissement évoluent en parallèle, et se contaminent l'une et l'autre.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, une précision méthodologique s'impose concernant le choix de réunir dans une même partie des héros de la littérature romantique dite « légitime » et de la littérature populaire, entre roman et théâtre. Dans l'introduction à son étude du justicier masqué dans le roman populaire sous la Monarchie de Juillet, Jean-Claude Vareille montre que, s'il existe des différences morphologiques et stylistiques entre littérature populaire et littérature « légitime », la distinction est loin d'être évidente :

D'abord, si l'on met à part la littérature de colportage qui était loin d'être à dominante romanesque, mais en tout cas explicitement marquée et par sa facture et par son destinataire essentiellement campagnard, il n'est pas évident que les critiques officiels ou professionnels des années 1820-1850 aient établi une distinction quelconque entre un roman « littéraire » et un roman « populaire ». Il serait bien plus pertinent de dire qu'au contraire ils faisaient l'amalgame entre littérature moderne (c'est-à-dire romantisme), roman et roman-feuilleton. [...] Toutefois, la confusion est telle que nous pouvons trouver aussi, à la même époque, un discours inverse, tenu cette fois-ci plutôt par *les auteurs et les praticiens* [...]. Donc, partons de l'hypothèse que, en cette première moitié du XIX^e siècle, le roman populaire existe : « empiriquement » nous sentons bien que Féval ne « fonctionne » pas comme Balzac ou Stendhal. Toutefois, une fois la frontière établie, disons-nous bien aussi qu'il s'agit du *roman populaire romantique* et donc d'un sous-ensemble, qui, par définition, garde les propriétés de l'ensemble. Le roman populaire est au roman romantique ce que le mélodrame est au drame : à la fois une limite et une tentation, un phénomène qui fascine, attire, et repousse. La ligne de démarcation entre haute et basse romancie n'est pas marquée par une palissade, encore moins par un mur en granit : elle doit être tracée en pointillés entre lesquels passe le libre échange des biens et des idées (dans quelle province classer une Sand, un Hugo ?)⁵⁴⁶.

L'auteur met l'accent sur deux points : d'une part, la distinction axiomatique n'est pas opérante à l'époque, d'autre part, même si une différence existe, les deux catégories font partie du même ensemble d'un point de vue culturel et idéologique – qui sont les angles avec lesquels nous aborderons notre corpus.

Nous faisons également le choix d'étudier ensemble roman et théâtre : les auteurs de notre corpus, Hugo, Dumas, Sand et Gautier sont tous romancier·e·s et dramaturges, et

⁵⁴⁶ Jean-Claude Vareille, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, PUL, Lyon, 1989, p. 12-13.

partagent une certaine vision du romantisme en dépit de leurs divergences. En outre théâtre et roman sont à cette époque les modèles l'un de l'autre : le théâtre développe des intrigues romanesques, tandis que la fiction romanesque s'inspire du théâtre, voire montre le théâtre. Roman et théâtre partagent ainsi un imaginaire et une esthétique, puisqu'on observe en parallèle les prémisses d'une dramatisation du roman et d'une romanisation du drame⁵⁴⁷. Ainsi héros romantique et héros populaire entre 1830 et 1850 possèdent une facture commune, qui permet de les étudier ensemble.

Dans le roman populaire, le travestissement est parfois évoqué dans un sens très large comme un élément de morphologie narrative qui relève d'un argument stratégique de la part des auteurs pour produire une réaction émotionnelle chez le lecteur ou le spectateur. Le déguisement n'a de sens que parce qu'il permet des scènes de reconnaissance, ou d'agnition pour reprendre le terme d'Umberto Eco :

Le plaisir se fonde sur la découverte de la façon dont réagit celui qui n'est pas au courant de la révélation. Le *travestissement* est essentiel au bon fonctionnement d'une reconnaissance contrefaite : en effet, le travesti, en se dévoilant accroît la surprise du personnage impliqué, tandis que, pendant le travestissement, le lecteur jouit de l'équivoque où baignent ceux qui en ignorent tout⁵⁴⁸.

Umberto Eco parle ici de travestissement dans un sens équivalent au sens de déguisement, ce qui l'amène à négliger le lien entre travestissement et identité. Cette appréhension très large du travestissement a néanmoins l'avantage de ne pas le restreindre au travestissement de genre : le terme « travestissement » est employé comme terme générique impliquant qu'un personnage déguise son identité, peu importe la nature du déguisement, qu'il utilise un travestissement de classe ou de genre. Cet élargissement du travestissement permet d'établir à l'intérieur du champ une typologie des figures et des logiques de travestissement : les travestissements de classe sont endossés par des hommes tandis que les travestissements de genre sont plutôt utilisés par des femmes, même si travestissement de classe et travestissement de genre servent les mêmes logiques compensatoires. D'autre part, le travestissement est associé à des figures littéraires différentes : le héros romantique, le Surhomme, le Justicier ou le Vengeur (dont les déguisements/travestissements font partie des « qualités inhérentes⁵⁴⁹ »), ou un membre du « troisième sexe ⁵⁵⁰».

⁵⁴⁷ Muriel Plana, *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, Rosny-sous-Bois, 2004, p. 11-12.

⁵⁴⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 29.

⁵⁴⁹ Jean-Claude Vareille, *op. cit.*, p. 47

⁵⁵⁰ Locution utilisée à l'époque pour désigner un ensemble pluriel de figures ambiguës du point de vue du genre et/ou de la sexualité. Voir Laure Murat, *La Loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe »*, *op. cit.*

Daniel Compère décrit comment le personnage du Comte de Monte-Cristo devient une figure type du vengeur, imitée ensuite par d'autres auteurs sur le modèle de la variation : l'emprisonnement injuste est suivi d'une évasion, de l'acquisition d'une nouvelle identité – et donc d'un travestissement – pour que sa vengeance puisse s'accomplir⁵⁵¹.

Le travestissement des héros romantiques fonctionne de manière légèrement différente : s'ils partagent des points communs avec la figure populaire du Justicier (l'acquisition d'une fausse identité les conduit à combler les insuffisances du pouvoir), le héros romantique (dans *Ruy Blas*, dans *Lorenzaccio*) est toujours aux prises avec une identité clivée⁵⁵², entre le costume et le moi, là où le héros populaire vit ce dualisme de manière moins tragique.

Les occurrences du travestissement dans la littérature romantique sont nombreuses, et il ne s'agit pas dans ce chapitre de les étudier de manière exhaustive, ni d'en baliser le paysage. Nous procéderons plutôt par incursions dans quelques œuvres représentatives d'un fonctionnement que l'on retrouve fréquemment ailleurs, non parce que ces œuvres sont toutes exceptionnelles du point de vue du traitement du travestissement, mais parce qu'elles permettent d'en saisir précisément les enjeux. Nous étudierons ainsi dans un premier temps des travestissements de classe et les dynamiques des masques sociaux dans *Le Comte de Monte-Cristo* d'Alexandre Dumas père, paru en roman feuilleton entre 1844 et 1846 dans *Le Journal des Débats*, *Ruy Blas* de Victor Hugo, représenté pour la première fois au Théâtre de la Porte Saint-Martin en 1838. Puis, dans un second temps, nous nous intéresserons aux travestissements de genre, avec l'étude de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier (1835), du personnage d'Eugénie Danglars dans *Le Comte de Monte-Cristo*, et de *Gabriel* de George Sand (1839).

1.1 MASQUES SOCIAUX – L'IDENTITÉ EN QUESTION

1.1.1 POUVOIRS DU TRAVESTISSEMENT DANS LE COMTE DE MONTE-CRISTO

Si la critique littéraire s'accorde depuis les écrits de Gramsci⁵⁵³ à faire de Monte-Cristo le modèle de la figure du surhomme qui se substitue à la justice divine, et dont l'art du travestissement participe à l'omnipotence, à y regarder de plus près, personne ne s'accorde sur la définition des moments où Monte-Cristo est effectivement déguisé – ou quand il déguise son identité – et quand il ne l'est pas. Tou·te·s semblent s'accorder pour dire que le travestissement est effectivement un motif majeur voire structurel dans *Le Comte de Monte-Cristo*, et de manière plus générale, chez l'ensemble des héros dumasien. Mais une analyse

⁵⁵¹ Daniel Compère, *Les Romans populaires*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011, p. 68.

⁵⁵² Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, op. cit., p. 144-146.

⁵⁵³ Antonio Gramsci, *Problèmes de civilisation et de culture – Problèmes de critique littéraire. L'Art et la lutte pour une nouvelle civilisation*, transcription et traduction : International Communist League [En ligne. URL : <http://www.marxists.org/francais/gramsci/intell/intell3.htm>, consulté le 31/03/2020].

plus précise de ces discours révèle que la signification donnée au « travestissement » est peu claire et que des analyses du procédé en apparence convergentes divergent dans les faits lorsque l'on s'attarde sur la définition implicite du travestissement qu'elles contiennent.

Pour Anne-Marie Callet-Bianco, l'identité du comte de Monte-Cristo est une imposture, une fausse identité, au même titre que Simbad le marin, l'abbé Busoni, ou lord Wilmore, les autres fausses identités d'Edmond Dantès⁵⁵⁴. Dans sa thèse consacrée aux romans populaires d'Alexandre Dumas, Karl Akiki inverse la logique et affirme au contraire que « les différents personnages s'abandonnent souvent à cette manie du déguisement. [...] Le comte de Monte-Cristo y est passé maître (en étant, tour à tour, abbé Busoni, Lord Wilmore, Zaccane, Simbad le marin, ou Edmond Dantès)⁵⁵⁵ ». Il fait du comte de Monte-Cristo le moi stable et d'Edmond Dantès un masque parmi d'autres à partir de sa mort symbolique, lorsqu'il est jeté à la mer à la place d'un autre. S'il emploie le terme de déguisement pour parler de ces multiples identités, cette réflexion s'inscrit pourtant dans un chapitre intitulé « le travestissement ». Encore une fois, déguisement et travestissement sont ici synonymes : se travestir n'est pas plus spécifique que se déguiser, ni en termes de type de déguisement, ni en termes d'intention de se déguiser.

Vittorio Frigerio, quant à lui, émet une autre hypothèse :

Une des particularités presque universelles du héros dumasien est l'habileté dans le déguisement. [...] Une grande partie des plans de Monte-Cristo doivent leur réalisation à ses transformations réussies en abbé Busoni ou en lord Wilmore. Mais le vrai pouvoir du héros ne se limite pas à ces simples trucs, à des changements d'habit, de perruque ou à des affaires de grimage. Le héros se transforme avec succès [parcequ'] il puise dans la vérité profonde des autres et que, finalement, il s'identifie à eux. [...] Toutefois, s'il est loisible au héros, véritable incubateur, de *posséder* les autres en se glissant dans leur caractère (en maîtrisant en fait les signes distinctifs de leur catégorie : bourgeois, grand seigneur, abbé, lord anglais, etc., chacun d'eux un *type*) il échappe lui-même à toute identification, à toute *fixation* qui procéderait d'une démarche similaire. L'Unique, ne pouvant par définition être reconduit à une catégorie quelconque, demeure incompréhensible. L'individualité totale ne peut être connue, car elle n'est pas une entité interchangeable. L'Unique échappe à la prise des hommes et glisse comme du sable fin entre les doigts de ceux qui voudraient le saisir. Monte-Cristo recouvre Dantès et l'efface⁵⁵⁶.

⁵⁵⁴ Anne-Marie Callet-Bianco, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁵⁵ Karl Akiki, *La Recette du roman populaire façon Alexandre Dumas*, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 60.

⁵⁵⁶ Vittorio Frigerio, *Les Fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, PULIM, Limoges, 2002, p. 79-80.

S'opère à l'intérieur du champ du déguisement une nuance entre deux types de rapport à l'apparence : dans le premier cas, le déguisement est une « transformation » – non pas une métamorphose de l'ordre du merveilleux, au contraire, une transformation théâtrale, évoquant les transformations plurielles du transformiste. Vittorio Frigerio parle en effet de postiches et de visages grimés : le vocabulaire est explicitement théâtral, mais induit une conception du jeu d'acteur qui est plus proche de la mascarade que de l'incarnation. Pourtant, c'est le vocabulaire de la possession qui décrit le rapport entre Monte-Cristo et ses avatars. Dans le second cas, advient encore un effet de déguisement, mais qui n'est plus un simple postiche. Monte-Cristo « recouvre » Dantès, Monte-Cristo serait lui aussi un masque, un travestissement, mais, dans l'opération, il effacerait l'acteur. Le champ lexical des créatures fantastiques trouble la métaphore théâtrale : Monte-Cristo habite certains de ses costumes comme un incubé posséderait son hôte, et le masque de Monte-Cristo lui-même remplace le visage de celui qui le porte. Finalement, effrité par ses incarnations successives et sa perte identitaire, Monte-Cristo ne serait *in fine* plus rien, un être sans identité, un masque parmi les masques⁵⁵⁷.

Curieusement, Julie Anselmini n'aborde jamais les identités du comte de Monte-Cristo en termes de déguisement ou de travestissement, mais fait de la multiplication des noms et des visages une qualité intrinsèque du surhomme omnipotent qui s'apparente ainsi au dieu⁵⁵⁸. Si elle utilise une métaphore théâtrale, c'est celle de la mise en scène : Monte-Cristo devient une figure de metteur en scène, capable de théâtraliser ses entrées et ses coups de théâtre, d'orchestrer avec une science scénique consommée les moments où il dévoile son passé⁵⁵⁹. Julie Anselmini n'appréhende donc pas le personnage de Monte-Cristo au prisme de l'identité, dans la mesure où son approche du roman de Dumas est une approche générique dans laquelle la figure du surhomme est envisagée comme une figure littéraire qui relève du merveilleux. La manière dont le personnage théâtralise son identité devient également un indice de la porosité stylistique et idéologique entre théâtre et roman chez Dumas. Malgré l'absence du travestissement, la référence au théâtre fait de Monte-Cristo un acteur, voire l'Acteur tout puissant, habile sous tous les masques, méconnaissable dans chacun de ses costumes. Lorsque Christian Biet parle d'imposture au théâtre, ou plutôt du théâtre comme lieu de l'imposture, c'est au travestissement qu'il consacre son article, processus de déguisement de son identité dont il fait le paradigme du jeu d'acteur de théâtre⁵⁶⁰. Contrairement à Christian Biet, Julie

⁵⁵⁷ La perte d'identité de Monte-Cristo renvoie à l'interprétation démiurgique du personnage, dont le parcours, christique ou dantesque, suit celui des Saintes Écritures (voir Gérard Gengembre, « Le Comte de Monte-Cristo, ou le surhomme, la justice et la loi », *Les Cahiers de la Justice*, n° 1, 2012/1, p. 159-169.

⁵⁵⁸ Julie Anselmini, *Le Roman d'Alexandre Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Librairie Droz, Genève, 2010, p. 61.

⁵⁵⁹ Julie Anselmini, « Comédiens et surhommes dans l'œuvre de Dumas père », *op. cit.*, p. 166.

⁵⁶⁰ Christian Biet, « Plaisir de la crédulité, bonheur de l'incrédulité : l'imposture et le théâtre », in Jean-Charles Darmon (dir.), *Figures de l'imposture*, *op. cit.*, p. 111-113.

Anselmini se refuse à faire du terme « travestissement » un signifiant creux, une synecdoque modélisant la théâtralité.

Le concept de travestissement, la manière dont il se distingue du déguisement pose problème en soi, et c'est précisément ce que nous allons nous attacher à démêler. L'hétérogénéité des pratiques de déguisement permet-elle de dégager une définition du travestissement distincte de celle du déguisement ? Il s'agira de questionner les axiologies qui traversent les œuvres afin de déceler si elles déplacent la définition séculaire du travestissement, et de préciser quelle définition de l'identité elles impliquent. La multiplicité des travestissements héroïques ne pourrait-elle pas permettre d'élaborer une lecture sociale différente de celle du réalisme, qui se développe dans la même période – une sorte d'herméneutique post-révolutionnaire de la mutabilité des identités ? De là, nous faudra également interroger ce que ce renouvellement sémantique nous dit de l'évolution de la théâtralité et du jeu d'acteur.

1.1.1.1 LE MASQUE DE MONTE-CRISTO

La manie du déguisement d'Edmond Dantès commence dès les premières heures après son évasion⁵⁶¹. Récupéré par les contrebandiers de la *Jeune-Amélie*, Edmond Dantès s'invente une première identité de marin maltais. Sans avoir de vêtements à sa disposition, il ne peut travestir que sa langue et ses connaissances : il répond à Jacopo « dans un mauvais italien⁵⁶² », langue qu'il connaissait pourtant déjà avant même le début de l'éducation reçue de l'abbé Faria. Il contrefait son identité et son histoire auprès du patron de la tartane génoise qui finit par le croire : « Ce fut donc le Génois, tout subtil qu'il était, qui se laissa duper par Edmond, en faveur duquel parlait sa douceur, son expérience nautique et surtout la plus savante dissimulation⁵⁶³ ». Notons que, jusqu'au chapitre XXVI, le narrateur continue à parler d'Edmond Dantès avec ce nom. C'est Edmond qui est devenu maître dans l'art de feindre, qu'il semble avoir acquis en même temps que les connaissances scientifiques que lui a transmises

⁵⁶¹ Pour aider à saisir les enjeux de ces déguisements, rappelons-en brièvement l'intrigue : en 1815, c'est-à-dire au début de la Restauration, Edmond Dantès est un jeune homme heureux en amour et dans sa profession, puisqu'il doit épouser Mercédès, la femme qu'il aime, et devenir capitaine du navire le *Pharaon*. Il est trahi par trois de ses proches : Fernand, le cousin jaloux de Mercédès, M. Danglars, le comptable du navire, également jaloux de la réussite du futur capitaine et Caderousse, le voisin de son père. Profitant du début de la Restauration, Fernand et Danglars mentent à la police et accusent Edmond Dantès d'être un dangereux agent bonapartiste. La délation, par l'intervention de M. de Villefort, qui tente de protéger le secret de son père bonapartiste, conduit à l'emprisonnement immédiat d'Edmond Dantès à la prison du château d'If, le jour même de son mariage avec Mercédès. Il reste alors enfermé pendant quatorze ans dans le cachot du Château d'If. Il y rencontre l'abbé Faria, qui, après lui avoir transmis son savoir et le secret de sa fortune cachée sur l'île de Monte-Cristo, lui permet de s'évader de la prison. Une fois évadé, Edmond Dantès retrouve le trésor de l'abbé, adopte une nouvelle identité, celle du comte de Monte-Cristo, pour pouvoir se venger de ses délateurs mensongers, qui sont tous devenus des notables parisiens. Pour parvenir à ses fins, il endosse d'autres identités, par ordre d'apparition, lord Wilmore, l'abbé Busoni et Simbad le marin.

⁵⁶² Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo* [1844-1846], Gallimard, Paris, 1998, p. 227.

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 233.

Faria. La dissimulation est aussi une science, un art, au même titre que l'art de l'acteur. Cependant, comme le souligne Vittorio Frigerio, cette première transformation fonctionne, comme les autres plus tard, parce qu'il « s'identifie à eux⁵⁶⁴ » c'est-à-dire qu'il ne singe pas ses personnages, il *est* ses personnages ; Edmond ment sur son histoire, mais pas sur ses connaissances, il met une part de lui-même dans son rôle, sa douceur n'est pas feinte puisqu'elle correspond à la description du personnage au début du roman. Arrivé à Marseille à la fin du chapitre XXV, après avoir retrouvé le trésor de l'abbé Faria, Edmond a désormais « à sa disposition tous les moyens de se déguiser⁵⁶⁵ ». Le narrateur insiste à plusieurs reprises sur la volonté d'Edmond Dantès de ne pas être reconnu – après tout, il s'est évadé de prison – et sur la facilité avec laquelle il y réussit. À ce stade, ces « moyens » ne sont pas caractérisés, et le lecteur découvrira *a posteriori* l'attirail de ses déguisements. Le pouvoir de déguisement d'Edmond Dantès est au moins lié à son pouvoir financier : puisqu'il a de l'argent, en quantité quasi infinie, il a accès à toutes les apparences. Pourtant, les descriptions d'Edmond Dantès n'insistent pas encore sur une utilisation de costumes ou d'accessoires. Avant le vêtement, Edmond Dantès change d'abord de nom.

La fin du chapitre XXV, intitulé « l'Inconnu », marque un tournant dans la manière dont le narrateur nomme le héros. Ayant acquis à Livourne un passeport anglais portant le nom de lord Wilmore, Edmond Dantès ne sera plus jamais nommé Edmond Dantès par le narrateur jusqu'à la fin du roman. L'apparition de lord Wilmore est également une exception dans la stratégie narrative : le narrateur clarifie le lien entre Edmond Dantès et lord Wilmore. Plus aucun lien entre les identités du héros et le nom d'Edmond Dantès ne sera fait par le narrateur à partir de ce moment-là. Edmond Dantès devient un « inconnu », pour plus tard s'altérer, devenir Autre. La création de lord Wilmore permet à l'auteur d'annoncer un procédé amené à se répéter, et il laisse au lecteur le plaisir de douter de l'identité des protagonistes, tout en lui donnant des indices qui lui permettent d'identifier Dantès sous ses masques.

La première description des alter-ego de Monte-Cristo⁵⁶⁶ est celle de l'abbé Busoni, lors de son arrivée à l'Auberge du pont du Gard : « le cavalier était un prêtre vêtu de noir et coiffé d'un chapeau à trois cornes⁵⁶⁷ ». La première description de l'abbé fonctionne comme la description d'un personnage à part entière : son apparence, ses vêtements, son allure sont décrits, mais rien ne laisse penser dans le discours qu'il s'agit d'un *déguisement* d'abbé, il a l'air d'être un abbé. Il faut attendre la fin du roman, lorsque Monte-Cristo effectue une série de dévoilements, pour saisir la facture du déguisement :

Pendant ce temps, Monte-Cristo ôtait rapidement sa redingote, son gilet et sa chemise, et l'on pouvait, grâce au rayon de lumière filtrant par la fente du

⁵⁶⁴ Voir citation n° 556.

⁵⁶⁵ CM, p. 262.

⁵⁶⁶ Nommons-le ainsi dorénavant, puisqu'il n'est plus nommé Edmond Dantès par le narrateur.

⁵⁶⁷ Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 268.

panneau, reconnaître sur la poitrine du comte une de ces souples et fines tuniques de maille d'acier [...]. Cette tunique disparut bientôt sous une longue soutane, comme les cheveux du comte sous une perruque à tonsure ; le chapeau triangulaire, placé sur la perruque, acheva de changer le comte en abbé⁵⁶⁸.

Le changement de costume du comte dévoile l'artificialité de l'abbé Busoni : l'apparence du prêtre tient à l'utilisation d'une perruque de tonsure et d'une soutane noire, qui miment les codes vestimentaires et capillaires des membres du clergé. Le même procédé descriptif est utilisé pour lord Wilmore. Lors de sa première apparition chez le maire de Marseille dans le premier tome, il est décrit comme « un homme de trente à trente-deux ans, vêtu d'un frac bleu-barbeau, d'un pantalon de nankin et d'un gilet blanc, ayant à la fois la tournure et l'accent britannique⁵⁶⁹ ». Ses vêtements, ses manières et son accent sont reconnaissables comme étant ceux d'un Anglais. Même sa démarche semble caractéristique, puisqu'il sort de la mairie « de ce pas particulier aux fils de la Grande-Bretagne⁵⁷⁰ ». La description met l'accent sur la cohérence du personnage, la rémanence des signifiants culturels nationaux dans l'ensemble de son apparence. La description du processus de déguisement nous donne bien plus de détails :

De son côté, lord Wilmore, après avoir entendu se refermer sur lui la porte de la rue, entra dans sa chambre à coucher, où en un tour de main, il perdit ses cheveux blonds, ses favoris roux, sa fausse mâchoire et sa cicatrice pour retrouver les cheveux noirs, le teint mat et les dents de perle du comte de Monte-Cristo⁵⁷¹.

Une fois encore, Monte-Cristo ne se contente pas de changer de vêtement pour incarner lord Wilmore, il modifie la couleur de ses cheveux, de sa barbe, la forme de son visage et les marques sur son corps à l'aide de postiches théâtraux assez réalistes pour rester crédibles pendant un face à face.

Lord Wilmore et l'abbé Busoni sont des personnages-enveloppes, marqués du sceau du déguisement, des silhouettes dessinées par l'apparence que leur compose Monte-Cristo. Monte-Cristo n'habite pas ces personnages, il les utilise pour parvenir à des objectifs précis et délimités dans le temps : aider la famille Morel, tirer une confession de Caderousse, retrouver Benedetto, etc. Ils permettent au comte de Monte-Cristo d'être légion en restant seul contre tous : les personnages du roman font souvent référence à lord Wilmore et à l'abbé Busoni devant Monte-Cristo, et c'est souvent l'un ou l'autre qui les a envoyés à lui. L'abbé Busoni et lord Wilmore semblent donner à Monte-Cristo un pouvoir d'ubiquité, mais ont pour seul emploi

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 1027.

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 293.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 294.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 849.

de brouiller les pistes pour protéger le comte. Ainsi, ces deux alter-ego sont le résultat d'un travestissement au sens développé dans la première partie, de costumes qui le déguisent, c'est-à-dire de transformations. L'artificialité de leur apparence en fait des personnages de fiction à l'intérieur même de la fiction. Pourtant, malgré leur identité fabriquée, le jeu d'acteur du comte est impeccable et ne laisse jamais planer aucun doute : ces personnages sont crédibles, ils possèdent tous les codes de la classe sociale à laquelle ils appartiennent, indice peut-être qu'après la société d'ordre, la seule chose qui définit la classe est désormais le vêtement. Tout au long du roman, personne ne doute de l'identité de l'abbé Busoni ni de lord Wilmore. Seul Monte-Cristo fait l'objet de suspicions.

C'est que ni le comte de Monte-Cristo ni Simbad le marin ne sont créés sur le même patron que l'abbé italien et le lord anglais. Le comte de Monte-Cristo est nommé pour la première fois après une ellipse de neuf ans dans la temporalité de la fiction : tandis que Lord Wilmore et l'abbé Busoni apparaissent en 1829, c'est en 1838 que le baron Frantz d'Épinay rencontre Simbad le marin et le Comte de Monte-Cristo, à quelques jours d'intervalle. À la différence du Comte de Monte-Cristo, dont la première mention du nom se situe au chapitre XXXIII⁵⁷², Simbad le marin avait déjà été évoqué dans les chapitres dont l'action prend place en 1829, année de l'évasion d'Edmond Dantès, lorsque lord Wilmore remet une lettre à Julie Morel signée « Simbad le marin ». La jeune femme ne le rencontre cependant jamais.

La particularité de ces deux identités – Simbad le Marin et le comte de Monte-Cristo – tient dans le fait qu'elles sont très rapidement annoncées comme étant le double l'une de l'autre. Le baron Frantz d'Épinay rencontre d'abord Simbad le marin sur l'île de Monte-Cristo, la superposition du personnage et du lieu tissant d'emblée un lien sémantique entre les deux noms. Ce dernier est ainsi décrit :

[...] un homme de trente-huit à quarante ans, portant un costume tunisien, c'est-à-dire une calotte rouge avec un long gland de soie bleue, une veste de drap noir toute brodée d'or, des pantalons sang-de-bœuf brodés d'or comme la veste, et des babouches jaunes ; un magnifique cachemire lui serrait la taille, et un petit cangiar aigu et recourbé était passé dans cette ceinture.

Quoique d'une pâleur presque livide, cet homme avait une figure remarquablement belle ; ses yeux étaient vifs et perçants ; son nez droit et presque de niveau avec le front, indiquait le type grec dans toute sa pureté,

⁵⁷² La première occurrence du nom du comte de Monte-Cristo est d'ailleurs l'objet d'une erreur cocasse : Frantz d'Épinay interrompt le récit de maître Pastrini lorsqu'il reconnaît le nom de Simbad le marin, et le narrateur précise que reconnaître ce nom laisse Frantz aussi songeur que lorsqu'il avait entendu la veille le nom du comte de Monte-Cristo. Or, il n'est fait aucune mention de cet épisode dans le chapitre qui raconte la journée précédente. La première mention du comte fait référence à un événement qui n'a pas eu lieu.

et ses dents, blanches comme des perles, ressortaient admirablement sous la moustache noire qui les encadrait.

Seulement cette pâleur était étrange ; on eût dit un homme enfermé depuis longtemps dans un tombeau, et qui n'eût pas pu reprendre la carnation des vivants. Sans être de grande taille, il était bien fait du reste, et, comme les hommes du Midi, avait les mains et les pieds petits⁵⁷³.

La description liminaire de Simbad le marin se distingue des descriptions de l'abbé Busoni et de lord Wilmore par plusieurs aspects : sa longueur d'une part, son exhaustivité et l'attention portée sur le corps du personnage plutôt que sur ses vêtements. Les précédentes descriptions restaient brèves, évoquant, dessinant à grands traits plutôt que décrivant. Ici, la narration en point de vue interne, suivant le regard de Frantz, s'attarde sur chaque détail de la tenue, du visage et du corps du personnage⁵⁷⁴. C'est que, cette fois-ci, l'apparence de Simbad le marin n'est pas l'objet d'une construction prosthétique : le visage de Simbad le marin est le visage d'Edmond Dantès qui découvre son nouveau visage chez le barbier qui vient de lui retirer une barbe et une chevelure longue de quatorze ans :

Sa figure ovale s'était allongée, sa bouche rieuse avait pris ces lignes fermes et arrêtées qui indiquent la résolution ; ses sourcils s'étaient arqués sous une ride unique, pensive, ses yeux s'étaient empreints d'une profonde tristesse, du fond desquels jaillissaient de temps en temps de sombres éclairs, de la misanthropie et de la haine ; son teint, éloigné si longtemps de la lumière du jour et des rayons du soleil, avait pris cette couleur mate qui fait, quand leur visage est encadré dans des cheveux noirs, la beauté aristocratique des hommes du Nord ; cette science profonde qu'il avait acquise avait, en outre, reflété sur tout son visage une auréole d'intelligente sécurité ; en outre, il avait, quoique naturellement d'une taille assez haute, acquis cette vigueur trapue d'un corps toujours concentrant ses forces en lui.

À l'élégance des formes nerveuses et grêles avait succédé des formes arrondies et musculeuses. Quant à sa voix, les prières, les sanglots et les imprécations l'avaient changée, tantôt en un timbre d'une douceur étrange, tantôt en une accentuation rude et presque rauque⁵⁷⁵.

Si les deux descriptions ne sont pas identiques, plusieurs éléments communs relient les deux personnages : la beauté, les cheveux noirs, et le teint livide et mat, les yeux perçants (et plus tard le timbre de voix), resteront également des éléments distinctifs de la physionomie du

⁵⁷³ *Ibid.*, p. 346.

⁵⁷⁴ La longueur de la description s'explique également par la curiosité « exotique » du personnage de Simbad, que Frantz ne s'attend pas à rencontrer, alors que les personnages de lord Wilmore et de l'abbé Busoni jouent sur des stéréotypes sociaux.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 234.

comte de Monte-Cristo⁵⁷⁶. La description de Simbad le marin se déclinant depuis le point de vue de Frantz, la vision du corps qu'elle propose est forcément subjective. Ainsi, habillé en Tunisien, Frantz voit Simbad comme un homme du Midi – ce qu'il est d'ailleurs puisqu'Edmond Dantès était originaire de Marseille. Les stéréotypes régionaux – voire raciaux – influencent significativement la perception du corps, et notamment la taille : quand Frantz croit être en face d'un homme du non occidental venu du Maghreb, il lui semble être de taille moyenne, doté de petites mains et de petits pieds, tandis qu'un « homme du Nord » lui paraît grand. Les légères dissemblances entre la description d'Edmond Dantès et celle de Simbad ne sont pas dichotomiques, elles relèvent d'une altération du point de vue sans être fondamentalement opposées.

Ainsi, Simbad, Edmond Dantès évadé de prison et le comte de Monte-Cristo ont le même visage en partage. La seule différence entre le comte de Monte-Cristo et Simbad le marin réside dans le nom et les vêtements. C'est pour cette raison même que Frantz reconnaît immédiatement dans la personne du comte, Simbad d'une part, et l'inconnu du Colisée d'autre part, avec qui ils partagent un timbre de voix extrêmement identifiable. La gémellité et la multiplication des identités de Monte-Cristo/Simbad est thématisée dans les chapitres prenant place en Italie, dans la mesure où l'action s'ancre peu avant et pendant le carnaval de Rome. Le carnavalesque dans les romans de Dumas a déjà été étudié plusieurs fois. Il s'agit moins chez Dumas d'une représentation bakhtinienne du carnavalesque – dans lequel l'inversion des rôles serait l'occasion d'une resymbolisation temporaire du populaire – que d'un élément narratif à valeur symbolique permettant de mettre au-devant de la scène la question du déguisement. Il faut remarquer que si Frantz d'Épinay et Albert de Morcef sont déguisés dans ce chapitre, et sont « acteurs » du carnaval, le comte reste quant à lui spectateur, et ne se déguise pas, comme si l'opacité de son identité le déguisait déjà assez. Le fait que le Monte-Cristo s'abstienne de se déguiser pour le carnaval, tandis que Frantz a déjà connaissance de sa double identité, offre au lecteur une nouvelle information sur le comte : il cultive sciemment le mystère de son identité, et ne cherche pas à cacher qu'elle est trouble, plurielle, clivée.

En cela, l'identité du comte de Monte-Cristo n'est pas un déguisement, il ne cherche pas à se rendre moins mystérieux, moins opaque, et assume la part de mystère que contient sa personnalité publique. Paradoxalement, c'est parce qu'il cultive publiquement une identité trouble, n'appartenant à aucune nation, à aucun peuple, à aucune famille, qu'il fait preuve d'une forme d'intégrité, là où l'abbé Busoni et lord Wilmore sont au contraire extrêmement caractérisés. Ils ont tous deux une histoire, un nom, une origine : le comte affiche au contraire une fortune et un nom émanant des ténèbres.

⁵⁷⁶ Voir citation n°564, lorsque le comte de Monte-Cristo quitte les postiches qui le transformaient en lord Wilmore.

Contrairement à ce qu'affirme le personnage lui-même, à qui « Dieu a mis le masque de Monte-Cristo⁵⁷⁷ », le visage de Monte-Cristo n'est pas un masque réel, mais un visage nu, sans fard. La conséquence directe de cette nudité est visible dans les scènes de reconnaissance : contrairement à l'abbé Busoni et à lord Wilmore, pour révéler qui il est, Monte-Cristo n'a aucun masque à enlever :

L'abbé arracha sa fausse tonsure, secoua la tête, et ses longs cheveux noirs, cessant d'être comprimés, retombèrent sur ses épaules et encadrèrent son mâle visage.

« C'est le visage de M. de Monte-Cristo ! s'écria Villefort les yeux hagards⁵⁷⁸.

Au contraire, il a un masque à mettre. Julie Anselmini souligne que Monte-Cristo ne quitte pas son masque pour révéler qu'il est, au fond, Edmond Dantès ; il met en scène devant Morcef son déguisement en son « ancien moi ⁵⁷⁹» :

Le comte de Monte-Cristo pâlit d'une façon terrible, son œil fauve s'embrasa d'un feu dévorant ; il fit un bond vers le cabinet attenant à sa chambre, et en moins d'une seconde, arrachant sa cravate, sa redingote et son gilet, il endossa une petite veste de marin et se coiffa d'un chapeau de matelot, sous lequel se déroulèrent ses longs cheveux noirs⁵⁸⁰.

Si le travestissement suppose un changement d'identité, un dessus et un dessous, une fausse apparence qui masque la vérité, il semble que ce point « neutre » par-dessus lequel se fabrique le déguisement ne soit pas Edmond Dantès mais Monte-Cristo. C'est Monte-Cristo que l'on retrouve quand il quitte sa perruque d'abbé, et il doit se costumer pour faire reparaître une lointaine image d'Edmond Dantès. L'ensemble des scènes d'agnition, dans lesquelles les masques tombent, donne à voir de manière itérative l'image des cheveux noirs dénoués. Les longs cheveux noirs sont le qualificatif physique principal de Monte-Cristo. Dès lors, lorsque Monte-Cristo paraît en marin, cheveux dénoués, ce n'est pas son visage ou son corps qui est supposé créer le personnage, mais simplement le costume. En outre, Edmond Dantès semble si éloigné de Monte-Cristo que ses déguisements ne suffisent pas à révéler son ancien nom. Dans la scène de reconnaissance avec Morcef, de même que celle avec Villefort, le déguisement n'est pas assez efficace pour provoquer la reconnaissance, il faut que Monte-Cristo parle, rappelle à l'un qu'il a volé sa fiancée, et à l'autre qu'il l'a fait emprisonner par intérêt personnel. C'est la parole, le récit qui déclenchent la mémoire, bien plus que l'image qu'ils construisent.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 1327.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 1326.

⁵⁷⁹ Julie Anselmini, « Comédiens et surhommes dans l'œuvre de Dumas père », *op. cit.*, p. 165.

⁵⁸⁰ Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 1133.

Le récit reconstitue une continuité dans l'identité de Monte-Cristo, l'histoire permet de ramener à la surface la dimension processuelle de la construction identitaire.

Cependant, cette continuité ne signifie pas que Monte-Cristo serait « en vérité » Edmond Dantès, comme si l'histoire avait plus de poids que le présent. La critique a déjà largement insisté sur un autre élément constitutif du surhomme, qui est sa mort symbolique et sa résurrection⁵⁸¹. Monte-Cristo et Mercédès répètent à plusieurs reprises qu'Edmond Dantès est mort : sous les traits de l'abbé Busoni, Monte-Cristo annonce dès le chapitre XXVI qu'Edmond Dantès est « mort prisonnier⁵⁸² », Mercédès « vit entre deux tombes : l'une est celle d'Edmond Dantès, mort il y a si longtemps⁵⁸³ », Monte-Cristo se présente à Villefort comme « le spectre d'un malheureux que vous avez enseveli dans les cachots du château d'If⁵⁸⁴ ». Prenant la place du cadavre de l'abbé Faria, Edmond Dantès, tel qu'il a été, meurt au château d'If et renaît des eaux.

Cependant, cette résurrection n'est pas mystique, elle est le résultat de la longue éducation qu'Edmond Dantès reçoit de l'abbé Faria en prison. Selon Julie Anselmini, « la mort symbolique lui permet d'affirmer son *moi*⁵⁸⁵ », c'est-à-dire que cette renaissance est le fruit d'une transformation profonde du personnage pendant son séjour en prison. La description du nouveau visage d'Edmond Dantès après son passage chez le barbier est criblée de verbes et de tournures insistant sur le changement radical du personnage, posant un avant et un après le long séjour d'Edmond Dantès en prison. À la fin de la description, Edmond Dantès n'est déjà plus Edmond Dantès : « il était impossible que son meilleur ami, si toutefois il lui restait un ami, le reconnût ; il ne se reconnaissait pas lui-même⁵⁸⁶ ».

Pourtant, il reste impossible d'éliminer complètement Edmond Dantès de l'équation. Il persiste, son histoire existe, les coups de théâtre consistent pour Monte-Cristo à rappeler qu'il est Edmond Dantès, à se nommer, à se dévoiler. Impossible également de résumer le comte de Monte-Cristo à Edmond Dantès. Que conclure du rapport entre ces deux noms ? Est-ce vraiment deux identités distinctes ? Peut-on considérer le comte de Monte-Cristo comme un travestissement d'Edmond Dantès ? Pour résumer on peut déjà noter que :

- ❖ Edmond Dantès, une fois évadé de prison, cache ce nom et prend d'autres identités pour accomplir sa vengeance.
- ❖ Parmi les identités d'emprunt d'Edmond Dantès, l'abbé Busoni et lord Wilmore forment un groupe différent de celui de Simbad le marin et du comte de Monte-

⁵⁸¹ Julie Anselmini, *Le Roman d'Alexandre Dumas père, op. cit.*, p. 41-47.

⁵⁸² Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 271.

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 1341.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 1327.

⁵⁸⁵ Julie Anselmini, *Le Roman d'Alexandre Dumas père, op. cit.*, p. 45.

⁵⁸⁶ Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 234.

Cristo et ce, pour deux raisons : Simbad le marin et Monte-Cristo présentent leur visage nu, tandis que les corps des deux autres personnages sont fabriqués par des postiches et accessoires théâtraux. D'autre part, l'abbé Busoni et Lord Wilmore ont une classe sociale, un nom, une histoire, un métier ; ils se résument à leur fonction. Le comte et Simbad le marin sont au contraire des personnages merveilleux, à l'identité trouble, mystérieuse, aux qualités et à la richesse démesurées. Monte-Cristo et Simbad le marin n'appartiennent pas à la classe des hommes, ils sont écrits comme des êtres supérieurs, d'un autre ordre, morts-vivants et surhommes – en somme, d'un point de vue métalittéraire, comme des figures mythiques. Simbad fait référence à un mythe déjà existant, Monte-Cristo est un mythe en devenir, en témoigne le nombre de réécritures, pastiche, suites, transpositions musicales et parodies de l'œuvre au XX^e et XXI^e siècles.

- ❖ Le visage de Monte-Cristo est le nouveau visage d'Edmond Dantès. Edmond Dantès ne cache pas ses traits lorsqu'il retrouve à Paris les connaissances de son passé qui ont fomenté sa déchéance. Son intention est clairement de ne pas être reconnu, mais tout se passe comme si sa richesse, ses vêtements et sa nouvelle place sociale créaient seuls un écart si grand avec l'Edmond Dantès qu'ils ont côtoyé qu'il n'est plus reconnaissable, sans avoir besoin de cacher autre chose que son nom. Monte-Cristo peut d'ailleurs être reconnu, puisque Mercédès le perçoit à jour dès leur première rencontre.
- ❖ Cependant, l'Edmond Dantès qui sort de prison n'est déjà plus lui-même. L'ensemble des traits physiques et moraux qui caractérisaient le personnage ont été modifiés par l'éducation de l'abbé Faria et son séjour en prison.

Ainsi le rapport qu'entretient Edmond Dantès avec Monte-Cristo est paradoxal, puisqu'il est réversible : on pourrait également poser cette question dans le sens contraire, à savoir interroger le rapport qu'entretient Monte-Cristo avec Edmond Dantès. Monte-Cristo est clairement un nom d'emprunt, mais cela suffit-il à considérer que Monte-Cristo est un simple rôle, alors que Dantès n'existe plus lui-même ? Le principe fondamental de tout rôle, comme celui du travestissement, est la possibilité pour l'acteur de redevenir lui-même une fois qu'il sort de scène, pour le travesti de reprendre son identité une fois le costume enlevé. Si le travestissement est un mensonge, c'est qu'il existe derrière le mensonge une vérité différente de lui, si ce n'est opposée à lui. En ce sens, l'abbé Busoni et lord Wilmore sont bien des travestissements, leur apparence est fabriquée, leur histoire et leur nom sont des mensonges, ils mentent aux personnages pour parvenir à leurs fins, et une fois leur usage terminé, les masques tombent, et ils laissent place à Monte-Cristo. Ce fonctionnement n'est pas efficient lorsqu'on s'interroge sur la *persona* qu'est Monte-Cristo, il ne serait pas juste de dire que son masque tombe et qu'il redevient seulement Edmond Dantès. D'Edmond Dantès ne persiste que le nom, trace d'un état civil dont personne ne se soucie plus (malgré la connaissance publique de l'évasion, personne ne recherche Dantès, que les gardes croient morts dans la chute). Mais le comte de Monte-Cristo ne peut pas revenir à Edmond Dantès, il ne peut que se réapproprier

l'intégrité de son histoire et donc de son identité, ce que montre la signature employée par le personnage dans la lettre qui clôture le roman : « Edmond Dantès. Comte de Monte-Cristo. »

Tout le paradoxe du déguisement du comte est là : Monte-Cristo est certes un moyen de déguiser l'identité d'Edmond Dantès, notamment par le vêtement et la position sociale, mais est-ce un mensonge ? Le nœud de cette contradiction est, en effet, la question du mensonge : le travestissement dans son sens commun étant un déguisement de son identité, il suppose un mensonge, une imposture, c'est-à-dire une divergence entre être et paraître où l'être serait plus vrai que le paraître. Pour élucider le fonctionnement du travestissement chez Monte-Cristo, reste à savoir si Monte-Cristo est un imposteur.

1.1.1.2 LES PAYSAGES DU MENSONGE

Monte-Cristo n'est pas le seul personnage du roman pour lequel se pose la question de l'imposture, motif qui traverse d'ailleurs l'ensemble du roman en construisant une structure sémiotique qui complexifie peu à peu le rapport binaire entre vérité et mensonge, à l'intérieur duquel s'insère la notion d'imposture.

L'imposture se décline en deux sens proches l'un de l'autre. Dans un cas, il s'agit d'un acte ou d'un discours mensonger, qui vise à tromper pour obtenir quelque chose. Dans le second cas, l'imposture désigne le fait de tromper sur « sa personne et sur son caractère »⁵⁸⁷, et notamment pour se faire passer pour meilleur qu'on n'est, le modèle de l'imposteur étant alors Tartuffe. La première définition signale la dimension vénale du mensonge, l'imposture consiste à mentir pour obtenir quelque chose, et non point seulement pour masquer son identité. Le second sens invite à une appréhension morale et pose l'imposture comme mensonge concernant son identité, dont le but serait de se faire passer pour meilleur que l'on n'est. La distinction majeure entre déguisement et travestissement tient donc à la dimension morale de l'imposture (un travestissement peut servir de protection sans mauvaises intentions envers autrui) : l'imposteur n'est pas moralement neutre, ses intentions sont volontairement malhonnêtes.

Au début du roman, le déroulement de l'intrigue construit une structure symbolique binaire entre mensonge et vérité, les apparences et la réalité, qui se superpose à la dichotomie entre le Bien et le Mal. Comme dans le mélodrame, les personnages sont d'emblée répartis entre les « bons » et « méchants » en fonction de critères moraux, dont l'honnêteté semble être le critère discriminant. Dans le dialogue d'exposition entre M. Morel et Edmond Dantès, celui-ci est décrit comme « un bon fils »⁵⁸⁸. À l'inverse, les membres du complot, Danglars, Fernand, Caderousse et de Villefort, sont décrits comme animés de sentiments malveillants.

⁵⁸⁷ « Imposture », *Trésor de la langue française* [En ligne. URL : <https://www.cnrtl.fr/definition/imposture>, consulté le 30/07/2019].

⁵⁸⁸ Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 9.

Dans les premiers chapitres du roman, Danglars, « aux prises avec le génie de la haine, [essaye] de souffler contre son camarade quelques malignes suppositions à l'oreille de l'armateur⁵⁸⁹ », est également malhonnête :

En se retournant, l'armateur vit Danglars qui, en apparence, semblait attendre ses ordres, mais qui, en réalité, suivait comme lui le jeune marin du regard. Seulement, il y avait une grande différence dans l'expression de ce double regard qui suivait le même homme⁵⁹⁰.

Les premières descriptions de Danglars laissent entendre une divergence entre apparence et réalité, qui concernent notamment les intentions de Danglars vis-à-vis d'Edmond Dantès. Seul le narrateur omniscient rend visible aux lecteurs que le regard de Danglars, c'est-à-dire son corps, trahit les apparences qu'il tente de conserver.

La distinction entre le corps et l'apparence est doublée d'une métaphore filée tout au long du roman sur le traître comme acteur, ce que confirme l'une des premières descriptions du substitut du procureur du roi de Villefort, lorsqu'il s'apprête à interroger Edmond Dantès au sujet de la lettre qui a conduit à son arrestation :

À peine de Villefort fut-il hors de la salle à manger qu'il quitta son masque joyeux pour prendre l'air grave d'un homme appelé à cette suprême fonction de prononcer sur la vie de son semblable. Or, malgré la mobilité de sa physionomie, mobilité que le substitut avait, comme doit le faire un habile acteur, plus d'une fois étudiée devant sa glace, ce fut cette fois un travail pour lui que de froncer son sourcil et d'assombrir ses traits⁵⁹¹.

La fonction de Villefort fait de lui un véritable acteur, capable de maîtriser ses expressions pour composer un *gestus*⁵⁹² correspondant à sa fonction. Ce *gestus* est décrit comme un masque, et cette première description indique qu'il est capable de se composer des traits diamétralement opposés à ceux qui exprimeraient son état émotionnel. La métaphore du comédien est également utilisée par Danglars lorsqu'il feint de s'étonner de l'arrestation d'Edmond Dantès : « comme Arlequin, j'ai dit la vérité en riant ». Danglars prétend n'avoir rien su du contenu de la lettre menant à l'arrestation de Dantès – ce que le lecteur sait faux puisque Danglars sait que la lettre a été donnée à Dantès sur l'île d'Elbe, où est exilé Napoléon – mais a recours au personnage d'Arlequin, à un personnage théâtral, donc, pour réaffirmer à Caderousse la véracité de ses dires. Le principal instigateur du complot, Danglars, et de Villefort,

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁹² Nous employons le terme « *gestus* » au sens brechtien, en ce qu'il implique une coïncidence entre la gestuelle et la fonction sociale du geste. Voir Bertolt Brecht, *Nouvelle technique d'art dramatique, Écrits sur le théâtre*, T. 2, trad. Édith Winkler, L'Arche, Paris, 1979 p. 95.

qui par lâcheté fait emprisonner Edmond Dantès pour protéger son nom, sont placés sous le signe de l'acteur, du masque et de l'imposture.

L'instabilité de l'identité redouble l'instabilité politique sur laquelle s'ouvre le roman, qui commence entre la première abdication de Napoléon le 26 avril 1814, suite à sa défaite face à la sixième coalition⁵⁹³, et le début des « Cent Jours⁵⁹⁴ ». L'intrigue commence le 24 février 1815, lors du retour à Marseille d'Edmond Dantès, c'est-à-dire une semaine avant le débarquement en France de Napoléon qui souhaite marcher sur Paris. La monarchie a été restaurée depuis quelques mois seulement, l'ancienne aristocratie a repris sa place après avoir été déchu depuis le Directoire, mais nombreux sont encore les partisans de Napoléon qui œuvrent pour son retour. En outre, avec le retour de la monarchie, l'Empire est décrit comme une imposture politique : Napoléon, exilé à l'île d'Elbe, est désigné sous le titre de « l'usurpateur⁵⁹⁵ », il se serait approprié une place qui, selon les conservateurs, n'aurait dû revenir qu'à la famille royale.

La démonstration des *Considérations sur la France* est sans appel : tout pouvoir légitime venant de Dieu seul, l'homme, en décidant de son destin collectif, s'arroge indûment le pouvoir divin, tel un Vaucanson qui se prend pour Prométhée. La démocratie (autre terme) est donc, autant qu'un sacrilège, une vaste imposture, ou, plus précisément une *usurpation*. Les deux idées sont très proches, l'imposture renvoyant à la question de l'identité, l'usurpation à celle de la légitimité, et s'articulent nécessairement, puisque la légitimité se fonde sur l'identité. Tout ce dont accouche 89 est frappé du sceau de l'illégitimité ; l'Usurpateur par excellence (celui qui occupe une place qui n'est pas la sienne), c'est bien sûr Napoléon [...] ⁵⁹⁶.

Anne-Marie Callet-Bianco souligne ici à quel point le déguisement de son identité se fait la métonymie du contexte historique et politique lors de l'ouverture de l'intrigue. Usurpation et imposture constituent la toile de fond sur laquelle se joue l'élément déclencheur, à savoir la dénonciation et l'emprisonnement d'Edmond Dantès. Compte tenu de l'instabilité politique encore en cours, les places dans la société changent en quelques mois, les jeux d'alliances se recomposent rapidement.

Le trouble identitaire produit par l'instabilité politique ne concerne pas seulement les places sociales, mais affecte aussi les stratégies de survie des nouveaux ennemis du régime : l'arrestation d'Edmond Dantès, ainsi que les manigances de Noirtier mettent en lumière un

⁵⁹³ Celle-ci réunit le Royaume-Uni, la Prusse, la Suède, la Russie et l'empire d'Autriche et plusieurs états allemands contre Napoléon, lui-même soutenu par l'Italie.

⁵⁹⁴ Les « Cent Jours » désignent la période entre le retour de Napoléon à Paris le 1^{er} mars 1815, et sa seconde abdication, définitive, le 22 juin 1815

⁵⁹⁵ Alexandre Dumas, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁹⁶ Anne-Marie Callet-Bianco, *op. cit.*, p. 158-159.

climat de chasse aux sorcières nécessitant de cacher ses affinités politiques pour éviter l'arrestation. L'ennemi politique est dépeint comme un individu à l'apparence instable, qui cultive le déguisement et les modifications physiques pour rester dans l'ombre, c'est-à-dire comme un espion. En effet, la description du changement d'apparence de Noirtier évoque la figure de l'espion Charles Schulmeister, célèbre espion sous Napoléon I^{er}, connu pour être un expert dans l'art de se travestir⁵⁹⁷. L'histoire de l'espionnage au XIX^e siècle montre que le déguisement est un stratagème des plus fréquents. Lorsque Alain Dewerppe analyse la figure de l'espion du point de vue de l'anthropologie historique, c'est encore une fois la métaphore théâtrale qui est empruntée à la sociologie interactionniste pour qualifier l'exercice de l'espion, dont la construction et le maintien de son rôle, contrairement à celui de l'acteur, deviennent un enjeu vital⁵⁹⁸.

Le parcours de Monte-Cristo s'inscrit dans un paysage social et politique travaillé par une binarité entre apparence et vérité, posées comme absolument antithétiques : parmi les délateurs d'Edmond Dantès, personne n'est vraiment ce qu'il prétend être. Ainsi, lorsqu'apparaît le comte de Monte Cristo, ce n'est pas seulement contre des individus qu'il s'élève, mais contre le système régissant le rapport entre les apparences et la vérité. Le roman contient ainsi en creux une certaine vision de la haute société parisienne et de son fonctionnement : le Tout-Paris est un monde de masques, d'hypocrisie et de mensonges, du fait de l'instabilité identitaire propre à la société de la Restauration. Même si le roman reprend certains codes du *Bildungsroman*, dans le sens où le parcours d'Edmond Dantès/Monte-Cristo fait qu'il se forme, apprend, se déniaise pour pouvoir traverser les couches sociales parisiennes et y faire justice, la structure de l'apprentissage du vrai qui en émerge ne ressemble pas à celle du roman réaliste. Ceux-ci (ceux de Flaubert comme *L'Éducation sentimentale* ou certains romans balzaciens comme *Les Illusions Perdues* ou *Le Père Goriot*) dressent une cartographie de la société parisienne dans laquelle le héros explore le monde, la société qui l'entoure, déambule en accumulant progressivement une expérience de la vie, le dévoilement de ses ficelles. Le roman réaliste se présente comme une énigme⁵⁹⁹ à résoudre à l'issue d'un parcours herméneutique graduel. Pour Bourdieu, « l'éducation sentimentale de Frédéric est l'apprentissage *progressif* (je souligne) de l'incompatibilité entre les univers, entre l'art et l'argent, l'amour pur et l'amour mercenaire⁶⁰⁰ ». Le personnage balzacien réaliste est un enquêteur, il fait son entrée dans le monde, souvent depuis la province, puis le décrypte à partir de rencontres hasardeuses ou provoquées des structures sociales qui lui sont inconnues à son arrivée à Paris. Monte-Cristo n'enquête pas sur les rouages de la société parisienne, il en est omniscient. L'apprentissage du monde dans *Le Comte de Monte-Cristo* s'effectue à travers une

⁵⁹⁷ Paul Müller, *L'Espionnage militaire sous Napoléon I^{er}*, Lavauzelle, Limoges, 2006.

⁵⁹⁸ Alain Dewerppe, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Gallimard, Paris, 1994, p. 338.

⁵⁹⁹ Voir Chantal Massol, *Une Poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Droz, Paris, 2006.

⁶⁰⁰ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p. 49.

rupture et un bannissement social – l’emprisonnement au château d’If et l’évasion – qui donne au héros les clefs de compréhension de la société dans son ensemble. Monte-Cristo ne découvre pas les faux-semblants à partir de son entrée dans la société, son savoir est déjà total avant d’arriver à Paris. Il n’a pas à mener d’enquête, ni à déchiffrer la société, ce savoir lui est révélé d’un bloc par l’abbé Faria. La connaissance qu’il acquiert, le code qu’il adopte est celui du travestissement, du masque, qui symbolise la structure même de la société. Le roman ne se construit pas comme un « miroir que l’on promène le long du chemin », pour reprendre la formule de Stendhal, mais comme une élucidation *a priori* des modalités d’interactions sociales. L’acteur, le travestissement, ne sont pas des impostures exceptionnelles qu’il s’agirait de démasquer, mais le paradigme même du champ social. Dans la mesure où Monte-Cristo ne redevient pas Edmond Dantès, il ne se fait pas défenseur d’une conception du vrai opposé aux apparences, mais opère un déplacement du champ : le développement de l’intrigue évacue progressivement la dimension morale du vrai et du faux pour se déplacer vers le champ de la justice. La structure binaire présentée au début du roman, qui associe le vrai au Bien et les apparences au Mal est profondément recomposée par l’entrée en scène de Monte-Cristo, qui manipule les apparences tout en restant du côté du Bien, dans la mesure où ce n’est plus le vrai qu’il pose comme valeur, mais la Justice.

Cependant, peut-on considérer que le déguisement chez Monte-Cristo a la même valeur que l’imposture de ses ennemis qui ont forgé leur fortune sur des mensonges ? Pour compléter l’analyse de Julie Anselmini relative à la consécration de l’acteur comme figure de surhomme, toutes les figures d’acteur ne sont pas équivalentes dans le roman. Seul un certain type d’acteur se distingue des autres, l’acteur qui ne ment pas.

Bien que Monte-Cristo permette de masquer le nom d’Edmond Dantès, le comte ne ment pas sur son identité : le nom même de Monte-Cristo est celui de l’île achetée par le personnage et dont il s’est fait un titre, et sa fortune, réelle, constituée de valeurs stables, d’or et d’argent, contrairement à celle de la famille Danglars, instable parce qu’intégralement dépendante des actions et des crédits accordés. L’éducation et les manières du comte ne sont pas feintes non plus, puisqu’elles résultent d’une éducation et de ses voyages : Edmond Dantès était ignorant et simple, Monte-Cristo est éduqué et ne joue pas ses manières ni n’arbore ne fausses connaissances. Vittorio Frigerio, qui analyse la figure du surhomme au prisme de la théorie de l’individualisme anarchiste de Max Stirner dans *L’Unique et sa propriété*, indique « l’internalisation du savoir » dont fait preuve Monte-Cristo : l’éducation de Monte-Cristo n’est pas un autre masque apposé sur le visage d’Edmond Dantès, elle fait partie de lui au point d’avoir profondément remodelé son moi, et le Savoir internalisé peut devenir la pointe de l’exercice de sa Volonté⁶⁰¹.

⁶⁰¹ Vittorio Frigerio, *op. cit.*, p. 55.

La seule chose que cache Monte-Cristo, c'est son histoire⁶⁰², mais il ne ment pas sur son caractère. Ses manipulations pour obtenir vengeance et justice sont réelles, mais elles n'impliquent pas un mensonge sur son identité : contrairement à Andrea Cavalcanti, qui redevient Benedetto une fois l'imposteur démasqué, Monte-Cristo ne peut déchoir une fois que le nom de son passé refait surface. C'est précisément parce que le héros travesti n'est plus un imposteur qu'il peut devenir un héros. L'héroïsme du travesti romantique tient justement dans le fait qu'il donne une valeur au déguisement, qui cesse d'être un simple artifice pour devenir le lieu d'expression du moi véritable du héros.

Indépendamment du rapport à l'identité qu'implique cette distinction entre l'acteur comme imposteur et l'acteur comme surhomme, ces deux types d'acteurs décrits par Dumas pourraient être lus dans un prisme spécifiquement théâtral. Selon Julie Anselmini, les écrits de Dumas sur le jeu d'acteur sont clairs sur la différence de valeur qu'il établit entre l'acteur classique et l'acteur romantique :

Est ainsi mis en place tout un système d'opposition visant à montrer que les comédiens romantiques dépassent les comédiens classiques, dans une sorte de progrès de l'art dramatique qui correspond, selon Dumas, au mouvement de l'histoire. À l'*art* des acteurs classiques, répond la *vérité* des acteurs romantiques, au *joli* répond le *sublime*, à la *coquetterie*, la *poésie*, et à la *science*, la *passion* (qualités, on peut le noter, qui caractérisent autant les acteurs que les héros qu'ils interprètent)⁶⁰³.

Le discours de Dumas sur le jeu d'acteur est traversé par la même dichotomie entre une apparence fabriquée (« l'art », c'est-à-dire aussi l'artifice, une technique de surface), et la « vérité » qui suppose une circulation entre apparence et vérité, entre le corps et le costume. Si Monte-Cristo n'œuvre pas sur une scène de théâtre, mais dans le théâtre qu'est le monde, il ne fait pas moins référence à l'acteur de vérité que promeut Dumas dans ses écrits sur l'art dramatique. Si on analyse l'identité de Monte-Cristo du point de vue du travestissement, et ce travestissement entendu comme geste théâtral, le modèle de jeu qui y préside change radicalement : de mascarade, c'est-à-dire jeu de surface, le travestissement devient une incarnation, qui suppose une interpénétration entre l'acteur et le personnage. En effet, le jeu romantique pose la première pierre dans l'évolution du jeu d'acteur comme incarnation qui persistera dans le jeu des monstres sacrés de la fin du siècle, puis dans le jeu naturaliste dans une forme différente. Un indice de ce jeu « vrai » réside dans le statut de la parole du comte,

⁶⁰² Monte-Cristo est amené à mentir lorsqu'on l'interroge sur son passé, s'inventant le nom de Zaccane et se faisant héritier d'une riche famille italienne, puisqu'il s'agit de la seule information qu'il ne peut révéler sans compromettre ses desseins. Cependant, la narration n'insiste guère sur les origines de Monte-Cristo, dont il est très rarement fait mention, et insiste plutôt sur la sincérité du personnage.

⁶⁰³ Julie Anselmini, « Comédiens et surhommes dans l'œuvre de Dumas père », *op. cit.*, p. 159.

qui fonctionne de manière très différente de celle des autres personnages. Le comte est littéral, sincère, et si authentique qu'il rompt avec les codes de la haute société parisienne.

La parole prudente et hypocrite des membres de la société parisienne rejette toute interprétation directe et appelle implicitement un travail automatique de décodage et traduction, grâce auquel, et seulement à travers lui, elle consentira à se dessaisir de son sens profond. Par opposition, la parole du comte exige, pour être véritablement entendue, une approche aussi voisine que possible du premier degré. À plusieurs reprises le discours de Monte-Cristo apparaît en effet brutalement transparent, direct, souvent presque ouvertement menaçant pour ses adversaires, comme tout au long de son premier entretien avec le procureur du roi. Sa franchise – pourtant éclatante pour un observateur non prévenu – n'est cependant jamais perçue immédiatement comme telle⁶⁰⁴.

Tout comme le héros du théâtre romantique, le comte de Monte-Cristo ne laisse aucun espace d'interprétation entre son intention et ses dires, sa parole est incarnée et non pas jouée. Monte-Cristo (comme d'Artagnan par ailleurs, autre grand personnage dumasien) ne cherche pas à plaire, il n'est ni cabot ni menteur, et se fait métaphore de l'acteur romantique, acteur de vérité, contrairement à la société parisienne qui reste dans un jeu de convention et de mascarade.

Pourtant, Monte-Cristo est seul contre tous à affirmer ce nouvel ethos, preuve d'une pensée profondément individualiste qui sous-tend le roman. L'individu, le Moi débarrassé des contraintes du jeu de social, exception parmi la foule, devient souverain.

Toute loi ayant disparu de son horizon, toute obligation éthique ou morale ayant été prouvée fausse et répudiée, le Moi se retire du jeu d'illusions des lois et des règles qui dirigent la vie du commun des hommes, pour retrouver à l'intérieur de son propre être les impulsions – éternellement changeantes – sur la base desquelles il établira jour après jour sa conduite ; impulsions qui se modifieront à volonté dans la recreation quotidienne de sa propre personnalité⁶⁰⁵.

Monte-Cristo est l'emblème d'un nouveau moi tout-puissant, garant d'un nouvel ordre du monde extra-moral au sens nietzschéen. La manière dont Vittorio Frigerio décrit l'affirmation du Moi chez Monte-Cristo rappelle, en effet, la manière dont Nietzsche redéfinit la morale non plus sur les bases du système de valeur binaire hérité du platonisme et du christianisme, mais à partir de l'instinct, des pulsions intrinsèques à l'individu, qui sont le centre et le garant de ses propres valeurs, ce qui lui permet d'affirmer sa volonté sur le monde :

⁶⁰⁴ Vittorio Frigerio, *op. cit.*, p. 59

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 67.

« L'individualité assume une valeur prépondérante car ce n'est que grâce à elle qu'il est possible d'accéder à sa vérité, la vérité du Moi⁶⁰⁶ ». C'est l'individualisme même qui recompose le régime de vérité : la vérité n'est plus extérieure au sujet, mais réside en lui-même. Cette redéfinition de la vérité comme valeur intrinsèque est caractéristique de la pensée romantique, qui place l'individu, le Moi, au centre de sa représentation du monde, comme incarnation d'un idéal réformateur, ce dont témoigne le théâtre romantique, qui utilise également le travestissement comme métaphore de cette recomposition du Moi.

1.1.2 RUY BLAS, L'(ANTI)-HEROS ROMANTIQUE OU L'ECHEC DU DEGUISEMENT

Le travestissement fait son retour dans la fiction théâtrale en plein cœur du théâtre romantique, qu'il s'agisse d'un travestissement moral, d'une imposture (*Lorenzaccio*), ou d'un travestissement dans sa dimension concrète (*Ruy Blas*). La partie matérielle du travestissement, le costume, est considérablement mise en lumière par la dramaturgie romantique, qui pense dans le texte la matérialité de la scène, n'en déplaise à certains critiques de l'époque :

Un réalisme dont les critiques contemporains n'ont cessé de se gausser, le considérant comme un « matérialisme » où ne pouvait que s'engluer la beauté idéale des textes de théâtre. Ainsi en 1838, à propos de *Ruy Blas*, Gustave Planche, critique de *La Revue des Deux Mondes*, écrit que le malheur du drame est de « confondre l'homme et la chose, la vie et la pierre, le cœur et l'étoffe », et Jules Janin, l'un des grands critiques du XIX^e siècle : « Il [l'auteur] a donné des habits à ses héros, il n'a plus de temps de lui donner des passions » (*Journal des Débats*)⁶⁰⁷.

Les deux critiques, dont Anne Ubersfeld exhume les mots, insistent tous deux sur l'étoffe et l'habit, preuve de l'importance du costume comme signe dans *Ruy Blas*. Les didascalies regorgent de détails sur la forme, la couleur et la facture de chacun des costumes qu'empruntent Ruy Blas et Salluste. La didascalie liminaire en est d'emblée révélatrice :

*Don Salluste est vêtu de velours noir, costume de cours du temps de Charles II. La Toison d'or au cou. Par-dessus l'habillement noir, un riche manteau de velours vert clair, brodé d'or et doublé de satin noir. Épée à grande coquille. Chapeau à plumes blanches. Gudiel est en noir, épée au côté. Ruy Blas est en livrée. Haut de chausse et justaucorps bruns. Surtout galonné, rouge et or. Tête nue. Sans épée*⁶⁰⁸.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁰⁷ Anne Ubersfeld, *Le Drame romantique*, *op. cit.*, p. 21

⁶⁰⁸ Victor Hugo, *Ruy Blas*, acte I., sc. 1.

Dès la didascalie, Hugo semble indiquer une aisance vestimentaire différente entre Ruy Blas et Salluste : Salluste « est vêtu », tandis que Ruy Blas « est en », comme si le personnage même portait déjà un déguisement, ce que sous-entend d'ailleurs Don César quelques scènes plus loin lorsqu'il demande à Ruy Blas : « Mais toi ? cette livrée ? est-ce un déguisement⁶⁰⁹ ? ». Lorsque Don Salluste travestit Ruy Blas en Don César de Bazan, Hugo ne se contente pas d'indiquer que les deux personnages échangent leurs costumes, chaque pièce de vêtement qu'ils enlèvent et remettent est décrite pas-à-pas⁶¹⁰. De même, le costume de Ruy Blas ne reste pas identique tout au long de la pièce une fois qu'il a emprunté l'identité de Don César, il évolue en même temps qu'il grimpe les échelons de la cour d'Espagne : « *Ruy Blas reste au fond de la chambre. Il est magnifiquement vêtu. Son manteau tombe sur son bras gauche et le cache*⁶¹¹ ». On apprend par la suite qu'il porte des manchettes en dentelles, etc.

Bien sûr, la multiplicité des indications tient à la recherche de la « couleur locale », et Hugo prend le parti de la précision. Toutefois, au-delà du réalisme, le costume devient un élément dramaturgique central, il est le signe du travestissement de Ruy Blas, mais aussi de son évolution sociale, de sa déchéance... Le costume construit alors un personnage qui n'est pas fixe dans le temps ; il évolue, change, s'altère. Le travestissement ne fonctionne pas seulement comme le revers d'une pièce de monnaie qu'il suffirait de retourner pour revoir l'autre versant, les didascalies peignent nuances et progression. Le théâtre romantique ne fait pas qu'inclure la scène dans l'écriture, la pensée de la scène que contiennent les didascalies produit également une dramaturgie, au point que le costume n'est plus seulement un accessoire : le déguisement habite *Ruy Blas*.

1.1.2.1 « JE M'APPELLE RUY BLAS ET JE SUIS UN LAQUAIS », (V., 3., v. 2143) OU LORSQUE RUY BLAS NOUS A MENTI

La structure du travestissement dans *Ruy Blas* est relativement commune, et inspirée du déguisement du traître dans le mélodrame, à l'exception qu'ici, le traître, don Salluste, ne se déguise pas lui-même pour ruiner l'innocente Reine, mais utilise son laquais. L'inversion des rôles maître/valet rappelle la comédie marivaudienne, inversion temporaire qui conduit à une scène de reconnaissance au cinquième acte, dans laquelle Ruy Blas découvre son nom et sa condition à la Reine. Comme dans *Le Comte de Monte-Cristo*, la reconnaissance passe par le fait de dire son nom. Cependant, là où Monte-Cristo ne redevient pas Edmond Dantès une fois que son nom est prononcé, Ruy Blas quant à lui semble redevenir Ruy Blas. Pourtant, un doute

⁶⁰⁹ *Ibid.*, acte I, sc. 3., v. 279.

⁶¹⁰ « *Ruy Blas dépouille son surtout de livrée et le jette sur un fauteuil. [...] Il lui fait admirer la souplesse du tissu. [...] Il passe au cou de Ruy Blas l'écharpe, à laquelle est attachée une épée. [...] Don Salluste détache son manteau et le jette vivement sur les épaules de Ruy Blas [...]* ». (*Ibid.*, acte I., sc. 4.)

⁶¹¹ *Ibid.*, acte II., sc. 3.

persiste, et cette fin où il suffirait de lever les masques pour un retour à l'ordre laisse sur sa faim. C'est également la conclusion de Jean Gaudon à propos de *Ruy Blas* :

Pourtant, la chute du masque ne suffit pas à instaurer le règne de la clarté. Le personnage qui apparaît, le visage nu, sous le regard d'autrui, vêtu de ses passions, de son passé, et de sa grande âme compliquée, n'est pas plus transparent qu'auparavant. [...] Ruy Blas devenu laquais aux yeux de la reine n'est ni plus ni moins lisible pour nous. Nous nous trouvons maintenant devant un masque de chair et il nous faut l'arracher. L'auteur dramatique ne se trouve donc réellement, vis-à-vis du spectateur, dans la situation de l'accusateur public, qu'au moment où les oripeaux du mensonge sont tombés. C'est alors que le vrai masque tombe. C'est alors, et seulement alors, que la parole devient l'auxiliaire irremplaçable de la transparence⁶¹².

Mettre et enlever son masque n'est plus l'opération qui délivre la vérité du personnage, seule la parole a ce pouvoir. Pour Jean Gaudon, le masque chez Hugo n'est pas pris dans la dichotomie entre mensonge et vérité, il est une stratégie, un passage, un catalyseur, mais n'est ni plus faux ni plus vrai que le visage. Si c'est la parole de Ruy Blas qui donne la vérité du personnage, lorsque le héros dit « Je suis Ruy Blas », reste à enquêter pour savoir *qui est* Ruy Blas.

Au moment où s'ouvre le drame, Ruy Blas est contractuellement le laquais de Don Salluste. Cependant, la scène de retrouvailles entre Ruy Blas et Don César à l'acte I permet à Ruy Blas de se raconter, et de retracer le parcours qui l'a conduit à emprunter l'habit du laquais. Il se dit « rêveur » opposé à « ouvrier », et rejette le travail au profit de la pensée⁶¹³. Il résume cet état d'esprit en disant « j'étais un homme encore », sous-entendant que le cœur de sa dignité se trouvait dans la liberté et le rêve, ce qu'il aurait perdu au présent de l'énonciation. C'est la pauvreté et la faim seules qui le poussent à s'engager comme laquais, c'est-à-dire à renoncer à sa liberté pour épouser la servitude. Son éducation l'aura seulement bercé l'illusion concernant l'ascension sociale.

On retrouve plus tard le motif du rêve dans les répliques de Ruy Blas pour désigner *a posteriori* le temps de son travestissement en Don César : « C'est fini. Me voilà retombé ! De si haut ! / Si bas ! j'ai donc rêvé⁶¹⁴ ! [...] » ou plus loin « oui, c'est que je rêvais⁶¹⁵ » et enfin « C'est fini. Rêve éteint ! Visions disparues⁶¹⁶ ! ». Le rêve ne se révèle qu'à partir du moment où il se termine. Le rêve métaphorise l'histoire politique contemporaine de l'auteur : les « visions disparues », ce sont aussi celles de la révolution de 1830, qui s'achève par le retour à la

⁶¹² Jean Gaudon, *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie*, Eurédit, Paris, 2008, p. 58-59.

⁶¹³ Victor Hugo, *Ruy Blas*, acte I., sc. 3., v. 285-325.

⁶¹⁴ *Ibid.*, acte IV., sc. 4, v. 1516-1517.

⁶¹⁵ *Idem.*, v. 1525.

⁶¹⁶ *Ibid.*, acte V., sc. 1, v. 2017.

monarchie. Outre la référence politique, le rêve est également un motif poétique emprunté au théâtre espagnol du siècle d'Or⁶¹⁷. La référence au théâtre espagnol laisse penser que le motif du rêve n'est pas utilisé pour décrédibiliser ce dernier : au contraire, le rêve devient un élément de la vie, un élément qui nourrit l'expérience, et dont la fin, même si elle ne peut qu'avoir lieu, ne laisse pas indemne.

Même si le rêve ne correspond pas à un élément qui serait faux, reste à savoir à quoi correspond le moment de l'éveil. Ruy Blas se lamente et répète que le rêve est terminé, il finit par signifier le moment de l'éveil :

Ah ! vous avez eu beau me parler à l'oreille !
Je dis qu'il est bien temps qu'enfin je me réveille,
Quoique tout garrotté dans vos complots hideux,
Et que je n'irai pas plus loin, et qu'à nous deux,
Monseigneur, nous faisons un assemblage infâme.
J'ai l'habit d'un laquais, mais vous en avez l'âme⁶¹⁸ !

Ruy Blas ne s'éveille pas quand il est contraint de dire son nom, ce n'est pas le fait de redevenir un laquais qui dissout le rêve, mais au contraire, quand il retrouve son courage, qu'il agit en fonction de son âme, et qu'il redevient lui-même. La contraposée logique implicite dans le dernier vers cité indique que Ruy Blas n'a pas l'âme basse de la servitude, et que c'est cette âme qu'il entend enfin libérer. De nouveau, le laquais n'est pas une condition ni une vérité, mais simplement un habit, un déguisement. À la suite de Jean Gaudon, notons que c'est grâce au langage que Ruy Blas affirme son moi, qu'il sépare l'âme du masque. Ainsi, le travestissement de Ruy Blas en Don César ne l'a pas fait entrer dans le pays du faux et de l'imposture, au contraire, il lui a permis, lors d'un mensonge, d'un rêve, d'affirmer son moi, de pouvoir rêver éveillé. Sylvain Ledda parle du déguisement non pas comme un « simple artifice théâtral, mais une manière de médiatiser la vérité des personnages⁶¹⁹ ». Les yeux de l'amour y sont sensibles, puisque la reine déclare à Ruy Blas que c'est parce qu'elle a suivi chacun de ses discours qu'elle lui a fait grimper les échelons de la cour en six mois ; c'est parce qu'elle a écouté ses mots qu'elle l'aime. L'amour aussi naît du langage du personnage, langage qui dit sa vérité intrinsèque plus que son nom ou sa condition. Et dans ce cas, la vérité de Ruy Blas correspond au masque de Don César.

En cela, la place du travestissement dans *Ruy Blas* sur le continuum entre vrai et faux est emblématique de l'esthétique du théâtre romantique telle que la définit Hugo dans la

⁶¹⁷ Celui-ci fait partie des sources d'inspiration du théâtre romantique, en particulier *La Vie est un songe* de Calderon, traduit en français avec les œuvres de Tirso de Molina et de Lope de Vega au début du XIX^e siècle. Le travestissement fait d'ailleurs partie des structures dramatiques récurrentes de la *comedia nueva* (Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 28).

⁶¹⁸ Victor Hugo, *Ruy Blas*, acte V., sc. 3., v. 2149-2154.

⁶¹⁹ Sylvain Ledda, *Hernani et Ruy Blas : de flamme ou de sang*, PUM, Toulouse, 2008, p. 161.

préface de *Cromwell*. Après avoir établi la nécessité historique du drame romantique, il s'emploie à définir le statut de l'imitation qui y a cours. Pour Hugo, le « drame peint la vie⁶²⁰ » et le caractère du drame est « la vérité ». La vie, c'est-à-dire la nature, dont le drame est le miroir. Il précise alors le rapport entre nature et vérité :

La nature donc ! La nature et la vérité. – Et ici, afin de montrer que, loin de démolir l'art, les idées nouvelles ne veulent que le reconstruire plus solide et mieux fondé, essayons d'indiquer quelle est la limite infranchissable qui, à notre avis, sépare la réalité selon l'art de la réalité selon la nature. Il y a étourderie à les confondre, comme le font quelques partisans peu avancés du *romantisme*. La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité *absolue*. L'art ne peut donner la chose même⁶²¹.

Si le drame comme tout art imite la nature, il fonctionne comme un « point optique⁶²² », il se doit de transformer la réalité pour en extraire une vérité humaine plus grande. Le théâtre compresse, remodèle, repeint la nature pour n'en laisser que la substantifique moelle, la vérité. Si la vérité est opposée à la réalité absolue, c'est qu'il peut y avoir plus de vérité dans le masque de Ruy Blas, dans son rêve, que dans sa condition sociale contingente et contractuelle de laquais. Là où le théâtre classique faisait du masque le régime du faux, bien qu'il donne malgré tout l'occasion de repenser les fondements de l'ordre social, en passant par l'autre pour s'atteindre soi-même, le théâtre romantique dans ses fondements modifie le statut du masque. Sylvain Ledda énonce qu'il ne s'agit pas « d'un simple effet de théâtre dans le théâtre, ni seulement d'un héritage de la comédie, mais d'une réflexion sur les liens entre identité, apparence, et espace symbolique du drame⁶²³ ». Le mensonge, la manipulation persistent et restent évidemment opposés à la vérité. Néanmoins le statut de la vérité change, elle n'est plus opposée aux apparences. Un des effets du déplacement du lieu de la vérité est l'effet que produit le travestissement sur le spectateur. À la fin de la pièce, on souhaiterait que Ruy Blas n'ait pas à se démasquer. Dans le travestissement comique le plaisir du spectateur vient du fait que les masques vont finir par tomber, et c'est ce moment que le spectateur attend, ou qu'il souhaiterait voir arriver plus tôt. Ici, tout se passe comme si on attendait au contraire un travestissement sans fin. Non pas seulement pour l'amour de la reine, mais pour la politique que Ruy Blas conduit au sein du royaume, dénonçant la corruption de la noblesse qui mène le régime à sa perte. La reine finit par pardonner à Ruy Blas et l'appelle de son nom. Mais l'amour de la reine qui aboutit au pardon final était déjà déterminé par le discours du personnage, dans lequel il avait l'occasion de révéler son moi. La reine n'admet pas qu'elle aime un laquais et un imposteur, mais ce qui fait la véritable nature de Ruy Blas.

⁶²⁰ Victor Hugo, *Cromwell* [1827], « Préface », Garnier-Flammarion, Paris, 1968, p. 76.

⁶²¹ *Ibid.*, p. 89.

⁶²² *Ibid.*, p. 90.

⁶²³ Sylvain Ledda, *op. cit.*, p. 162.

De géologique, la vérité devient épidermique : elle surgit à la surface des corps, dans les costumes, les décors. Anne Ubersfeld constate que l'objet, dans le théâtre romantique, a une triple valeur : fonctionnelle/dramatique, historique et symbolique⁶²⁴. Le costume (ou le travestissement), devient un objet masque à valeur symbolique, chargé de matérialiser visuellement l'âme des personnages. Comme le souligne Sylvain Ledda : « d'emblée, Ruy Blas porte bien l'habit du grand d'Espagne parce qu'il a l'âme noble. Lorsqu'il ressurgit de l'ombre à l'acte III, Salluste passe *incognito* sous sa livrée parce qu'il est sans noblesse de cœur⁶²⁵ ». Le statut du costume émane de l'importance donnée à la couleur locale, dont Hugo précise qu'il ne s'agit pas que d'un effet de surface, mais que si elle se matérialise dans des effets scéniques, elle est également au cœur du drame. Parce que le réel n'est pas l'objet de l'art, la couleur locale n'est pas simplement une atmosphère, un décor, un environnement, mais participe à la production du sens. On retrouve ici la distinction que fait Hugo entre la forme et la surface lorsqu'il écrit que : « [...] la forme, c'est le fond. Confondre forme avec surface est absurde. La forme est essentielle et absolue ; elle vient des entrailles mêmes de l'idée⁶²⁶ ».

On reconnaît dans *Ruy Blas* la même signification du travestissement romantique que dans *Le Comte de Monte-Cristo* : le héros ment, mais son travestissement n'est pas une imposture, et lui permet au contraire d'affirmer son moi véritable et de s'élever. Le travestissement est la condition nécessaire à la transformation du personnage : s'il n'était pas devenu Don César pendant six mois, Ruy Blas serait resté diminué dans la servitude. Contrairement à Monte-Cristo, Ruy Blas ne disparaît pas derrière Don César. D'ailleurs, il n'a jamais tenté d'imiter Don César, il n'a jamais joué un rôle, il a simplement changé de vêtement. Ruy Blas n'est pas un acteur, un imposteur, il ne ment pas sur sa personne, sur son caractère, ne tente pas d'imiter le véritable Don César, qu'il connaît pourtant, il reste lui-même, voire, devient plus que lui-même. Sylvain Ledda souligne le fait que « le changement de costume peut être interprété moins comme le travestissement d'une apparence que comme une loupe posée sur la conscience du personnage⁶²⁷ ». Le travestissement est ce « miroir optique » dont parle Hugo dans la préface de *Cromwell*, instrument de déformation et de révélation qui fait accéder le personnage à une vérité du moi qui n'est pas celle de son appartenance sociale.

Le lien entre travestissement et vérité du sujet dans *Ruy Blas* rappelle la distinction foucauldienne entre spiritualité et connaissance comme processus d'accès à la vérité.

Appelons, si vous le voulez bien, « philosophie », cette forme de pensée qui s'interroge, non pas bien sûr sur ce qui est vrai et sur ce qui est faux, mais sur ce qui fait qu'il y a et qu'il peut y avoir du vrai et du faux, et que l'on peut ou

⁶²⁴ Anne Ubersfeld, « Une dramaturgie de l'objet : le théâtre de Hugo », in Claude Duchet (dir.), *Le Réel et le Texte*, Armand Colin, Paris, 1974.

⁶²⁵ Sylvain Ledda, *op. cit.*, p. 161.

⁶²⁶ Victor Hugo, *Utilité du Beau*, in *Œuvres complètes*, vol. « Critiques », Robert Lafont, Paris, 2002, p. 581-583.

⁶²⁷ *Idem*.

que l'on ne peut pas partager le vrai du faux. Appelons « philosophie » la forme de pensée qui s'interroge sur ce qui permet au sujet d'avoir accès à la vérité, la forme de pensée qui tente de déterminer les conditions et les limites de l'accès du sujet à la vérité. Eh bien, si on appelle cela « philosophie », je crois qu'on pourrait appeler « spiritualité » la recherche, la pratique, l'expérience par lesquelles le sujet opère sur lui-même les transformations nécessaires pour avoir accès à la vérité. On appellera alors « spiritualité » l'ensemble de ces recherches, pratiques et expériences que peuvent être : les purifications, les ascèses, les renoncements, les conversions du regard, les modifications d'existence, etc., qui constituent, non pas pour la connaissance, mais pour le sujet, pour l'être même du sujet, le prix à payer pour avoir accès à la vérité⁶²⁸.

La « spiritualité » dérivant de ce que Foucault appelle la philosophie, la vérité dont parle Foucault n'est pas une donnée stable, *en soi*, opposé à ce qui est faux, mais une découverte qui reste à faire dans un processus de questionnement sur les conditions de partage entre vrai et faux. La spiritualité ne relève pas d'une entreprise de connaissance, mais d'un processus de subjectivation. Ainsi « la spiritualité postule que la vérité n'est jamais donnée au sujet de plein droit. [...] Elle postule qu'il faut que le sujet se modifie, se transforme, se déplace, devienne, dans une certaine mesure et qu'à un certain point, autre que lui-même pour avoir droit à avoir accès à la vérité⁶²⁹ ». Foucault distingue alors deux formes que peuvent prendre ces « conversions », dont la première, qu'il nomme l'*érôs*, est le « mouvement qui arrache le sujet à son statut et à sa condition actuelle⁶³⁰ ». Le travestissement de Ruy Blas relève de la notion foucauldienne de la spiritualité : en arrachant Ruy Blas à sa classe, à sa condition, en le faisant devenir autre que lui-même le travestissement transforme le sujet et devient un processus de subjectivation en soi, qui mène Ruy Blas à une vérité du moi indépendante du partage entre vrai et faux opéré par le pouvoir, qui pose la vérité dans la condition sociale plutôt que dans l'être. Le fait de nommer ce principe de mouvement l'*érôs* rappelle étrangement les motivations du personnage à accepter le travestissement proposé par Don Salluste : c'est parce que Ruy Blas aime la Reine et voit dans le travestissement le seul moyen de s'élever vers elle qu'il suit Don Salluste et renoue avec ses vellétés révolutionnaires.

Pourtant, si la transfiguration opérée par le travestissement est opérante dans le sujet, elle n'en mène pas moins à un échec du projet politique du personnage.

1.1.2.2 POLITIQUE DU TRAVESTISSEMENT DANS RUY BLAS

⁶²⁸ Michel Foucault, *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Gallimard, Paris, 2001, p. 14.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁶³⁰ *Idem.*

Anne Ubersfeld analyse le drame chez Hugo comme une interrogation sur la « légitimité et les limites fixées aux droits du pouvoir⁶³¹ ». Dans *Ruy Blas*, la monarchie espagnole est décadente, aux mains d'un roi absent et en deuil qui laisse la place à l'égoïsme des grands de la cour d'Espagne, sous le regard de la Reine, emmurée dans une solitude contrainte, et dont les mains sont liées sans le Roi. Ruy Blas, incarnation du peuple, figure la tentative de rétablir le droit par le bas, contre la corruption du régime, qui se résout par un échec et la mort du héros. Selon Anne Ubersfeld, le théâtre hugolien est marqué de manière structurelle par l'impénétrabilité des espaces, entre l'espace du pouvoir (espace A) et ce qui lui est extérieur (espace B), et toute tentative d'intrusion dans l'espace A se solde par la mort. Dans *Ruy Blas* Anne Ubersfeld explique l'échec politique du héros à rétablir la légitimité du régime à partir de l'imposture primordiale que serait le déguisement de Ruy Blas en Don César, compromettant ainsi le statut de sa parole. C'est qu'elle maintient l'idée que la révélation finale lève le voile sur « l'identité vraie » du héros, qui compromet son efficacité politique, sa parole étant « frappée d'inanition⁶³² », et reconduit le parallèle entre imposture et usurpation développée par Anne-Marie Callet-Bianco à propos de l'imposture romantique. Comme dans la *comedia nueva* dont s'inspirent les auteurs romantiques⁶³³, vérité et politique sont intrinsèquement liés, et du régime de vérité dépend l'efficacité de l'action politique du personnage. Même si le travestissement permet à l'individu d'accéder à la vérité du moi, le processus de subjectivation n'est suivi d'aucun effet politique durable, dans la mesure où le travestissement ne suffit pas. « L'avènement du peuple au pouvoir apparaît dans son théâtre comme un idéal utopique⁶³⁴ », conclut Florence Naugrette. Le peuple usurpateur peut gouverner, mais dans *Ruy Blas*, sa place n'étant pas (encore) légitime historiquement, il échoue. Le héros romantique fonctionne donc plus comme modèle, voire comme « mythe » et comme utopie pour une histoire future.

Hugo place sa foi dans le Peuple, qui peut quant à lui poursuivre l'idéal : le Bourgeois s'oppose tout autant au peuple que le Riche ou l'Aristocrate, mais cette fois-ci par son étroitesse. Paul Bénichou montre en effet qu'en 1848, bien que libéral, Hugo rêve encore d'un despotisme éclairé et non de droit divin. Opposé à la monarchie absolue, il restait encore frileux vis-à-vis de la démocratie pure, et sceptique face à l'efficacité politique de formes constitutionnelles et représentatives, en ce qu'elles pourraient donner prise à la « petitesse bourgeoise »⁶³⁵. La réflexion politique s'articule bien à l'accession du Peuple au pouvoir, cependant, au moment de l'écriture de *Ruy Blas*, elle est encore très marquée par l'individualisme.

⁶³¹ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 148.

⁶³² *Ibid.*, p. 149.

⁶³³ C'est aussi un point essentiel de *La Vie est un songe* de Calderon de la Barca où le « rêve » a le statut d'articulation entre régime de vérité et légitimité politique du travestissement.

⁶³⁴ Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique*, *op. cit.*, p. 212.

⁶³⁵ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Gallimard, Paris, 1988, p. 282.

Incapable de traverser les classes sociales, l'individu voit sa capacité révolutionnaire réduite à néant. C'est peut-être que la pensée de la *potentia* politique chez Hugo, au moment de l'écriture de *Ruy Blas*, ne se situe pas dans le collectif mais dans l'individu. En effet, le rapport entre vérité et politique se joue très différemment à l'échelle du drame et à l'échelle du personnage : là où le drame se clôt sur la révélation d'un mensonge, l'illusion et le rêve permettent au personnage d'accéder à la vérité de soi. L'individu ne parvient pas à transformer les lieux du pouvoir par sa volonté, mais le personnage est lui-même le lieu de la subversion et de l'idéal. Muriel Plana montre dans *La Relation roman-théâtre des Lumières à nos jours* que l'impératif de la transparence romantique héritée de la pensée de Rousseau sur le sujet marque profondément les personnages hugoliens. L'analyse qu'elle propose du personnage de Gwymplaine dans *L'homme qui rit* s'applique parfaitement à *Ruy Blas* : « la démonstration est rousseauiste en ce sens : ce que l'individu se sent être est plus important et plus vrai que ce que la société raconte de sa condition, de sa naissance, de son rôle social, et doit toujours l'emporter chez lui, même s'il faut qu'il en meure⁶³⁶ ». Tout se passe comme si l'individu, en tant que sujet, détenait une vérité à laquelle la société, dans le regard qu'elle pose sur lui, n'a pas accès. La volonté de transparence chez Hugo (à la fois esthétique, philosophique et politique) se traduit dans le rapport spécifique qu'il entretient au masque théâtral :

C'est parce qu'il est inscrit dans cette tradition d'un moi transparent à lui-même que la duplicité du masque théâtral n'existe pas chez Hugo ; ce que montre le masque hugolien, grotesque et sublime, c'est la dualité du moi qui le porte, non sa duplicité ; moi double mais intégral et saisissable... L'idée de ce que le masque pourrait cacher - le vide ou l'inconnu, l'idée qu'il y aurait là de l'indicible, est abandonnée ; le masque hugolien est conflit, dialectique mais il n'est ni mensonge ni absence de l'être ; il prétend en effet, aussi complexe soit-il, le saisir tout entier⁶³⁷.

La révélation finale dans *Ruy Blas* n'est donc pas le dévoilement d'un mensonge mais de la complexité du moi. Muriel Plana lie alors la transparence comme impératif à la migration de Hugo du drame romantique vers le roman : l'abandon de l'écriture théâtrale au profit du roman n'est pas un rejet générique au profit d'un autre, puisque le drame romantique est aussi romanesque que le roman hugolien est dramatique. Cependant, le roman, contrairement au théâtre, lui permet de réaliser l'idée politique et philosophique de transparence :

En définitive, le romantisme cherche à rendre adéquat le monde réel (le monde) au monde des idées (le moi). Le social devrait se plier à l'individuel ; la scène concrète et publique au génie personnel du poète dramatique. Mais le théâtre résiste à cette utopie du sujet unique et tout puissant, il résiste à

⁶³⁶ Muriel Plana, *La Relation roman-théâtre des Lumières à nos jours, théorie, études de textes*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2001, p. 234.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 233.

cet idéalisme individualiste. La matérialité de la scène et sa « plurivocité » réfutent la transparence rousseauiste et la synthèse systématique hégélienne que porte en lui le Victor Hugo du drame romantique et du roman dramatique⁶³⁸.

La représentation de l'échec de l'avènement du peuple au pouvoir dans le théâtre de Hugo n'est donc pas seulement une pensée politique anti-démocratique. Elle articule réflexions esthétique et politique sur les pouvoirs du théâtre à répondre à la nécessité politique et philosophique de la transparence, en même temps qu'elle interroge le pouvoir de l'individu dans la transformation de la société.

Le travestissement du héros est le symbole de la philosophie romantique qui remet en question l'idée d'une « vraie nature », univoque et dissimulée, au profit d'une pensée de la complexité entendue comme une valeur à l'échelle de l'individu. On retrouve de manière embryonnaire l'idée développée plus tard par Nietzsche dans *Vérité et mensonge au sens extra-moral*, texte dans lequel il critique l'assimilation du vrai au réel pour replacer le vrai dans l'ordre du langage. Nietzsche utilise d'ailleurs à de nombreuses reprises le terme de travestissement pour décrire le fonctionnement du langage dans son rapport à la connaissance : le langage ne peut être qu'un masque, qu'un travestissement par rapport au réel, si bien que le travestissement en lui-même n'est plus du côté du faux et de l'illusion, mais une métaphore du fonctionnement même de l'élaboration de ce qu'est la vérité dans le discours. Il établit un parallèle entre la vérité et la norme, posant que ce que l'on constitue comme vrai, c'est-à-dire un ensemble de métaphores, n'est qu'un ensemble figé par les conventions et les habitus⁶³⁹. Le travestissement dans Ruy Blas symbolise cette absence de nature, d'un réel de l'individu posé comme vrai, et dénonce la revendication de la nature comme l'expression d'une convention sociale.

Parce que le romantisme est profondément marqué par la montée en puissance de l'individualisme, dont la figure du génie romantique est l'emblème, le travestissement devient un dispositif de cristallisation de l'idéologie individualiste, ainsi que le symptôme d'un renouvellement de la pensée de l'identité. Celle-ci n'est plus monadique comme y invitait le *cogito* cartésien, mais plurielle, paradoxale, complexe, préfigurant les transformations que la psychanalyse apportera à la fin du siècle à la définition du *moi*.

*

Ainsi, plusieurs éléments saillants émergent de l'analyse du fonctionnement des personnages de Ruy Blas et du Comte de Monte-Cristo, figures emblématiques d'une évolution de la conception du travestissement à l'époque romantique. En premier lieu, la « re-

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 235.

⁶³⁹ Friedrich Nietzsche, *Vérité et mensonge au sens extra-moral* [1873], Actes Sud, Paris, 2002, p. 27-32.

symbolisation » du travestissement à l'époque romantique est intrinsèquement liée à la montée en puissance de l'individualisme, et à la foi romantique dans les pouvoirs du moi, de l'individu face au monde, placé au centre de la représentation, idéal qui accouche des figures du surhomme et du héros romantique. Le travestissement symbolise le pouvoir de changer de forme, de s'élever socialement ou de dépasser la médiocre condition humaine. Symbole, parce que le travestissement y est toujours une forme d'arme métaphorique contre l'hypocrisie sociale. Cette arme que le travestissement symbolise, c'est bien le moi, l'identité même du héros, dont la définition même est renouvelée. Le masque épousant son visage, le héros romantique anticipe une vision de l'identité complexe, dans sa capacité à devenir multitude. En cela, cette pensée de l'identité est profondément libérale, elle pose comme idéal la capacité de l'individu à s'élever au-dessus de sa condition, à traverser les sphères de la société, et préfigure ainsi ce que la sociologie contemporaine nommerait des parcours trans-classe⁶⁴⁰. Le travestissement de classe n'est plus une simple inversion carnavalesque temporaire, un effet de surface, il symbolise un véritable pouvoir de l'individu de transcender le destin auquel le destine sa classe par la force de son désir et de sa volonté. Les héros romantiques subvertissent les valeurs sociales et les fondements de la vérité et du mensonge pour les remplacer par celles de la Justice et de la Volonté : le travestissement devient le processus même de la reconfiguration des valeurs, tout en permettant de dénoncer l'hypocrisie sociale. Loin d'être négatif, le travestissement est au contraire une valeur en soi, la preuve d'une prise de conscience du jeu social, mais aussi une manière de s'en émanciper en ne prétendant pas être ce que l'on n'est pas, mais en devenant autre.

1.2 LE « TROISIEME SEXE » : LE GENRE, LE DESIR ET L'HABIT

La révolte contre les clivages sociaux de la société postrévolutionnaire qu'incarne le héros romantique trouve également des échos dans la lutte contre les catégories de genre.

À partir de la Restauration, les romantiques ont en effet été les contemporains d'une époque d'accentuation de la différence sexuelle ; à laquelle leurs œuvres ont opposé une résistance plus ou moins consciente. Musset le dit dans le deuxième chapitre de *La confession d'un enfant du siècle* : le puritanisme apparu après l'écroulement du premier Empire est peut-être « l'ange avant-coureur » de l'indépendance des femmes (préalable dans sa pensée de la religion de l'amour androgyne). « Mais il est certain que tout d'un coup, chose inouïe, dans tous les salons de Paris, les hommes passèrent d'un côté et les femmes de l'autre. » Un divorce se creuse, abyssal, entre les sexes, dont Vigny prophétise dans une de ses *Destinées*, « La Colère de Samson », le dénouement apocalyptique : « La Femme aura Gomorrhe et l'Homme aura Sodome,/Et, se jetant, de loin, un regard irrité,/Les deux sexes mourront chacun de son côté. » La fixation puritaine des identités sexuelles –

⁶⁴⁰ Chantal Jaquet, *Les Transclasses ou la non reproduction*, PUF, Paris, 2014.

hommes en habits noirs d'un côté, femmes-fleurs de l'autre – se retourne ici en triomphe de l'homosexualité, soit de sujets désirants hybrides, portant l'autre en soi. [...] Partout affleure ce fantasme de l'hybridation du *genre* de l'individu, qui remet en cause, avec l'identité sexuelle, le principe même de l'assignation du moi à une identité⁶⁴¹.

Claude Millet attribue la révolte romantique (contre le binarisme des identités de genre, et l'assignation du moi à une identité prédéfinie – qu'elle se joue sur le mode de la lutte ou du fantasme) à l'accentuation de la différenciation sexuelle qui, si elle l'élabore depuis la deuxième moitié du XVIII^e siècle, se concrétise de manière bien plus évidente avec le code civil napoléonien, qu'entérine la société bourgeoise. Allant à l'encontre du binarisme de genre, surgissent dans la littérature nombre de figures d'androgynes, travesti·e·s, homosexuel·le·s, femmes émancipées, tribades, « tantes », hermaphrodites, etc. Laure Murat identifie l'émergence d'un nouveau « *fait de langage* » qui rassemble et traduit ces figures de l'entre-deux : le « troisième sexe ». Elle fait d'ailleurs de l'apparition de cette expression dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier la preuve de son intégration dans les mentalités.

Les deux axes majeurs du 'troisième sexe' sont posés : l'élaboration d'une *identité* désireuse de trouver une alternative au masculin et au féminin, et la désignation d'une *sexualité* marginale et stigmatisée⁶⁴².

Les deux axes qu'identifie l'historienne ne sont pas imperméables l'un à l'autre, et la représentation d'une identité de genre trouble va souvent – même si ce n'est pas toujours le cas – de pair avec les désordres des désirs, ce que confirme la médecine européenne à partir des années 1860, en définissant l'inversion sexuelle comme la présence d'« une âme de femme dans un corps d'homme » ou d'« une âme d'homme dans un corps de femme »⁶⁴³. L'orientation sexuelle qui sera plus tard nommée « homosexualité » est définie dès le milieu du XIX^e siècle comme un trouble dans le genre, ce qui fait dire à Michel Foucault que « l'homosexualité est apparue comme une des figures de la sexualité lorsqu'elle a été rabattue de la pratique de la sodomie sur une sorte d'androgynie intérieure, un hermaphrodisme de l'âme. Le sodomite était un relaps, l'homosexuel est maintenant une espèce⁶⁴⁴ ». Selon Marjorie Garber, la multiplicité des figures du « troisième sexe » et les diverses articulations qu'elles contiennent entre genre et sexualité doivent alerter sur le sens à donner à cette expression :

Ce « troisième terme » n'est *pas* un *terme*. Encore moins est-ce un sexe, certainement pas une instance d'un sexe « trouble » [...]. Le « troisième » est

⁶⁴¹ Claude Millet, *op. cit.*, p. 118.

⁶⁴² Laure Murat, *La Loi du genre*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴⁴ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, I, *La volonté de savoir* [1976], Gallimard, Paris, 2002, p. 59.

un mode d'articulation, une manière de décrire un espace de possibles. Le trois remet en question l'idée d'unité : de l'identité, de l'autosuffisance, de la connaissance de soi⁶⁴⁵.

Ce troisième terme, dont le travesti pourrait être la figure par excellence, marque « la mise en crise des catégories en tant que telles⁶⁴⁶ », les catégories étant fondées à partir de l'élaboration de critères de vérité, que vient remettre en question le travestissement. Il n'est pas anodin que, préoccupé par les conditions historiques de la production de la vérité, Michel Foucault se soit intéressé à l'histoire de la sexualité, la remise en question des catégories de genre étant profondément liée à l'idée d'une « vérité » du sexe, ce que le philosophe nomme ainsi dans la préface aux mémoires d'Herculine Barbin, lorsqu'il s'interroge sur l'intérêt de maintenir un « vrai » sexe⁶⁴⁷. La « vérité du moi » traversant obsessionnellement la littérature romantique, dans toutes les facettes de l'identité, le travestissement de genre comme occurrence du « troisième sexe » enrichit le questionnement sur la vérité du moi de celui de sa théâtralité.

Il s'agira alors d'étudier les liens entre travestissement, identité et régime de vérité, c'est-à-dire aussi théâtralité, dans trois œuvres qui présentent des travestissements féminins – c'est-à-dire non pas simplement des figures androgynes, mais une transformation et un déguisement de son identité qui passe par le vêtement – : *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier⁶⁴⁸, *Gabriel* de George Sand, et le personnage d'Eugénie Danglars dans *Le Comte de Monte-Cristo*.

1.2.1 LOGIQUES DU TRAVESTISSEMENT

Explicitant ses choix méthodologiques, Marjorie Garber distingue les « logiques » du travestissement de ses « effets », en précisant qu'étudier les « logiques » revient à « explorer la manière dont le transvestisme crée une culture », tandis qu'étudier les « effets » revient à se demander « de quelle manière une culture crée du transvestisme⁶⁴⁹ ». Ce qu'entend Marjorie Garber par « culture » se clarifie au cours des chapitres qui explorent ces « logiques » du travestissement : il s'agit de l'ensemble des champs (code vestimentaire, désirs, fétichisme, transidentité, culture gay et lesbienne...) que le travestissement critique, et dans lesquels il

⁶⁴⁵ Marjorie Garber, *op. cit.*, p. 11 (je traduis).

⁶⁴⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁴⁷ Michel Foucault, *Herculine Barbin, dite Alexina B.* [1978], Gallimard, Paris, 2014.

⁶⁴⁸ Plutôt que de poursuivre la tradition critique qui fait de Madeleine de Maupin/Théodore de Sérannes une figure de l'androgynie romantique, nous préférons parler spécifiquement de travestissement, du moins dans ce chapitre, dans la mesure où nous avons pris le parti de ne pas aborder ici les œuvres selon une approche historique. Si l'androgynie est également une figure de l'entre-deux, et les références mythologiques certes présentes dans le roman de Gautier, parler d'androgynie tend à lisser la théâtralité inhérente au travestissement, et donc, par là, le régime de vérité associé à l'identité de genre. La figure de l'androgynie comme référence de l'imaginaire romantique sera abordée dans le chapitre 5.

⁶⁴⁹ Marjorie Garber, *op. cit.*, p. 16.

produit des significations concurrentes aux binarismes normatifs. Étudier les logiques du travestissement revient à établir une typologie des fonctionnements sociaux que le travestissement, par la manière dont il est représenté et pratiqué, met en crise. Pour ce faire, il faut introduire un autre sens à « logique », plus causal, celui de l'enchaînement nécessaire des causes et des effets. Qu'est-ce qui cause le travestissement dans ces œuvres ? Mais aussi, à quel moment de la narration, du parcours du personnage, le travestissement intervient-il ? Quelles en sont la source, l'origine, l'intention ? Quels effets produit-il sur l'identité du personnage ? Peut-on établir une typologie des significations du travestissement ?

1.2.1.1 *MADemoiselle de MAUPIN* OU LE TRAVESTISSEMENT COMME INCORPORATION D'UNE IDENTITÉ DE GENRE

Dans *Mademoiselle de Maupin*, le dévoilement du travestissement est insinué par les différents narrateurs de l'intrigue avant que Théodore de Sérannes/Madeleine de Maupin ne prenne la parole pour expliciter sa propre position. Pascale Auraix-Jonchière parle ainsi de « dévoilement inutile⁶⁵⁰ », dans la mesure où le dévoilement et la reconnaissance du « vrai sexe » ne sont que l'enjeu fallacieux du roman. Le trouble du genre que suscite le personnage de Théodore est nommé dès sa première mention par le chevalier d'Albert, lorsqu'il aperçoit le cavalier :

Il est impossible d'avoir meilleure grâce ; il n'est pas très grand, mais il est svelte et bien pris dans sa taille ; il a quelque chose de moelleux et d'onduleux dans la démarche et dans les gestes, qui est on ne peut plus agréable ; bien des femmes lui envieraient sa main et son pied. Le seul défaut qu'il ait, c'est d'être trop beau et d'avoir des traits trop délicats pour un homme. Il est muni d'une paire d'yeux les plus beaux et les plus noirs du monde, qui ont une expression indéfinissable et dont il est difficile de soutenir le regard ; mais, comme il est fort jeune et n'a pas d'apparence de barbe, la mollesse et la perfection du bas de sa figure tempèrent un peu la vivacité de ses prunelles d'aigle [...]. Voilà donc enfin un des types de beauté que je rêvais réalisé et marchant devant moi ! Quel dommage que ce soit un homme, ou quel dommage que je ne sois pas une femme⁶⁵¹ !

D'Albert confie cette description à Silvio dans une de ses lettres : la description émane d'un point de vue interne, elle est incluse dans le récit de la journée des personnages, et les pensées qui sont confiées au lecteur transcrivent l'opinion personnelle non médiatisée du chevalier d'Albert. Même s'il ne connaît pas encore le secret de Théodore de Sérannes, la manière dont il décrit le cavalier procède d'une double énonciation qui souligne fortement le

⁶⁵⁰ Pascale Auraix-Jonchière, « Le dévoilement inutile : enjeux sociopoétiques de la figure de l'androgynie dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier et *Gabriel* de George Sand », *Romantisme*, n° 158, 2012/4, p. 97-109.

⁶⁵¹ Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin* [1835], Gallimard, Paris, 1973, p. 178.

travestissement encore implicite. Double énonciation, car le lecteur se doute, voire a déjà connaissance du travestissement. Michel Crouzet le rappelle dans sa préface ; le roman de Gautier est librement inspiré de la vie d'une véritable Madelaine de Maupin, ayant vécu entre 1673 et 1707 et contemporaine de Madame de Maintenon, que les lecteurs de l'époque connaissent bien puisque la « célèbre duelliste » fait partie des personnalités historiques célèbres, qui avait été évoquée à deux reprises dans *l'Artiste* en 1831⁶⁵², et apparaissait déjà dans le dictionnaire des frères Parfaict au XVIII^e siècle⁶⁵³. Pour les lecteur·trice·s d'aujourd'hui, le titre du roman et les choix d'édition, notamment de quatrième de couverture de l'édition de poche de Gallimard, laissent la parole à d'Albert qui dit s'être « épris d'une beauté en pourpoint et en bottes », leur permettent de prendre la description liminale d'Albert comme un indice de l'identité de Théodore. Cette première apparition est criblée des nombreux commentaires du narrateur au chapitre suivant, le chapitre VI, qui constitue d'ailleurs le premier changement de point de vue dans le roman. Tandis que les cinq premiers chapitres adoptaient la forme du roman épistolaire, retranscrivant des lettres du chevalier d'Albert à son ami Silvio, le narrateur nomme ouvertement au début du chapitre VI – et avec beaucoup d'ironie à propos de la subjectivité du personnage d'Albert – qu'il entend prendre le pouvoir sur la narration et « abandonner à ses rêveries le digne personnage qui, jusqu'ici, a occupé la scène et parlé pour son propre compte, et rentrer dans la forme ordinaire du roman⁶⁵⁴ ». Le passage au point de vue omniscient permet au narrateur de multiplier les allusions sur le genre de Théodore dans la scène où est décrit le soin que prend ce dernier de son valet, le jeune Isnabel, qui est également une femme travestie, ce dont ne laisse pas douter le nom presque transparent du personnage. Le narrateur précise avec désinvolture qu'« une mère n'eût pas fait mieux⁶⁵⁵ », ou que « le maître était beau comme une femme, – le page beau comme une jeune fille⁶⁵⁶ ». La description que fait le narrateur des deux personnages, le maître et le page, est constellée d'adjectifs et de métaphores relatives au vocabulaire usuel pour décrire le corps féminin. Ainsi, « ce qu'on voyait de la jambe du page était rond, potelé, poli, transparent et veiné⁶⁵⁷ », et « cette tête ronde et rose ainsi posée dans ses cheveux, avait l'air d'une pêche sous ses feuilles, elle en avait la fraîcheur et le velouté ». Le corps potelé, la comparaison avec le fruit, la fraîcheur et la blancheur sont des *topoi* descriptifs, qui sont également utilisés pour décrire le corps de Rosette. Même s'il feint de laisser planer un doute sur l'identité d'Isnabel, le narrateur va jusqu'à l'observation du corps par les fentes du vêtement pour informer (et exciter) le lecteur, au point de s'attarder pendant près d'une demi page sur les seins dépassant de la chemise entrouverte d'Isnabel, description au cours de laquelle il arrête régulièrement le lecteur pour lui signifier l'étrangeté « d'une certaine ligne ronde difficile à expliquer sur la poitrine d'un jeune garçon », et pour l'inciter à un voyeurisme plus poussé dans une théâtralisation

⁶⁵² Michel Crouzet, « Le 'Banquet' romantique », préface à *Mademoiselle de Maupin*, *op. cit.*, p. 14.

⁶⁵³ Pascale Auraix-Jonchière, *op. cit.*, p. 97.

⁶⁵⁴ Théophile Gautier, *MM*, p. 181.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 182.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 182.

graveleuse et presque farcesque de l'érotisme de la scène. Le chapitre VII se termine sur la révélation du « vrai » sexe d'Isnabel/Ninon, lorsque que Rosette s'exclame en le déshabillant : « Une femme ! [...] une femme ! ah ! Théodore⁶⁵⁸ ! ». La structure grammaticale de la réplique de Rosette, juxtaposant des phrases nominales et onomatopées exclamatives, est ainsi faite que seul le contexte d'énonciation permet de déterminer que la révélation concerne bien le page et non le cavalier, mais le jeu dans l'énonciation signifie sans l'ombre d'un doute le parallèle qu'établit la narration entre la situation du page et celle de Théodore. Le grotesque se déplace de l'ironie du narrateur aux visages des protagonistes qui se déforment l'un après l'autre comme ceux de personnages de farce suite à cette fausse révélation : chez Rosette, face au spectacle du corps d'Isnabel, le narrateur relate que « ses sourcils se rapprochèrent, et sa lèvre supérieure trembla légèrement⁶⁵⁹ », tandis que Théodore, écoutant le récit de Rosette, « chang[e] plusieurs fois de couleur⁶⁶⁰ ». Le corps travesti est bien « un secret à percer » – par le regard pénétrant auquel incite le narrateur –, et une « révélation aveuglante⁶⁶¹ », du moins, pour les personnages.

Dans les récits et descriptions qu'offrent d'Albert et le narrateur, le corps travesti reste un « corps-image », objet de regards qui tentent d'en percer le mystère, une figure donc, qui pose question sans offrir de prise à une interprétation stable. À la représentation du corps comme image succède le récit subjectif de Théodore au chapitre X, qui explicite plus qu'il ne dévoile, un récit qui permet de se dire, de se mettre en mots. La lettre, comme le journal, permet au personnage une écriture de soi, à la manière dont Charles Juliet dépeint le besoin d'écrire dans *Lumière d'automne*⁶⁶². La représentation du travestissement fonctionne sur le modèle que met au jour Muriel Plana concernant l'évolution de la scène du désir dans le roman, passant d'une « scène image » à une « scène mouvement » : le travestissement est d'abord vu comme objet, comme mystère, avant d'être raconté et dramatisé, embrassant le mouvement de la subjectivité qui permet un dévoilement qui n'est ni voyeuriste ni spectaculaire.

Le travestissement de Madeleine en Théodore découle d'une décision rationnelle : elle annonce d'emblée son projet dès les premières lignes de la lettre à Graciosa au chapitre X – sa résolution de « voir les hommes, – et de les étudier à fond, avant de donner [son] cœur à aucun d'eux⁶⁶³ ». Le choix du travestissement procède d'un désir de voir, c'est-à-dire d'une *volonté de savoir*, qui fait suite au constat de la dimension presque quantique du comportement

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁵⁹ *Idem.*

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 209

⁶⁶¹ Muriel Plana, « *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier : le corps travesti comme scène érotique », in Hélène Beauchamp et Muriel Plana (dir.), *Théâtralité de la scène érotique du XVIII^e siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, EUD, Dijon, 2013, p. 112.

⁶⁶² « Écrire pour déterrer ma voix. Écrire pour me parcourir, me découvrir. Me révéler à moi-même. Écrire pour épurer mon œil de ce qui conditionne ma vision », Charles Juliet, *Lumière d'automne*, *Journal VI*, 1993-1996, P.O.L., Paris, 2010, p. 247.

⁶⁶³ Théophile Gautier, *MM*, p. 243.

masculin : les hommes, vus ou observés par les femmes, et notamment des femmes vierges, changent tout à coup de comportement. Être observé par une altérité, par quelqu'un qui n'appartient pas à son milieu, presque à son « espèce » pour reprendre les mots de Théodore, modifie intrinsèquement les manières des hommes, qui mettent en acte, pour utiliser les termes de sociologie interactionniste, une *façade* sociale bien éloignée de leur comportement spontané. Madeleine, à la manière d'un documentariste, entend se rendre invisible parmi les hommes en devenant l'un des leurs, pour obtenir un accès direct à leur fonctionnement organique. La posture quasi scientifique de Madeleine se traduit par le regard clinique qu'elle entend poser sur les hommes :

C'était le seul moyen d'éclaircir mes doutes : avoir des amants ne m'aurait rien appris, ou du moins, cela ne m'eût donné que des lueurs incomplètes, et je voulais étudier l'homme à fond, l'anatomiser fibre par fibre avec un scalpel inexorable et le tenir tout vif et tout palpitant sur ma table de dissection : pour cela, il fallait le voir seul à seul chez lui, en déshabillé, le suivre à la promenade, à la taverne et ailleurs⁶⁶⁴.

Elle entend exposer le corps en pleine lumière, dévoiler l'homme dans sa concrétude, le faire passer sous la lumière crue de la lampe du biologiste, et reconquérir un pouvoir dont son genre l'avait privé en devenant le *sujet* du regard, et non plus seulement l'*objet*. Comme le montre Foucault dans *La Naissance de la clinique*, le regard clinique qui s'élabore au cours du XIX^e siècle, regard surplombant de la biologie expérimentale, produit un autre type de savoir/pouvoir qui se place dans l'œil de celui qui observe⁶⁶⁵. Le déplacement d'*objet* à *sujet* du regard dans la transformation Madeleine/Théodore est également visible dans le discours du personnage sur la beauté :

Voilà des remarques que je n'eusse assurément pas faites l'année passée, et j'aurais bien pu voir toutes les gorges et toutes les épaules du monde, sans m'inquiéter si elles étaient d'une bonne ou mauvaise forme ; mais, depuis que j'ai quitté les habits de mon sexe et que je vis avec des jeunes gens, il s'est développé en moi un sentiment qui m'était inconnu : - le sentiment de la beauté. Les femmes en sont habituellement privées, je ne sais trop pourquoi, car elles sembleraient d'abord plus à même d'en juger que les hommes ; mais comme ce sont elles qui la possèdent, et que la connaissance de soi-même est la plus difficile de toutes, il n'est pas étonnant qu'elles n'y entendent rien⁶⁶⁶.

Le discours sur la beauté s'articule à l'analyse de Muriel Plana concernant le rapport sujet/objet dans le désir : si le masculin est de manière normative *sujet du désir*, le féminin en

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 247.

⁶⁶⁵ Michel Foucault, *La Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* [1963], PUF, Paris, 2012.

⁶⁶⁶ Théophile Gautier, *MM*, p. 336.

est l'*objet*⁶⁶⁷. En se travestissant, Madeleine/Théodore passe de l'autre côté du prisme du regard : Théodore est celui qui regarde, l'œil du prince pour qui le spectacle est conçu, il devient spectateur et acquiert le pouvoir de juger.

C'est que l'opération de travestissement relève d'une véritable transformation du personnage, initiée d'abord, comme chez Edmond Dantès, par une mort symbolique :

C'était là où, avec mes robes et mes jupes, j'avais laissé mon titre de femme ; dans la chambre où j'avais fait ma toilette étaient serrées vingt années de ma vie qui ne devaient plus compter et qui ne me regardaient plus. Sur la porte on eût pu écrire : Ci-gît Madeleine de Maupin ; car en effet je n'étais plus Madeleine de Maupin, mais bien Théodore de Sérannes, – et personne ne devait plus m'appeler de ce doux nom de Madeleine.

Le tiroir où étaient renfermées mes robes, désormais inutiles, me parut comme le cercueil de mes blanches illusions ; – j'étais un homme, ou du moins, j'en avais l'apparence : la jeune fille était morte⁶⁶⁸.

Ce n'est pas le corps qui meurt, mais son genre tel qu'il lui a été transmis par l'éducation et l'habitude. Le genre est ici inextricablement lié au vêtement, à tel point qu'un vêtement abandonné devient métaphore de la mort du genre d'origine, laissé là comme une mue sur le bord du chemin, fin d'une époque révolue. Le changement de nom de Madeleine en Théodore entérine cette mort symbolique, immédiatement suivie d'une renaissance, tel un phœnix, dans une meilleure version d'elle-même. La résurrection symbolique ne se fait pas sans un certain arrachement, voire un combat, ce qui émerge du récit que fait Théodore de sa fuite à cheval hors de la métairie où il laisse ses vêtements de femme. Il lui faut affronter le fantôme de sa propre féminité, c'est-à-dire le confort de l'*habitus*, d'un monde dont on connaît les bornes, les codes et les valeurs. Le travestissement fonctionne alors comme une véritable rupture épistémique dans le parcours du personnage : Théodore doit rejeter les récits structuraux qui formaient l'architecture des valeurs de son ancien monde, parmi lesquelles la virginité et la sécurité, associées à la peur du viol. Abattre le monde ancien se fait par un déchirement que Théodore affirme dans la fuite, entendue comme persévérance à aller de l'avant. Toutefois, Théodore n'abandonne pas immédiatement la valeur de la vertu, qu'il continue à tenir comme enviable à la fin du chapitre X – nous y reviendrons. Pour entrer dans le nouveau monde qu'il désire faire sien, celui du masculin, Théodore traverse une forêt, espace symbolique du refoulé,

⁶⁶⁷ Muriel Plana, « *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier : le corps travesti comme scène érotique », *op. cit.*, p. 106. Précisons que le passage de Madeleine d'*objet* du désir à *sujet désirant* n'invalidé pas l'analyse de Muriel Plana concernant la distinction entre « scène image » et « scène mouvement » : bien que Théodore soit sujet désirant, son *éros* est moins travaillé par le regard que par la sensation à partir du moment où il entame avec Rosette une relation homo-érotique, puisque le désir de Théodore pour Rosette lui apporte une autre expérience de la sexualité que celle décrite par les hommes dont il devient l'ami. Nous y reviendrons dans la partie consacrée aux structures du désir.

⁶⁶⁸ Théophile Gautier, *MM*, *op. cit.*, p. 250.

des peurs enfouies et de l'inconscient. Il doit affronter sa peur de l'inconnu pour en ressortir, prêt à voir éclore son nouveau moi.

Le processus de transformation passe par un double apprentissage, dont les deux branches sont les corollaires l'une de l'autre : l'un relatif au masculin, et l'autre au féminin, ce qui structure la première lettre de Théodore⁶⁶⁹. L'éducation de Théodore consiste d'abord en un déniaissement progressif, en une prise de conscience de la condition féminine qu'il ne relate pas sans cynisme : « À force de nous empêcher d'être romanesques, l'on nous rend idiotes. Le temps de notre éducation se passe non pas à nous apprendre quelque chose, mais à nous empêcher d'apprendre quelque chose⁶⁷⁰. » L'ignorance dans laquelle on maintient les femmes est le premier apprentissage de Théodore, ignorance de la vie à l'extérieur du pensionnat ou de la maison, fausse image de l'amour romanesque, du sentiment, des hommes et de l'amour. Les images du corps et l'accès au désir leur sont dérobés, et Théodore fait une description d'une cinglante ironie des représentations des dieux grecs qui « pour se présenter dans un pensionnat de demoiselles, ont soin préalablement d'acheter à la friperie de très amples carricks et de se faire graver en pointillé, ce qui leur donne l'air de portiers ou de cochers de fiacres, et les rend peu propres à [...] enflammer l'imagination⁶⁷¹ ». Il attribue cette ignorance à la transparence que l'on impose aux femmes, dont la « vie est claire et peut se pénétrer d'un regard⁶⁷² », et l'enfermement dans lequel on les maintient, comparant la chambre des filles à « celles propres et discrètes, où [elles] sont vertueusement verrouillées et cadenassées⁶⁷³ ». L'espace de l'intérieur fonctionne comme un espace panoptique, contrairement au cachot d'Edmond Dantès dans lequel l'isolement donne paradoxalement la liberté d'accéder au savoir de l'abbé Faria. L'intérieur n'implique pas l'intimité présumée ; au contraire, l'intérieur est un espace de surveillance. À la claustration s'ajoute une domestication des corps et des esprits, qui se caractérise par une contrainte au silence et à l'immobilité, pour n'être que des corps à observer, que Théodore compare à des « mannequins » ou des « poupées à ressort » – constats qui font écho à la célèbre lettre de Madame de Merteuil dans *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, dont Gautier s'inspire sans doute pour composer son roman libertin⁶⁷⁴. L'enfermement réel contraint est alors intériorisé de sorte à ce que les femmes deviennent « prisonnières de corps et d'esprit⁶⁷⁵ ».

⁶⁶⁹ Au sujet de l'apprentissage du masculin et du féminin à partir de l'expérience du travestissement, voir également l'étude consacrée à *La Fausse Suivante* de Marivaux par Muriel Plana dans *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 51-85.

⁶⁷⁰ Théophile Gautier, *MM*, p. 249.

⁶⁷¹ *Ibid.*, p. 249.

⁶⁷² *Ibid.*, p. 248.

⁶⁷³ *Idem.*

⁶⁷⁴ Choderlos de Laclos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Librairie Générale française, Paris, 2002, Lettre LXXXI, de Mme de Merteuil au vicomte de Valmont, « Entrée dans le monde dans le temps où, fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. », p. 246.

⁶⁷⁵ Théophile Gautier, p. 249.

Cette prise de conscience de sa propre ignorance passe par une découverte progressive à la fois des opinions et des comportements masculins, qu'il découvre brutaux, fanfarons, profondément misogynes et sexistes. Les valeurs régissant le masculin sont radicalement antagonistes à celles du féminin : « les vertus de l'un font les vices de l'autre, et ce qui fait admirer l'homme fait honnir la femme⁶⁷⁶ ». L'apprentissage du masculin se construit sur une appropriation de la misogynie, de plus en plus visible dans le discours de Théodore, qui se rend progressivement à l'opinion masculine sur les femmes⁶⁷⁷. Bien qu'exaspéré et choqué par les opinions qu'il découvre sur son genre d'origine, Théodore admet à contrecœur que la misogynie se fonde sur la véritable ignorance et naïveté des jeunes filles, qu'il en vient presque à mépriser également.

Outre les opinions, Théodore se réalise également dans l'incorporation des valeurs masculines :

En quittant mes habits, je n'avais pas quitté mon orgueil : – n'étant plus femme, je voulais être homme tout à fait et ne pas me contenter d'en avoir seulement l'extérieur. – J'étais décidée à avoir comme cavalier les succès auxquels je ne pouvais plus prétendre en qualité de femme. Ce qui m'inquiétait le plus, c'était de savoir comment je m'y prendrais pour avoir du courage ; car le courage et l'adresse aux exercices du corps sont les moyens par lesquels un homme fonde le plus aisément sa réputation. Ce n'est pas que je sois timide pour une femme, et je n'ai pas ces pusillanimités imbéciles que l'on voit à plusieurs ; mais de là à cette brutalité insouciant et féroce qui fait la gloire des hommes il y a loin encore, et mon intention était de devenir un petit fier-à-bras, un tranche-montagne comme messieurs du bel air, afin de me mettre sur un bon pied dans le monde et de jouir de tous les avantages de ma métamorphose.

Mais je vis par la suite que rien n'était plus facile et que la recette en était fort simple⁶⁷⁸.

Le travestissement est bien une transformation interne du personnage, et non un déguisement, qui ne se limite pas à produire une apparence pour tromper son entourage, mais relève d'un désir de devenir autre, de laisser « Madelinette » pour se faire « fier à bras ». Pour parler en termes bourdieusiens, Théodore devient Théodore en faisant l'acquisition d'un *habitus* masculin, qui s'inscrit dans son corps par la reproduction des comportements qu'il observe, dans l'optique d'en obtenir des avantages sociaux. En cela, le travestissement lui

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 248.

⁶⁷⁷ À propos d'Alcibiade, Théodore raconte que « quand il parlait des femmes, c'était avec un ton de mépris et d'ironie pour lequel je lui eusse très volontiers arraché les deux yeux de la tête, d'autant plus que, sous l'exagération, il y avait une vérité cruelle et dont mon habit d'homme me forçait de reconnaître la justice. » *Ibid.*, p. 316.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 315.

permet de voir le genre comme une classe, à l'image des classes sociales, et pas seulement dans les termes essentialistes de naturalisation du genre qui prévalaient pourtant à l'époque. Plutôt que de s'illustrer par la beauté du corps, Théodore s'illustre par la prouesse physique, sa technique de cavalier et plus tard de duelliste, son courage et sa force. Contre toute attente, l'*habitus* de la masculinité n'est pas difficile à obtenir et à incorporer. Théodore en décrit facilement la « recette », c'est-à-dire l'ensemble des codes qui le compose et qu'il parvient à imiter – comme un· acteur·trice imite –, preuve qu'il n'existe pas de gouffre infranchissable entre masculinité et féminité. C'est par la découverte de la théâtralité des genres qu'il en vient à les dénaturer, les critiquer et les subvertir : imiter revient à jouer, c'est-à-dire non seulement à reproduire, mais aussi créer du jeu, un espace de liberté entre l'imitation et le modèle.

Si la masculinité est d'abord un code, la répétition en fait une habitude qu'il s'approprie finalement complètement :

J'étais parfaitement habituée à mes habits, et la vie plus rude et plus active que j'avais menée, les exercices violents auxquels je m'étais livrée m'avaient rendue deux fois plus robuste que je n'étais. Je suivais partout ces jeunes écervelés : je montais à cheval, je chassais, je faisais des orgies avec eux, car, petit à petit, je m'étais formée à boire ; sans atteindre la capacité toute allemande de certains d'eux, je visais bien deux ou trois bouteilles pour ma part, et je n'étais pas trop grise, progrès fort satisfaisant. Je rimais en Dieu avec une excessive richesse, et j'embrassais assez délibérément les filles d'auberge⁶⁷⁹.

Même si Théodore incarne parfaitement l'acquisition d'un *habitus* masculin dans les termes bourdieusien, l'exemple qu'il offre contredit finalement la théorie que développe Bourdieu dans *La Domination masculine*. Celui-ci prétend en effet que la différence sexuelle ne s'élabore pas seulement dans l'ordre du discours, mais surtout dans une incorporation physique des normes :

La force particulière de la sociodécision masculine lui vient de ce qu'elle cumule et condense deux opérations : elle légitime une relation de domination en l'inscrivant dans une nature biologique qui est elle-même une construction sociale naturalisée.

Le travail de construction symbolique ne se réduit pas à une opération strictement performative de nomination orientant et structurant les représentations, à commencer par les représentations du corps (ce qui n'est pas rien) ; il s'achève et s'accomplit dans une transformation profonde et durable des corps (et des cerveaux), c'est-à-dire dans un travail de construction pratique imposant une définition différenciée des usages

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 376.

légitimes du corps, sexuels notamment, qui tend à exclure de l'univers du pensable et du faisable tout ce qui marque l'appartenance à l'autre genre – et en particulier toutes les virtualités biologiquement inscrites dans le « pervers polymorphe » qu'est, à en croire Freud, tout jeune enfant –, pour produire cet artefact social qu'est l'homme viril et la femme féminine⁶⁸⁰.

En mettant l'accent sur « la transformation durable des corps (et des cerveaux) » que constitue la différenciation des genres et l'acquisition de l'un d'entre eux, Bourdieu entend critiquer la théorie butlérienne de la construction performative du genre, qu'elle fonde sur le modèle austinien de la performativité du discours. Pourtant, c'est bien de la définition de la performativité *queer* comme réitération qu'il s'agit ici : l'usage de l'imparfait dans la description que fait Théodore de son apprentissage souligne l'idée de l'acquisition d'une habitude, de répétition d'un même geste, d'un même quotidien, jusqu'à se l'approprier. Or, le personnage de Théodore offre aussi l'exemple d'une autre forme de performativité, qui ne se place pas seulement dans l'ordre des mots et des représentations, mais bien dans les corps et dans la psyché. Ce que décrit l'évolution entre les deux derniers extraits⁶⁸¹, c'est le passage d'un jeu de rôle – l'apprentissage théâtral d'un code, identifié, copié et répété – à l'incorporation d'un genre. Dans le deuxième extrait, Théodore ne joue plus, il est engagé tout entier dans l'ordre masculin. Son corps lui-même est transformé par les nouveaux usages qu'il subit. Théodore n'a plus le corps féminin de Madeleine, il acquiert peu à peu un corps et une psyché – pas seulement un vêtement – virils⁶⁸². Tandis que Bourdieu critique les « redéfinitions faussement révolutionnaires du volontarisme subversif⁶⁸³ », Théodore est un contre-exemple fonctionnel de l'efficacité du volontarisme, à partir du moment où celui-ci s'inscrit également dans les corps. La différence majeure entre la performativité butlérienne et l'exemple que fournit Théodore consiste dans la référence générique qui fonde le modèle de l'identité. Judith Butler pose la performance, le *drag* comme modèle, c'est-à-dire un spectacle qui a lieu dans un temps déterminé, dans des espaces privilégiés, et non pas à la face du monde en continu. Théodore, au contraire, ne nous apparaît pas par une performance temporaire ou réitérée, à laquelle on assisterait de l'extérieur, et qui permettrait une lecture sémiotique des signifiants de l'identité de genre. Théodore se raconte dans ses lettres, avec ses balbutiements, son évolution, ses errances, ses doutes : le récit inscrit une continuité. Le lecteur·trice assiste de l'intérieur à la métamorphose de Madeleine en Théodore, à l'évolution non pas seulement d'une performance superficielle, mais de son moi⁶⁸⁴. L'incorporation de la masculinité chez Théodore,

⁶⁸⁰ Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, op. cit., p. 40.

⁶⁸¹ Voir les citations n° 672 et 673.

⁶⁸² La transformation du corps par son usage, et notamment sportif, chez les personnes assignées femmes, et l'interaction entre le corps sportif et le vêtement masculin ont également été soulignées par Christine Bard dans *Une histoire politique du pantalon*, op. cit., dans l'étude consacrée à Violette Morris, p. 282-311.

⁶⁸³ Pierre Bourdieu, op. cit., p. 141.

⁶⁸⁴ Du fait de l'écriture polyphonique du roman, il peut aussi confronter ce point de vue intérieur à des points de vue extérieurs (celui d'Albert, du narrateur, de Rosette), fragmentant ainsi le Moi à la croisée d'une multiplicité de regards. La dimension polyphonique du roman remet en question l'idée même de vérité : les assertions d'un

qui prend son origine dans le travestissement, pourrait être un exemple de la critique qu'adresse Hélène Marquié à la théorie butlerienne de la performance du genre : le récit de Théodore laisse transparaître « comment les corps construisent le genre, au travers de processus complexes de réponses comportementales, physiologiques et psychologiques⁶⁸⁵ ».

Avec l'émancipation du corps vient le renoncement à la dernière valeur féminine à laquelle Théodore s'accrochait encore, la vertu, qu'il abandonne tout à fait après avoir quitté Rosette une première fois.

Bref, j'étais un jeune cavalier accompli et tout à fait conforme au dernier patron de la mode. – Je me défais de certaines idées provinciales que j'avais sur la vertu et d'autres fadaïses semblables ; en revanche, je devins d'une si prodigieuse délicatesse sur le point de l'honneur que je me battais en duel presque tous les jours [...] ⁶⁸⁶.

Le renoncement de Théodore à la vertu, alors même qu'il progresse dans les sphères de la masculinité, conçues par le personnage comme un progrès, tant sont dénigrées les valeurs puritaines et pusillanimes associées au féminin, rappelle le discours de Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, dans laquelle il dénonce la vertu comme imposture. Jean-Marie Paul souligne à ce propos :

[...] La dénonciation de l'imposture s'avère dans ce cas précis plus complexe, car Gautier au cours de son long récit ne cherche pas tant à mettre en exergue l'hypocrisie de la vertu aux aguets qu'à démontrer par l'exemple que le vice, si l'on veut, ou le contraire de la norme, n'a rien de vicieux en soi⁶⁸⁷.

En étant socialisé comme un homme, Théodore est amené à déconstruire la vertu comme étant non pas une valeur mais simplement une norme, assignée notamment aux femmes de province. Puisque la vertu n'est valorisée que par et pour certaines (elle ne l'est ni par et pour les hommes, ni par et pour les Parisiennes), elle est donc relative, c'est-à-dire une norme, et non une valeur morale universelle. Découvrir la dimension normative de la vertu dévoile également la dimension politique de cette norme, c'est-à-dire son inclusion dans un système de domination masculine. Cependant, décrire la vertu comme provinciale prouve

personnage sur lui-même et sur les autres sont systématiquement remises en question par le point de vue d'un autre personnage. Sur la question des points de vue dans le roman et la réception du travestissement par les autres, voir Muriel Plana, « *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier : le corps travesti comme scène érotique », art. cit.

⁶⁸⁵ Hélène Marquié, « Repenser le genre chez Judith Butler au prisme des arts vivants », in *Corps troublés. Approches esthétiques et politiques de la littérature et de arts*, EUD, Dijon, 2018, p. 81.

⁶⁸⁶ *Idem*.

⁶⁸⁷ Jean-Marie Paul, « L'imposture et les impostures : *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier », in Arlette Bouloumié (dir.), *L'imposture dans la littérature : Cahier XXXIV*, Presses universitaires de Rennes, Angers, 2011 [En ligne. URL : <http://books.openedition.org/pur/12162>, consulté le 28/07/2019].

également que Théodore a adopté un système de valeur mondain qui le conduit à dénigrer les normes provinciales comme étant encore plus arriérées que les normes citadines et masculines auxquelles il s'identifie. Dès lors, abandonner la vertu ne fait pas sombrer Théodore dans le vice mais au contraire participe à son apprentissage et de là à son émancipation.

Cependant, la facilité à franchir cette frontière est fondée sur l'exceptionnalité du personnage de Madeleine/Théodore, qui se définit déjà comme une femme pas comme les autres, qui n'est femme que par le vêtement, et dont le sexe n'est le sien que « matériellement et par hasard ». Théodore tire une fierté de n'être « pas restée, comme ses compagnes, le coude paresseusement appuyé au bord du balcon⁶⁸⁸ », mais d'avoir osé découvrir le monde par elle-même, s'affranchissant des limites qu'on lui avait imposées pour s'émanciper dans son corps et son esprit. Si Madeleine a été naïve et puérile, c'est par habitude et par éducation plutôt que par « nature » – concept essentialiste que Théodore dénonce – ou par choix. Le travestissement marque pour Théodore une prise de conscience qualifiable, du moins *a posteriori*, de féministe. Le féminisme dont fait preuve Théodore peut sembler extrêmement contemporain, mais il est aussi traversé par une rhétorique présente chez certaines féministes saint-simoniennes et/ou fouriéristes de l'époque d'écriture du roman. En ce que Théodore dénonce une vision essentialiste des genres, et prouve par sa propre expérience la dimension performative du genre lui-même, son féminisme se rapproche de l'articulation contemporaine entre *queer* et féminisme, d'autant que le genre chez Théodore s'articule également à une remise en question de l'hétéro-norme (refus d'une morale sexuelle valorisant la vertu, rejet des rôles traditionnels de la femme, ceux de la Mère et de l'Épouse), qui rappelle la critique établie par le féminisme lesbien dans les écrits de Monique Wittig et Adrienne Rich. Or, le rejet simultané des rôles féminins traditionnels et de la morale sexuelle est au cœur des discours féministes saint-simoniens dans les années 1830, qui connaissent une forte diffusion dans les milieux intellectuels et artistiques de l'époque, sans que les écrivains ne se réclament vraiment du Saint-Simonisme. C'est justement la question féminine qui divise le mouvement saint-simonien en 1831, à la fois pour des raisons idéologiques et du fait des abus de pouvoir du père Enfantin. Christine Planté montre que la doctrine saint-simonienne dans la reprise qu'en fait le père Enfantin annonce vouloir défaire les binarismes entre femme et homme, entre femme respectable, morale, chrétienne et prostituée, femme répudiée. Le mouvement se divise autour des moyens à mettre en œuvre pour atteindre cet objectif, notamment chez les femmes saint-simoniennes elles-mêmes.

C'est pourquoi, face au donné de leur situation réelle, les féministes ont toujours hésité entre deux attitudes opposées : rejeter violemment une situation jugée dégradante et les attributs traditionnels qui en découlent, en exaltant les valeurs et les comportements contraires, qui se trouvent alors être ceux des hommes, ou généralement perçus comme virils (activité,

⁶⁸⁸ Théophile Gautier, *MM*, p. 254.

initiative, pouvoir, rationalité) ; ou bien chercher à valoriser leurs propres caractéristiques, affirmant qu'elles ne sont humiliées et humiliantes que selon des critères masculins, et prônant l'avènement d'une autre échelle de valeurs. En d'autres termes, la femme qui cherche à s'affranchir a l'impression d'être placée devant le choix suivant : agir « comme un homme », sur le terrain des hommes, reniant alors le spécifique de son expérience, et ayant à affronter une infériorité, un retard, d'origine sociohistorique, ou « comme une femme », en rechoisissant délibérément ce qui lui a été imposé au départ pour tenter de lui donner sens et valeur (en affirmant, dirait-on aujourd'hui, le droit à la différence)⁶⁸⁹.

La position de Théodore relève résolument d'une défense féministe de l'appropriation de la masculinité par les femmes, qu'il découvre et s'approprie via l'expérience du travestissement, et va de pair avec le rejet de la morale sexuelle chrétienne et des rôles de la mère et de l'épouse comme seuls rôles convenables pour une femme.

Théodore remplace la passivité du féminin par l'activité du masculin, dans les tours de force comme dans la séduction, et il évoque dans sa seconde lettre au chapitre XII l'apprentissage de la galanterie. Le masculin ne constitue donc pas seulement un certain *ethos* physique et un renversement copernicien des valeurs structurant son ancienne subjectivité, mais un certain type d'interaction entre les individus, à la fois avec ses camarades et avec les femmes. En devenant « homme », Théodore adopte une capacité à jouer la séduction de manière théâtrale, ce dont il accusait déjà la gente masculine dans sa première lettre.

Pour avoir parfaitement l'air d'un homme et me divertir un peu, je ne trouvais rien de mieux que de faire la cour à la sœur de mon ami. Cela me paraissait très drôle de me précipiter à quatre pattes lorsqu'elle faisait tomber son gant et de le lui rendre en faisant des révérences prosternées, de me pencher au dos de son fauteuil avec un petit air adorablement langoureux, et de lui couler dans le tuyau de l'oreille mille et un madrigaux on ne saurait plus charmants. Dès qu'elle voulait passer d'une chambre à une autre, je lui présentais gracieusement la main ; si elle montait à cheval, je lui tenais l'étrier, et, à la promenade, je marchais toujours à côté d'elle ; le soir, je lui faisais la lecture et je chantais avec elle ; – bref, je m'acquittais avec une scrupuleuse exactitude de tous les devoirs d'un cavalier servant. Je faisais toutes les mines que j'avais vu faire aux amoureux, ce qui m'amusait et me faisait rire comme une vraie folle que je suis⁶⁹⁰.

⁶⁸⁹ Christine Planté, « Les féministes saint-simoniennes : Possibilités et limites d'un mouvement féministe en France au lendemain de 1830 », in Jean-René Derré (dir.), *Regards sur le Saint-Simonisme et les Saint-Simoniens*, Presses universitaires de Lyon, 1986 [En ligne. URL : <http://books.openedition.org/pul/1412>, consulté le 03/05/2020].

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 324.

Le vocabulaire est spécifiquement celui du ludisme et de l'imitation : Théodore adopte le ton, le style, les postures et les expressions faciales du type de « l'amoureux », conçu comme un type théâtral même dans le monde puisque Théodore comprend rapidement que le comportement amoureux chez les hommes n'est qu'un jeu vénal. Il ne s'agit pas d'une imitation froide simplement destinée à *passer* pour un homme, il y a aussi du plaisir à imiter : Théodore prend goût au jeu de la séduction, et un goût spécifiquement théâtral, celui de l'imitation réussie. Selon les principes aristotéliens, Théodore apprend en imitant, si ce n'est plus, *devient* en s'appropriant ces savoirs et en les faisant siens⁶⁹¹.

Le parcours de Théodore, qui adopte les valeurs du groupe social dans lequel il s'inclut, est caractéristique de ce que la sociologie contemporaine nomme les parcours trans-classe, qui pose comme corollaire à l'extraction sociale une assimilation furieuse des valeurs de la classe que l'on parvient à pénétrer. Parce qu'être trans-classe consiste en un arrachement à un milieu pour en intégrer un autre, le parcours du trans-classe se caractérise par une désidentification, qui conduit par la suite à une recomposition des valeurs, des habitudes, des styles de vie du milieu qu'il tente d'intégrer, sans pouvoir jamais *parvenir*, réussir à être identique à ceux qui composent ce milieu par reproduction sociale⁶⁹². Cependant, « parvenir » n'est pas l'objectif de l'ensemble des transclasses, qui ne vivent pas tou·te·s leur acculturation sur un modèle binaire de réussite à la manière de Rastignac chez Balzac, ce qui est également le cas de Théodore. Celui-ci s'entraîne à être aussi *capable* que n'importe quel homme de se battre en duel et de concocter des piques misogynes, mais cela ne signifie pas qu'il adopte définitivement le même système de valeurs. Il continue en effet à critiquer et rejeter certaines idioties de la virilité, notamment dans son rapport aux femmes, ce qui fait justement de Théodore une exception aux yeux de Rosette. Le travestissement n'est pas un renversement immédiat et définitif, il s'invente dans la durée, devient plus subtil, raffiné avec le temps, qui finit par avoir raison des binarismes⁶⁹³.

⁶⁹¹ Le travestissement est également un dispositif d'apprentissage et un « outil de connaissance » dans *La Fausse suivante* de Marivaux. Voir l'analyse qu'en fait Muriel Plana dans les chapitres « Le travestissement : outil de connaissance du masculin » et « le travestissement : outil de connaissance du féminin » dans *Théâtre et féminin*, *op. cit.*, p. 59-67.

⁶⁹² Voir à ce propos Chantal Jaquet, *Les Transclasses ou la non reproduction*, *op. cit.*, et Didier Eribon, *Retour à Reims* [2009], Flammarion, Paris, 2010. Si Didier Eribon n'utilise pas le terme transclasse, il analyse cependant comment son extraction de la classe ouvrière de la banlieue de Reims pour pénétrer le milieu universitaire parisien, et donc une bourgeoisie culturelle et intellectuelle, s'est accompagnée d'un rejet virulent des valeurs de classe et de genre qui avaient structuré son enfance, comme la culture du sport et une certaine image de la virilité associée à la musculature, au goût pour le football. Le changement d'environnement social lui fait adopter la minceur comme *ethos* d'une masculinité définie à la fois par l'homosexualité et la valeur accordée à l'intellect, héritées des valeurs aristocratiques. Son travail fait d'ailleurs partie des cas étudiés par Chantal Jaquet.

⁶⁹³ « Plus tard, j'allais découvrir que certains intellectuels adorent bricoler et qu'on peut à la fois aimer les livres – en lire et en écrire – et s'adonner avec plaisir aux activités pratiques et manuelles. Cette découverte me plongerait dans des abîmes de perplexité : un peu comme si toute ma personnalité se trouvait mise en cause par la déstabilisation de ce que j'avais longtemps perçu et vécu comme un binarisme fondamental, constitutif (mais, en réalité, seulement constitutif de moi-même). Il en ira de même avec le sport : que certains de mes amis aiment

Par conséquent, le modèle de travestissement qui s'invente dans le parcours de Théodore est encore une fois celui d'une dépersonnalisation, entendu non pas en référence à la perte d'une « essence », mais dans le sens d'une transformation profonde de la subjectivité du personnage. Le travestissement est maintenu du début à la fin, tout au long du roman, Théodore parle de lui au féminin, comme femme, mais comme une femme en habit d'homme. Pourtant, dès la fin du chapitre X, il n'utilise plus le prénom de Madeleine pour se désigner, mais seulement celui de Théodore. S'il conserve les marques du féminin dans l'accord des adjectifs, le discours se fait de plus en plus épïcène, laissant de moins en moins de place au féminin. Madeleine telle qu'elle a été dans le monde n'existe plus. Le récit de Théodore constitue l'un des nombreux exemples qui tendent à montrer, comme le décrit Judith (Jack) Halberstam dans *Female Masculinity*, que « la masculinité ne doit pas, ne peut pas et ne devrait pas être réduite au corps masculin et à ses effets », et que « la *female masculinity* nous permet d'entrevoir en quoi la masculinité est construite comme masculinité⁶⁹⁴ ». Travestie, Théodore n'est « plus une femme », mais « pas encore un homme⁶⁹⁵ » – le travestissement, s'il est un déguisement au départ, lui permettant de mener une expérimentation dont elle croit maîtriser les conditions, finit par devenir de moins en moins un déguisement au fur et à mesure des transformations de sa subjectivité. Le travestissement perd ainsi progressivement de son *utilité*, et sa modélisation chez Gautier entre en écho avec la critique de la logique utilitaire en art qu'il développe dans la préface⁶⁹⁶. Se travestir ne sert plus à rien, il devient la « part maudite » que décrit Georges Bataille, cet excès du moi et pulsion de vie dans la « dépense inutile »⁶⁹⁷. Le travestissement, de déguisement, se fait travestisme, dans un paradigme d'*expression* du moi qui remplace celui du masque. Le travestissement transforme Madeleine en Théodore, mais sans souscrire à un paradigme d'opposition binaire : le vêtement lui permet

regarder le sport à la télévision me perturbera profondément, provoquant l'effondrement d'une évidence dont la force s'était imposée à moi, pour qui se définir comme un intellectuel, vouloir en être un, avait précisément passé par la détestation des soirées où l'on regardait les matchs de football à la télévision. La culture sportive, le sport comme unique centre d'intérêt – des hommes, car, pour les femmes, c'était plutôt les faits divers –, autant de réalités que j'avais eu à cœur de juger de très haut, avec beaucoup de dédain et un sentiment d'élection. Il me fallut du temps pour déconstruire tous ces cloisonnements qui m'avaient permis de devenir ce que j'étais[...] ». Didier Eribon, *Retour à Reims*, op. cit., p. 57-58.

⁶⁹⁴ Judith (Jack) Halberstam, *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham, 1998, p. 1. Le concept de « *female masculinity* » est difficilement traduisible en français ; il désigne une masculinité produite par les femmes, au sens de personnes assignées femmes à la naissance, dans le corps des « femmes ». Judith (Jack) Halberstam entend étudier dans son essai des formes de masculinités (*masculinity*) spécifiquement produites par des « femmes », et entend ainsi séparer la masculinité des corps dits hommes (*maleness*). Elle montre que ces *female masculinities* ne sont pas spécifiquement liées aux personnes dites femmes, mais qu'étudier leurs spécificités à l'intérieur d'un contexte précis met au jour la circulation des constructions de masculinités entre les corps des « femmes » comme des corps des « hommes ». Dans la mesure où la traduction du concept de « *female masculinity* » est lourde à la traduction, nous continuerons à l'employer en anglais en italique.

⁶⁹⁵ Théophile Gautier, *MM*, p. 336.

⁶⁹⁶ Paolo Tortonese, « À quoi cela sert-il ? La polémique contre l'utilitarisme dans la préface de *Mademoiselle de Maupin* », in Jean-Louis Cabanès (dir.), *Romantismes, l'esthétique en acte*, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2009, p. 325-334.

⁶⁹⁷ Georges Bataille, « La notion de dépense », introduction à *La Part maudite* [1949], Éditions de Minuit, Paris, 2011, p. 22.

plutôt de mettre en acte ce qui, chez Madeleine, restait en puissance, et le serait resté dans des vêtements féminins, fonctionnant alors comme une prison de tissus qui incarne matériellement la norme. Théodore le dit elle-même :

[...] j'aime les chevaux, l'escrime, tous les exercices violents, je me plais à grimper et à courir çà et là comme un jeune garçon ; il m'ennuie de me tenir assise les deux pieds joints, les coudes collés au flanc, de baisser modestement les yeux, de parler d'une petite voix flûtée et mielleuse, et de faire passer dix millions de fois un bout de laine dans les trous d'un canevas ; – je n'aime pas à obéir le moins du monde, et le mot que je dis le plus souvent est : – Je veux⁶⁹⁸.

On retrouve encore une fois dans le personnage de Théodore de Sérannes l'affirmation de la volonté, stigmaté de l'héroïsme réservé aux êtres d'exception, si bien que Gautier valorise lui aussi le pouvoir de l'individu plutôt que celui du collectif⁶⁹⁹. C'est par la force de sa volonté que Madeleine devient Théodore, et la volonté consacrant la direction de la subjectivité, aucun retour en arrière n'est possible. Ainsi, lorsque Théodore paraît en femme devant d'Albert, le féminin est de nouveau une mascarade⁷⁰⁰.

Le dévoilement est métamorphose fallacieuse : si dans le conte de Perrault, Peau d'Âne révèle sa véritable nature avec sa robe couleur du temps de même que le costume de Rosalinde, la déguisant en femme, désigne ce qu'elle est vraiment, il est intéressant de remarquer que le dénudement annoncé de Madeleine se double d'une identité usurpée. Choisir l'image de Rosalinde pour mettre en évidence sa féminité revient à rendre douteuse la nudité même puisque dès lors il est difficile de démêler le vrai du faux. Lorsque Madeleine s'offre à d'Albert, elle est ainsi « Théodore-Rosalinde ». Le portrait, nuancé d'ironie, donne à voir une actrice à demi dénudée et non une femme qui s'abandonne⁷⁰¹.

En utilisant le personnage de Rosalinde pour figurer ce que d'Albert prend pour son « moi véritable », Théodore met au contraire en évidence que dorénavant, le féminin ne peut être qu'une fiction supplémentaire, une mascarade éphémère où il joue un rôle qu'il ne pourrait plus jamais incarner. Gautier reproduit ainsi le fonctionnement du travestissement

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p. 327.

⁶⁹⁹ Voir Jean-Marie Paul, « L'imposture et les impostures : *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier », in Arlette Bouloumié (dir.), *L'imposture dans la littérature : Cahier XXXIV*, op. cit. [En ligne. URL : <http://books.openedition.org/pur/12162>, consulté le 28/07/2019]. L'auteur met en parallèle la critique sociale qu'élabore Gautier dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*, dans laquelle il dénonce une société bourgeoise superficielle où l'imposture fait loi, et le traitement de l'imposture dans les personnages du roman.

⁷⁰⁰ Sur la féminité comme mascarade, voir Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, éditions de Minuit, Paris, 1977, et l'article de Joan Riviere, « Womenliness as masquerade » [1929], in *The inner world and Joan Riviere, Collected papers : 1920-1958*, édition réalisée par Athol Hughes, Karnac Book, Londres, 1991.

⁷⁰¹ Pascale Auraix-Jonchière, op. cit., p. 103.

dans *Comme il vous plaira*, qui donne à voir un « travestissement à la puissance trois » : dans la pièce de Shakespeare « (Rosalinde I) [...] joue un homme (Ganymède), qui joue une femme (Rosalinde II)⁷⁰². », et chez Gautier, Madeleine devient Théodore qui joue Rosalinde. Chez Shakespeare, Rosalinde I en Ganymède, imite, « parodie » sa propre féminité : Théodore au contraire ne paraît pas devant d'Albert en Madeleine II, mais en un personnage fictif, Rosalinde, rôle d'emprunt qu'il conserve tout le temps de la nuit partagée avec d'Albert. Madeleine n'existe plus, au point qu'on ne peut plus même la parodier. En outre, en refusant de créer Madeleine II pour apparaître en Rosalinde, Théodore contrecarre le projet d'Albert de le réifier en femme une fois qu'il l'aurait vu nu(e). La *persona* de Rosalinde est un masque qui lui permet de résister à un regard essentialisant.

La vérité du moi n'est pas à chercher dans les corps, mais dans ce que Théodore veut être, faisant exister Théodore sans imposture. Selon Jean-Marie Paul, « l'imposture suppose ici la négation de la vérité tant celle-ci est insaisissable mais de manière la plus ambiguë qui soit puisque l'absence de vérité relativise l'imposture⁷⁰³ ». Le travestissement n'implique pas une disparition du vrai, mais un déplacement, non pas seulement à la surface des corps – puisque Théodore peut bien prendre le costume de Rosalinde – mais dans la subjectivité dont le récit de soi est la voie d'accès. Il faut que Théodore affirme un « je » dans le roman, qu'il s'empare de la narration, pour pouvoir exister en dehors des regards qui tendent à le réduire. La logique du dévoilement inhérente au travestissement de comédie est ainsi renversée : le dévoilement de la féminité de Théodore ne dévoile rien, seul le récit qu'il fait par lui-même, dans lequel il se raconte, se met en mots, nous dévoile la structure de son moi.

La prise de parole, l'écriture et l'expression à la première personne font ainsi partie des stratégies des luttes féministes, dans le féminisme contemporain et déjà à l'époque chez les Saint-Simoniennes. En effet, la lutte féministe notamment par l'écriture, à travers la publication d'un journal féministe, dont la publication débute en 1832, et qui prend successivement plusieurs noms (*La femme libre*, *la femme nouvelle*, *Apostolat des femmes*, puis *Tribune des femmes*). Christine Planté met en évidence l'importance du rôle de l'écriture dans le féminisme, moins pour son efficacité politique que pour les possibilités d'émancipation sur soi-même de l'écriture, de la prise de parole publique, de la diffusion de ses propres idées dans un journal écrit et dirigé par des femmes. Elle souligne que ces publications sont toutes rédigées à la première personne, puisque la connaissance de la condition féminine passe d'abord par la conscience de sa propre condition et de sa propre expérience⁷⁰⁴. Le fait de se dire, de se raconter, de s'écrire, et surtout de diffuser ces écrits n'est pas anodin, il ne s'agit pas de faire un compte-rendu d'idées ou d'actions, l'écriture est en soi un geste d'émancipation.

⁷⁰² Muriel Plana, *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 141.

⁷⁰³ Jean-Marie Paul, art. cit. [En ligne].

⁷⁰⁴ Christine Planté, art. cit. [En ligne].

Au chapitre XCVII du *Comte de Monte-Cristo*, un nouveau personnage entre dans la ronde des innombrables travestissements représentés dans le roman : Eugénie Danglars, fille du baron Danglars, l'un des trois conspirateurs contre Edmond Dantès reconverti en banquier parisien, prend l'habit d'homme pour s'enfuir de la maison familiale. Le travestissement de M^{lle} Danglars peut passer de prime abord comme un travestissement purement utilitaire : elle en conçoit le projet pour fuir après son mariage avec Andrea Cavalcanti et suivre son rêve de mener une vie d'artiste à l'étranger avec sa professeure de piano Louise D'Armilly. Le travestissement est temporaire, il permet à Eugénie Danglars de sortir discrètement de la demeure familiale bondée sans être reconnue, et aide les deux femmes à voyager seules sans être identifiées comme telles. Eugénie Danglars se fait ainsi passer pour Léon d'Armilly, frère de Louise, ce qu'elle peut prouver grâce aux faux documents fournis par le comte de Monte-Cristo. Une fois sortie de Paris et en route pour Bruxelles, elle retrouve ses vêtements de femme. Le travestissement ne serait ainsi qu'un artifice visant à assurer la sécurité des deux femmes. Seulement, plusieurs indices, présents dans des épisodes qui précèdent le travestissement, et à l'intérieur de la scène qui en exhibe le processus, mettent en doute sa dimension purement pragmatique et temporaire.

Le portrait physique et moral d'Eugénie Danglars la présentait déjà comme une femme originale, belle, mais peu féminine. Elle est d'abord mentionnée dans une discussion entre Albert de Morcef et Château-Renaud à son sujet. Albert de Morcef, dont la famille nourrit un projet de mariage avec la fille des Danglars, commente dans les loges de l'opéra la beauté de la jeune femme :

- Fort belle, certainement, dit Albert ; mais je vous avoue qu'en fait de beauté j'aimerais mieux quelque chose de plus doux, de plus suave, de plus féminin, enfin.
- Voilà bien les jeunes gens, dit Château-Renaud, qui en sa qualité d'homme de trente ans prenait avec Morcef des airs paternels ; ils ne sont jamais satisfaits. Comment, mon cher ! on vous trouve une fiancée bâtie sur le modèle de la Diane chasserresse, et vous n'êtes pas content !
- Eh bien ! justement, j'aurais mieux aimé quelque chose dans le genre de la Vénus de Milo ou de Capoue. Cette Diane chasserresse, toujours au milieu de ses nymphes, m'épouvante un peu ; j'ai peur qu'elle ne me traite en Actéon⁷⁰⁵. »

Albert de Morcef fait ici référence au mythe antique relaté par Ovide dans lequel Diane/Artémis au bain, entourée de ses nymphes, est surprise dans sa nudité par le chasseur Actéon, qu'elle punit en le transformant en cerf et excite la colère de ses chiens de chasse

⁷⁰⁵ Alexandre Dumas, *CM*, p. 667.

contre lui. Actéon meurt alors dévoré par ses propres chiens qui ne reconnaissent pas leur maître devenu gibier. Château-Renaud et Albert de Morcef opposent deux visions de Diane : le premier fait référence à la beauté de la déesse chasserresse et vierge, ayant servi de nombreuses fois à la représentation des princesses dans les arts picturaux⁷⁰⁶, tandis qu'Albert de Morcef voit plutôt en Diane l'amazone, terme qui sera d'ailleurs utilisé par Louise d'Armilly pour désigner Eugénie⁷⁰⁷. C'est le corps d'Eugénie que décrit donc Morcef : il identifie diffusément sa masculinité, en déclarant préférer chez une femme une corporéité plus féminine, plus proche de celle des représentations statuaire de Vénus. Plus loin, le narrateur corrobore les impressions de Morcef :

En effet, un coup d'œil jeté sur la jeune fille pouvait presque expliquer le sentiment que venait d'avouer Morcef. Mademoiselle Danglars était belle, mais, comme l'avait dit Albert, d'une beauté un peu arrêtée : ses cheveux étaient d'un beau noir, mais dans leur onde naturelle on remarquait une certaine rébellion à la main qui voulait leur imposer sa volonté ; ses yeux, noirs comme ses cheveux, encadrés sous de magnifiques sourcils qui n'avaient qu'un défaut, celui de se froncer quelques fois, étaient surtout remarquables par une expression de fermeté qu'on était étonné de trouver dans le regard d'une femme ; son nez avait les proportions exactes qu'un statuaire eût donné à celui de Junon : sa bouche seule était trop grande, mais garnie de belles dents que faisaient ressortir encore des lèvres dont le carmin trop vif tranchait avec la pâleur de son teint ; enfin un signe noir placé au coin de la bouche, et plus large que ne le sont d'ordinaire ces sortes de caprices de la nature, achevait de donner à cette physionomie ce caractère décidé qui effrayait quelque peu Morcef.

D'ailleurs, tout le reste de la personne d'Eugénie s'alliait avec cette tête que nous venons d'essayer de décrire. C'était comme l'avait dit Château-Renaud, la Diane chasserresse, mais avec quelque chose de plus ferme et de plus musculeux dans sa beauté⁷⁰⁸.

Les interventions du narrateur dans la description physique d'Eugénie soulignent les traces qu'une volonté de fer laisse sur sa physionomie. L'ensemble de la description est organisé autour de la fermeté, de la force, musculaire et morale, du personnage. Ces attributs sont décrits sous le signe de l'excès, ses sourcils se froncent trop, sa bouche est trop grande, son regard trop ferme – un excès qui outrepassé les limites normatives du féminin. Le portrait d'Eugénie Danglars, dans lequel les traits physiques sont l'expression de caractéristiques morales, semble particulièrement marqué par une appréhension du corps comme porteur de

⁷⁰⁶ Martine Vasselin, « Les métamorphoses d'une déesse antique : les figures de Diane dans les gravures du XVI^e siècle », in Jean-Raymond Fanlo et Marie-Dominique Legrand (dir.) *Albineana, Cahiers d'Aubigné, Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle*, n° 14, 2002, p. 247.

⁷⁰⁷ Alexandre Dumas, *CM*, p. 1181, « Tu es une véritable amazone, Eugénie ! ».

⁷⁰⁸ *Ibid.*, p. 668.

la vérité de l'individu, vision promulguée par des pseudo-sciences telles que la physiognomonie de Joris Karl Lavater ou la phénologie de Frantz Gall dans la première décennie du XIX^e siècle, qui inspirent de nombreux romanciers comme Balzac⁷⁰⁹. Plus que le corps, c'est le visage qui porte ici le caractère du personnage, de la même manière que le visage de Monte-Cristo est marqué par les stigmates de ses quatorze années de prison et des enseignements qu'il en a tirés. En effet, la description d'Eugénie Danglars n'est pas sans rappeler celle de Monte-Cristo, dont les traits physiques principaux sont les cheveux noirs et la fermeté du regard. Sa volonté, Eugénie Danglars l'affirmera principalement dans le chapitre XCV intitulé « Le Père et la fille », dans lequel la jeune femme convoque son père pour un entretien visant à l'informer de son refus catégorique de se marier⁷¹⁰, non seulement avec Andrea Cavalcanti, mais avec quiconque :

Vous êtes étonné, je le vois bien, car depuis que toute cette petite affaire est en train, je n'ai point manifesté la plus petite opposition, certaine que je suis toujours, le moment venu, d'opposer franchement aux gens qui ne m'ont point consultée et aux choses qui me déplaisent une volonté franche et absolue. [...] Je jette à la mer mon bagage inutile, voilà tout, et je reste avec ma volonté, disposée à vivre parfaitement seule et par conséquent parfaitement libre⁷¹¹.

Eugénie Danglars ne négocie pas avec son père, elle se contente de l'informer d'une décision forgée par une inébranlable volonté, à laquelle aucun pouvoir, même paternel, ne peut s'opposer. Elle choisit sa liberté contre les conventions sociales, sa réussite individuelle contre le confort financier que pourrait lui offrir le mariage. Il n'est pas anodin que Vittorio Frigerio fasse de M^{lle} Danglars la seconde figure de l'Unique stirnérien dans le roman de Dumas :

Eugénie, tout comme Monte-Cristo avant elle, comprend d'instinct que l'épanouissement individuel ne peut se réaliser pleinement qu'après avoir coupé tous les ponts et avoir renoncé à tout rapport formel avec les autres [...]. Eugénie compte exclusivement sur sa volonté désenchaînée, sur la possibilité que l'on se donne de réaliser pleinement ce qu'on est ; non pas de « se dépasser », mais d'être en toute liberté ce qu'on peut être, sans dépendre de quiconque, sans accepter d'un pouvoir supérieur, comme un cadeau, la fraction de liberté que l'on peut revendiquer toute entière pour soi-même⁷¹².

⁷⁰⁹ Régine Borderie, *Balzac peintre de corps. La Comédie Humaine et le sens du détail*, SEDES, Paris, 2002.

⁷¹⁰ Eugénie renie son père et choisit Monte-Cristo comme mentor et aide. Elle transgresse ainsi le code civil qui inscrit dans la loi l'obéissance des filles envers le père. Elle refuse l'époux et se choisit un père.

⁷¹¹ Alexandre Dumas, *CM*, *op. cit.*, p. 1158-1159.

⁷¹² Vittorio Frigerio, *op. cit.*, p. 76.

L'entretien entre Eugénie et son père donne raison à Morcef qui perce d'emblée en elle la force farouche de Diane. En se comparant à Actéon, il voit dans la stature d'Eugénie une puissance castratrice, qui ne le laisserait pas exercer sa propre masculinité, celle d'Eugénie lui faisant concurrence.

Ainsi, la masculinité chez Eugénie Danglars préexiste au travestissement : se travestir n'est pas une transformation mais une forme d'expression de sa volonté et de sa liberté. La place du travestissement dans l'économie globale de la narration, dans le dernier quart du roman, au moment des effondrements successifs des ennemis de Monte-Cristo, en fait l'acmé d'une élaboration du personnage préparée cinq cent pages auparavant. Se travestir reste bien entendu utile à Eugénie pour l'élaboration de sa fuite, mais la scène qui donne à voir le processus de travestissement montre clairement que sa signification ne peut se résumer à un simple déguisement :

Alors, avec une promptitude qui indiquait que ce n'était pas sans doute la première fois qu'en se jouant elle avait revêtu les habits d'un autre sexe, Eugénie chaussa ses bottines, passa un pantalon, chiffonna sa cravate, boutonna jusqu'à son cou un gilet montant, et endossa une redingote qui dessinait sa taille fine et cambrée. [...] En saisissant avec sa main gauche la tresse épaisse sur laquelle ses longs doigts ne se refermaient qu'à peine, elle saisit de sa main droite une paire de longs ciseaux, et bientôt l'acier cria au milieu de la riche et splendide chevelure, qui tomba toute entière aux pieds de la jeune fille, renversée en arrière pour l'isoler de sa redingote. Puis, la natte supérieure abattue, Eugénie passa à celle de ses tempes, qu'elle abattit successivement, sans laisser échapper le moindre regret : au contraire, ses yeux brillèrent, plus pétillants et plus joyeux encore que de coutume, sous ses sourcils noirs comme l'ébène⁷¹³.

Si Eugénie n'a jamais revêtu le costume masculin en public, le narrateur précise qu'en « se jouant », c'est-à-dire en jouant à être elle-même, pour soi, elle s'est déjà travestie dans le secret de sa chambre. Le changement de costume va de pair avec une transformation physique, elle coupe ses cheveux, symbole de rupture avec l'environnement familial, et avec une féminité imposée. L'acte de couper les cheveux ancre le travestissement non plus seulement dans le vêtement, mais également dans le corps, de manière plus pérenne qu'un costume qui peut être mis puis enlevé. En abandonnant ses longues tresses de jeune fille, Eugénie Danglars montre que le travestissement n'est pas destiné à n'être que l'instrument d'un déguisement, elle en fait le moment rituel d'un accomplissement qui la rapproche d'elle-même. Cependant, cette transformation ne fait pas d'elle un homme ; une fois le processus complété, elle demande à Louise « en lissant les boucles éparses de sa coiffure devenue toute masculine » :

⁷¹³ Alexandre Dumas, *CM*, p. 1181-1882.

« ne me trouves-tu donc pas plus belle ainsi ?⁷¹⁴ ». Si Eugénie entend ne pas être reconnue comme femme, elle ne cherche pas pour autant à devenir un homme. La masculinité telle qu'élaborée par les hommes et dans les corps masculins ne l'intéresse pas, et elle n'hésite pas à affirmer : « tous les hommes sont des infâmes, et je suis heureuse de pouvoir faire plus que les détester ; maintenant, je les méprise⁷¹⁵ ». La misandrie dont elle fait preuve à plusieurs reprises en est l'indice : elle ne cherche le masculin qu'en restant femme, c'est-à-dire, pour reprendre les distinctions élaborées par J. Halberstam, qu'elle distingue *masculinity* de *maleness*, et valorise la première tout en haïssant la seconde. La description de son corps travesti le montre : le pantalon souligne la cambrure de sa taille, il ne cache pas son corps féminin, il l'épouse, lui donne une autre silhouette, et produit la forme de sa liberté. Eugénie affirme face à son père qu'elle « se fie beaucoup à la puissance des impressions extérieures⁷¹⁶ ». Comme pour Monte-Cristo, le travestissement d'Eugénie Danglars n'est pas élaboré sous le prisme d'une construction théâtrale de l'identité. Contrairement à Théodore de Sérannes, elle ne joue pas à imiter les hommes, n'en a ni le désir ni la nécessité. Elle n'a pas à jouer les fiers à bras, elle porte spontanément et sans effort sa lourde malle grâce à ses « bras blancs et musculeux⁷¹⁷ ». Il lui suffit d'être elle-même, non pas de se dépasser, mais de se ressembler, pour être libre.

La revendication d'autonomie ne suffit pourtant pas à faire d'Eugénie Danglars une figure féministe. Contrairement à ceux de Théodore de Sérannes, aucun de ses discours ne porte sur la condition féminine en général, seul son intérêt personnel transparaît dans l'entretien avec son père, dans lequel elle exprime frontalement son refus du mariage et les raisons de ce refus :

La raison, répliqua la jeune fille, oh ! mon Dieu, ce n'est point que l'homme soit plus laid, soit plus sot ou soit plus désagréable qu'un autre, non ; M. Andrea Cavallanti peut même passer, près de ceux qui regardent les hommes au visage et à la taille, pour être d'un assez beau modèle ; ce n'est pas non plus parce que mon cœur est moins touché de celui-là que de tout autre : ceci serait une raison de pensionnaire que je regarde comme tout à fait au-dessous de moi ; je n'aime absolument personne, monsieur, vous le savez bien, n'est-ce pas ? Je ne vois donc pas pourquoi, sans nécessité absolue, j'irais embarrasser ma vie d'un éternel compagnon⁷¹⁸.

Le choix d'Eugénie n'est pas un choix relatif, mais un choix absolu : elle ne refuse pas un homme spécifiquement, elle ne critique pas même le mariage en tant qu'institution, mais honnit le mariage pour les conséquences qu'il pourrait avoir sur sa liberté personnelle, dans la

⁷¹⁴ *Idem.*

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 1179.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 1158.

⁷¹⁷ *Ibid.*, p. 1181.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 1159.

mesure où elle n'en a aucune nécessité, puisqu'elle peut parfaitement vivre libre, et autonome financièrement, que ce soit grâce à l'argent de sa famille, ou grâce à la fortune qu'elle sait pouvoir gagner pour elle-même en tant qu'artiste. Du moins, en disant n'aimer personne, elle affirme surtout n'aimer aucun *homme*. En effet, seul un mariage hétérosexuel réduirait sa liberté.

Sa confiance en soi, en sa puissance d'agir, est absolue. Comme Monte-Cristo, Eugénie Danglars entend mener sa vie de manière parfaitement égoïste, et se concevant elle-même comme au-dessus du groupe auquel elle appartient. L'égoïsme est valorisé par la fiction, puisque Cavalcanti se révèle un mauvais parti, et la figure de l'égoïsme par excellence est celle, héroïque, de Monte-Cristo. Là où Monte-Cristo se conçoit comme obéissant à un autre ordre qu'à celui des hommes, Eugénie Danglars se conçoit également comme infiniment supérieure aux autres femmes : en rejetant la figure de la pensionnaire, qui reste le modèle classique de l'éducation féminine bourgeoise, elle se démarque de ses semblables et affirme sa supériorité. En un sens, elle se distingue également de sa maîtresse de musique, Louise d'Armilly, puisque c'est Eugénie qui prend les devants et organise leur fuite pour aller vivre avec elle une vie libre. En effet, Louise d'Armilly, toute armée du génie musical qu'elle soit, ne revendique pas sa liberté pour elle-même, elle se contente de suivre la volonté d'Eugénie et convoque l'imaginaire de l'enlèvement pour décrire sa fuite avec elle⁷¹⁹, bien qu'elle la suive de manière consentie. Parler d'enlèvement participe à la masculinisation d'Eugénie, puisque dans la littérature romanesque, c'est toujours l'homme qui enlève son amante. En organisant leur fuite dans ses détails pragmatiques, Eugénie Danglars se distingue de son amie : la masculinité est véritablement ce qui en fait un être unique et lui permet de mettre en œuvre sa volonté. Ce ne sont pas les compétences musicales d'Eugénie qui font d'elle un être exceptionnel, Louise est une musicienne et chanteuse tout aussi accomplie, sinon plus, qu'Eugénie. Cependant, Louise reste passive face à sa carrière artistique, contrairement à Eugénie qui entend fermement prendre en main son propre accomplissement. Eugénie Danglars est en quelque sorte le double féminin de Monte-Cristo, figure nietzschéenne et génie romantique en tant qu'artiste, elle est autrice de sa propre destinée, qui débute également par un moment de rupture : son travestissement et sa fuite.

Le travestissement chez Eugénie Danglars est moins une transformation qu'une transfiguration : se travestir ne la change pas, mais lui donne simplement la forme vestimentaire d'une masculinité qui lui est déjà inhérente du point de vue de son caractère, de son comportement, de sa parole, de ses actes, et dans la forme et l'usage de son corps. Habillée d'un pantalon, d'une chemise, d'un gilet, Eugénie se ressemble plus que coiffée de longues nattes et vêtue d'une robe. Déguiser son identité, passer inaperçue, semble presque contingent, un effet temporairement utile à son évasion, qui n'est clairement pas le but que poursuit Eugénie. Au contraire, en allant vivre sa vie libre et pour elle-même, elle n'entend pas

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 1182.

vivre cachée, mais s'accomplir, montrer la supériorité de son talent au monde, c'est-à-dire exhiber son *moi*. Une stratégie du déguisement serait profondément contraire à la psychologie du personnage, qui semble presque obligée de s'affirmer : lorsqu'elle se cache, qu'elle se déguise véritablement, ce n'est pas lorsqu'elle est travestie, mais lorsqu'elle feint l'obéissance. Abordant sa passivité et sa tranquillité apparente, elle finit par formuler : « j'ai essayé jusqu'au bout de mes forces, et maintenant que le moment est arrivé, malgré tous les efforts que j'ai tentés sur moi-même, je me sens incapable d'obéir⁷²⁰. » Le déguisement ici n'est pas théâtral : au contraire, plus rien n'est à jouer. Dans leurs travestissements, Eugénie Danglars comme Monte-Cristo revendiquent jusqu'au bout une absolue honnêteté, se différenciant ainsi de l'hypocrisie sociale qui les environne. Paradoxalement, le travestissement est dans l'œuvre d'Alexandre Dumas le paroxysme de l'intégrité du moi⁷²¹.

En cela le travestissement dans *Le Comte de Monte-Cristo* n'est pas seulement une pratique, une procédure, mais aussi une métaphore de la vérité. C'est en s'écartant des rôles que la société réifie, en renonçant aux apparences codées socialement, en assumant pleinement la force de son moi, seul repère fiable dans l'hypocrisie du monde, que l'individu accède au vrai. Il n'y a pas de pouvoir dans le travestissement, c'est le pouvoir inhérent au moi qui permet de s'accomplir dans le travestissement.

1.2.1.3 « QUANT A MOI, JE NE SENS PAS QUE MON AME AIT UN SEXE » : *GABRIEL*, UN TRAVESTISSEMENT *QUEER* ?

Dans son ultime conférence à l'École Normale Supérieure de Lyon, intitulée « À quoi pense le théâtre ? », Jean-Loup Rivière avançait :

Le théâtre n'est pas un art de la représentation. Si on a une scène de ménage, au théâtre, ce n'est pas aux visages des protagonistes que je m'intéresse, mais à la structure de leur affrontement. [...] La scène ne représente rien. Si elle ne représente rien, c'est qu'elle *modélise*. [...] Un spectateur de théâtre ne contemple pas, il traduit sans le savoir⁷²².

L'assertion est polémique, mais fonctionne étrangement bien dans le cas de *Gabriel* de George Sand. Contrairement au drame moderne tel que le définit Diderot, l'autrice n'entend pas avec *Gabriel* proposer un rapport *mimétique* au réel, mais une « fantaisie pure⁷²³ », c'est-à-dire une modélisation des rapports de genre dans la société, un rapport *analogique*⁷²⁴ avec

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 1159.

⁷²¹ En cela, Eugénie Danglars est un personnage très « sandien ». George Sand a d'ailleurs inspiré une grande partie des figures de femmes fortes et masculines de son époque. L'évocation de Sand est d'autant plus probable qu'elle et Dumas se connaissaient et ont entretenu une correspondance.

⁷²² Jean-Loup Rivière, « À quoi pense le théâtre ? », séminaire de départ, ENS de Lyon, théâtre Kantor, avril 2016.

⁷²³ George Sand, « Notice à *Gabriel*, le 21 septembre 1854 », *Gabriel* [1839], Gallimard, Paris, 2019.

⁷²⁴ Robert Abirached, *op. cit.*, p. 101.

le réel, une mise au jour des fonctionnements, des structures, et ce, de manière plus métaphorique que descriptive. De quoi parle *Gabriel* ? Le héros éponyme, né avec un sexe anatomique féminin, est élevé en garçon à la demande de son grand-père, le Prince Jules de Bramante, afin d'éviter que la loi du majorat (qui oblige les familles à ne transmettre l'héritage qu'au premier né de sexe masculin), n'échoie à Astolphe de Bramante, que le Prince honnit. Contre la volonté du Prince, Gabriel décide de rencontrer son cousin Astolphe et de tenter de rétablir la justice de sa propre main, sans toutefois renoncer à son identité masculine. Au terme du carnaval, pendant lequel Astolphe demande à Gabriel de se travestir en femme, celui-ci découvre le corps féminin de Gabriel lorsqu'il l'aperçoit à demi-nu en train de se changer. Une ellipse nous montre Gabriel – qui prend alors le nom de Gabrielle – en habit de femme, et tentant de vivre une vie de concubinage hors mariage avec Astolphe, les deux amoureux ayant décidé de se reclure dans la demeure de la mère d'Astolphe. À l'acte III, la jalousie finit par corrompre la pureté de l'amour d'Astolphe qui tente d'emprisonner Gabriel. Ce dernier, fort de son amour pour la liberté, s'enfuit en reprenant définitivement ses habits d'homme, tente de rétablir la justice de l'héritage en rentrant dans les ordres, et en demandant au pape de nommer Astolphe héritier de la fortune familiale. Cependant, Gabriel finit assassiné par Giulio, sur l'ordre de son propre grand-père.

Le drame ne joue en rien sur une forme de réalisme : la situation initiale est invraisemblable et l'enchaînement quasi *romanesque*⁷²⁵ des péripéties (guet-apens, duels, emprisonnement, carnaval, fuite à Rome, etc.) rappelle la construction du drame romantique qui, comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, n'entend pas faire du théâtre le lieu du *réel*. Plus encore que dans de nombreux drames romantiques, dans lesquels l'inscription historique et le contexte politique font partie du drame, *Gabriel* n'est pas même vraisemblable d'un point de vue historique. Comme cela a déjà été souligné de nombreuses fois, l'intrigue de *Gabriel* ne s'inscrit dans aucun contexte géographique et historique précis, quelques références permettent de situer l'intrigue en Italie, « à une époque indéterminée »⁷²⁶, mais la référence constante au majorat rappelle clairement les lois établies par le code Civil napoléonien, qui prive les femmes du droit à l'héritage, même lorsqu'elles sont les aînées d'une famille. Aucune référence n'est faite au contexte politique et social de la pièce, au point que l'Italie semble une simple toile de fond, sur laquelle s'échafaude un dispositif expérimental qui rappelle *La Dispute* de Marivaux : le Prince Jules de Bramante décide que l'enfant de son fils,

⁷²⁵ George Sand décrit elle-même son œuvre comme un « roman dialogué », qu'elle essaie d'abord d'adapter pour le théâtre à de nombreuses reprises (voir Lucienne Frappier-Mazur, « Présentation » de *Gabriel*, in George Sand, *Œuvres complètes. 1840*, édition dirigée par Béatrice Didier, Honoré Champion, Paris, 2013, p. 185-187). L'œuvre est en effet hybride, et constitue un exemple de la porosité entre théâtre et roman à l'époque romantique. Voir à ce propos l'article de Muriel Plana « Romanisation » dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval, 2010.

⁷²⁶ Martine Reid, « Introduction » à l'édition de *Gabriel* chez Gallimard, 2019.

Gabriel, né de sexe féminin, sera assigné homme à la naissance. Gabriel vit travesti toute sa vie. Le drame développe alors les conséquences de cette « expérience limite⁷²⁷ ».

La critique décrit souvent *Gabriel* comme une pièce moins « subversive » que le roman de Gautier par exemple, mais qui décrit et dénonce la dimension tragique de la condition féminine telle qu'élaborée juridiquement par le Code civil sous l'Empire, qui rend la femme dépendante et la contraint au mariage, prison qui ne lui laisse aucune fortune propre et aucune possibilité d'émancipation⁷²⁸. La pièce est aussi présentée comme une critique proto-féministe, possédant malgré tout un potentiel presque réactionnaire en comparaison avec d'autres œuvres de la même époque, Gabriel redevenant finalement Gabrielle, prisonnière de l'hétérosexualité que son identité de genre ne semble pas amener à questionner, puisque son désir ne s'orienterait finalement que vers les hommes en concordance avec le sexe que lui confère son anatomie. Il semble toutefois que le cadre d'analyse qui fait de *Gabriel* une critique de la condition féminine ne tient que si l'on considère que Gabriel, *in fine*, reste bien une femme, bien qu'elle ne soit pas féminine. Cette interprétation repose sur la comparaison fréquente entre le personnage de Gabriel et l'autrice, connue pour son nom de plume et son costume masculin, et procède d'une approche historique de l'œuvre. L'approche historique, bien qu'exacte, n'élimine pas les possibles de la fiction, indépendamment du contexte d'écriture.

Si l'on écoute le personnage, qui énonce dès la scène où il apparaît, « quant à moi, je ne sens pas que mon âme ait un sexe » (Prologue, sc. III.), il faut convenir du fait que Gabriel n'est peut-être ni un homme, ni une femme. Dès lors, le dispositif expérimental qu'est la pièce servirait à démontrer non pas qu'il est impossible d'échapper à la condition féminine, mais à la structure même du genre, dont la binarité et la hiérarchie sont sans cesse être réaffirmées, non pas dans les corps, les désirs et un « vrai » sexe, mais par le regard de l'Autre, hommes et femmes confondus, profondément essentialiste. Toute tentative d'y échapper est finalement punie par la société.

Dans ce dispositif d'expérimentation sur l'émancipation des structures de genre que serait *Gabriel*, George Sand choisit de prime abord de miner, dès le prologue, la logique classique du travestissement théâtral – dans laquelle il constitue un secret, qu'il s'agit de conserver pendant un temps déterminé, avant que la révélation ou la scène de reconnaissance ne mène au dénouement. En effet, la *révélation* du *vrai* sexe de Gabriel n'est pas l'enjeu de la pièce, puisque le prétendu secret est nommé dès le prologue, et n'en est pas vraiment un. La « révélation » ne révèle rien à personne – si ce n'est au public. La scène VI du prologue, qui

⁷²⁷ Lucienne Frappier-Mazur, « Présentation », in George Sand, *Œuvres complètes. 1840.*, op. cit., p. 191.

⁷²⁸ Il s'agit également d'une critique politique plus générale sur le fonctionnement de l'héritage institué par le Code Civil, qui permet au père de choisir son héritier.

donne à entendre le premier monologue de Gabriel, seul, après l'entrevue avec son grand-père, s'ouvre ainsi :

Le voilà donc, cet horrible secret que j'avais deviné ! Ils ont enfin osé me le révéler en face ! Impudent vieillard ! Comment n'es-tu pas rentré sous terre, quand tu m'as vu, pour te punir et te confondre, affecter tant d'ignorance et d'étonnement ? Les insensés ! comment pouvaient-ils croire que j'étais encore la dupe de leur insolent artifice ? Admirable ruse, en effet ! M'inspirer l'horreur de ma condition, afin de me fouler aux pieds ensuite, et de me dire : Voilà pourtant ce que vous êtes... voilà où nous allons vous reléguer si vous n'acceptez pas la complicité de notre crime⁷²⁹ !

Dès le prologue, Sand joue sur les attentes du spectateur et introduit le drame par une scène de révélation déceptive, puisqu'elle n'en est pas une. Gabriel savait, et depuis longtemps. Sa réaction première ne concerne pas son identité, qu'il connaît déjà, et qui ne semble pas le troubler le moins du monde. Au contraire, il exprime sa colère contre la manipulation de son grand-père et s'exaspère de la tentative du Prince d'imposer un contrôle sur sa vie par un stratagème pervers. Gabriel ne réagit pas au fait qu'il ait été élevé en garçon tout en possédant un sexe anatomique féminin, mais au fait que le Prince ait tenté de lui transmettre une éducation misogyne pour faire de la révélation de son identité le moment où il pourrait asseoir son pouvoir sur sa vie. Selon les plans du Prince, Gabriel aurait dû s'épouvanter de pouvoir être rétrogradé vers la condition féminine, qui devrait lui inspirer de l'horreur. Or, il n'en est rien, et il réagit comme si cette possibilité n'existait même pas pour lui. En travestissant la logique classique du travestissement dramatique, Sand refuse de faire reposer l'intrigue du drame sur une binarité, sur un vrai sexe qui, quoi qu'on en dise, serait celui du corps, et un sexe d'emprunt. S'il n'y a pas de reconnaissance, et notamment pour Gabriel, pour qui il n'y a rien à reconnaître, puisqu'il se connaît lui-même, c'est que son identité de genre est consciente, vécue comme déjà connue, et qu'il ne reste rien à dévoiler.

En effet, Gabriel n'exprime pas une fois la peur de devoir « redevenir une femme ». D'ailleurs, pas une fois dans la pièce, il n'exprime la crainte d'être démasqué, ni qu'on lui découvre un prétendu « vrai » sexe. Même dans la scène de carnaval où Astolphe travestit Gabriel en femme, celui-ci ne craint jamais d'être démasqué par ses vêtements. Il craint sa propre gaucherie, mais ne redoute pas une scène d'agnition. Lorsque Gabriel voit pour la première fois son propre reflet, tandis qu'il porte des vêtements féminins, sa réaction porte essentiellement sur la sensation physique du rapport entre le vêtement et le corps :

Que je souffre sous ce vêtement ! Tout me gêne et m'étouffe. Ce corset est un supplice, et je me sens d'une gaucherie !... Je n'ai pas encore osé me regarder. L'œil curieux de cette vieille me glaçait de crainte !... Pourtant, sans

⁷²⁹ George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 69.

elle, je n'aurais jamais su m'habiller (*Il se place devant le miroir et jette un cri de surprise.*) Mon Dieu ! Est-ce moi ? Elle disait que je ferais une belle fille... Est-ce vrai ? (*Il se regarde longtemps en silence.*) Ces femmes-là donnent des louanges pour qu'on les paie... Astolphe ne me trouvera-t-il pas gauche et ridicule ? Ce costume est indécent... Ces manches sont trop courtes !... Ah ! j'ai des gants !... (*Il met ses gants et les tire au-dessus du coude.*) Quelle étrange fantaisie que la sienne ! Elle lui paraît toute simple, à lui !... Et moi, insensé qui, malgré ma répugnance à prendre de tels vêtements, n'ai pu résister au désir imprudent de faire cette expérience !... Quel effet vais-je produire sur lui ? Je dois être sans grâce !... (*Il essaie de faire quelques pas devant la glace.*) Il me semble que ce n'est pas si difficile, pourtant. (*Il essaie de faire jouer son éventail et le brise.*) Oh ! pour ceci, je n'y comprends rien. Mais, est-ce qu'une femme ne pourrait pas plaire sans ces minauderies ?

*Il reste absorbé devant la glace*⁷³⁰.

Gabriel parle de son « imprudence », et du regard inquisiteur de la femme de chambre, mais sa seule inquiétude semble être de déplaire et d'être aperçu nu – il n'exprime pas de crainte d'être démasqué par ses vêtements. Au contraire, il évoque son malaise vis-à-vis de la forme même du vêtement, qui, contrairement au costume masculin, contraint le corps. Gabriel fait également part de l'impression de nudité ressentie dans ce vêtement, qui découvre de nombreuses parties du corps (les bras notamment), membres couverts dans le costume masculin. Habillé en femme, Gabriel fait l'expérience de ce que le vêtement contient de l'expérience féminine : la contrainte (qui rappelle le rêve dans lequel « il était une femme » et avait des ailes, ainsi qu'une lourde chaîne qui l'empêchait d'atteindre les cieux), et l'auto-érotisation en conjuguant vêtement et nudité pour séduire l'œil masculin. Gabriel, élevé toute sa vie comme un garçon, est ici littéralement travesti : il franchit une limite du genre qu'il n'avait jamais franchie auparavant. Finalement, Gabriel n'est *travesti* que lorsqu'il porte des vêtements féminins, qu'il ne sait pas comment habiter. La dénomination du personnage permet de confirmer cette hypothèse pendant les deux premières parties de la pièce, l'orthographe du prénom du héros reste « Gabriel », et la didascalie qui introduit la scène du carnaval (deuxième partie, scène VI) annonce « *Gabriel, déguisé en femme*⁷³¹ ». Contrairement à ce qu'il en est pour Théodore et Eugénie/Louis, le premier travestissement du personnage est embarrassant pour Gabriel, qui ne parvient pas à performer le féminin, et ne semble pas en avoir envie. Il ne *joue* pas, ce qu'il affirme d'ailleurs à Astolphe : « Je t'assure que je ne joue pas la comédie. Tout ceci me répugne, laisse-moi m'en aller⁷³² ». Il reste gauche, peu élégant, ne maîtrise pas les manières appropriées. Il conserve son caractère et ses valeurs, son aversion pour l'abus de pouvoir et son amour de l'intégrité. Gabriel a un *passing* plastique en tant que

⁷³⁰ George Sand, *Gabriel*, op. cit., Deuxième partie, scène IV, p. 118.

⁷³¹ *Ibid.*, Deuxième partie, scène VI, p. 125.

⁷³² *Ibid.*, p. 128.

femme, la forme de son visage et son corps lui permettent d'être pris pour une femme, mais il n'a aucune maîtrise sur sa performance de genre, ce qui donne lieu à des quiproquos : Astolphe pense qu'il mime l'ingénuité, tandis que ce qu'il prend pour une ingénuité feinte est un embarras réel, à la fois éthique et vestimentaire.

À l'inverse de ce qui se produit dans la scène de théâtre dans *Mademoiselle de Maupin*, ce n'est pas le travestissement de Gabriel en femme qui permet à Astolphe de découvrir la part féminine de Gabriel. Le vêtement ne révèle rien d'autre que son trouble, que son désir, mais pas son sexe. En effet, Gabriel, jeune et imberbe, a un réel *passing* féminin. Alors, Astolphe est troublé quand il voit l'image d'un corps qu'il peut désirer, confondu avec la personnalité admirable du cousin, de l'ami qu'il aime et admire déjà. S'il regrette qu'il n'en soit pas une, pas un instant il ne pense que Gabriel serait *en fait* une femme. Astolphe est troublé par l'image devant ses yeux, mais il admet espérer que Gabriel ait pu être une femme, dans la mesure où, comme femme, Gabriel incarnerait une sorte d'idéal pour lui. Néanmoins, il ne croit pas un instant avoir démasqué Gabriel. La scène de carnaval dans *Gabriel* est finalement bien moins essentialiste que la représentation de *Comme il vous plaira* dans *Mademoiselle de Maupin* : il suffit à d'Albert d'apercevoir son ami (qu'il désire déjà) en vêtements féminins pour être convaincu que Théodore *doit* être une femme, comme si le vêtement une fois posé sur un corps adéquat ne pouvait que magiquement faire apparaître le vrai dans la correspondance du corps et de l'étoffe. Dans *Gabriel* au contraire, pas de correspondance magique, seule la nudité du corps révèle. Lorsque Gabriel paraît devant Astolphe, les didascalies indiquent qu'il a d'abord retiré et arraché le fichu de dentelle qui recouvrait sa poitrine et son cou, puisqu'il a coupé les lacets de sa robe à l'aide d'un poignard⁷³³. S'il a coupé les lacets de la robe ou du corset, Gabriel paraît donc devant Astolphe en sous-vêtements, c'est-à-dire en chemise avec ou sans corset, mais les bras nus, et la poitrine visible.

Les enjeux de la révélation semblent sans conséquences pour Gabriel ; du moins, la découverte par d'Astolphe de la forme du corps de Gabriel ne change pas le vécu de son genre. Les seuls personnages dont les intérêts fluctuent selon le genre que la société reconnaîtrait à Gabriel sont Astolphe et le Prince de Bramante : le premier parce que l'identité masculine gêne son désir, donc la possibilité de vivre son amour pour Gabriel, et le laisse également sans le sou ; le second pour conserver le pouvoir sur la destination de son héritage et dissimuler sa fraude, c'est-à-dire son crime.

Ainsi, le jeu sur le travestissement autour du personnage de Gabriel semble indiquer que Sand refuse d'essentialiser la relation sexe/genre, tout en conservant malgré tout l'idée qu'il existe un sexe. Cependant, les personnages masculins forcent l'assimilation du sexe au genre. La pièce dénonce la catégorie du sexe comme cadre pertinent pour appréhender la question du pouvoir ainsi que les rapports de domination entre les genres. Comme l'affirme

⁷³³ George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, Deuxième partie, scène IX, p. 143.

Monique Wittig : « Il n'y a pas de sexe. Il n'y a de sexe que ce qui est opprimé et ce qui opprime. C'est l'oppression qui crée le sexe et non l'inverse⁷³⁴. » Le sexe de Gabriel ne définit pas le personnage. Or, son éducation de genre ne suffit pas non plus à en faire parfaitement un homme, parce que le masculin dans la pièce ne se définit pas seulement par l'éducation masculine, mais également par une certaine relation au pouvoir.

En effet, Gabriel ne peut s'identifier ni à un genre ni à l'autre, ce qu'il affirme à de nombreuses reprises, et ce, dès le prologue, dans la réplique déjà citée : « Quant à moi, je ne sens pas que mon âme ait un sexe⁷³⁵ [...] », puis, plus tard encore, alors qu'il a accepté de reprendre le vêtement féminin pour pouvoir vivre son amour :

Vois-tu Astolphe, tu m'as fait redevenir femme, mais je n'ai pas tout à fait renoncé à être homme. Si j'ai repris les vêtements et les occupations de mon sexe, je n'en ai pas moins conservé en moi cet instinct de grandeur morale et ce calme de la force qu'une éducation mâle a développé et cultivé dans mon sein. Il me semble toujours que je suis quelque chose de plus qu'une femme [...] ⁷³⁶.

Gabriel reconnaît en effet un certain nombre de qualités non pas dans la masculinité mais dans le contenu de l'éducation masculine⁷³⁷ : un apprentissage de la morale issu d'une étude approfondie de la philosophie, la force de défendre ses opinions, l'amour de la poésie, l'amour du Beau, l'attrait pour des activités physiques comme la chasse, l'escrime, l'équitation, et un goût immodéré pour la liberté. Cependant, le masculin a un autre versant, qui répugne à Gabriel : le goût du pouvoir et l'ambition démesurée. On peut interpréter ce dégoût du pouvoir de deux manières : il s'agit soit de la reconduction d'un essentialisme féminin, soit d'une preuve de l'exceptionnalité de Gabriel, qui se distingue par sa droiture morale à la fois des hommes et des femmes de son temps.

Gabriel semble établir une distinction entre ce qui relève d'un contenu pragmatique de l'éducation masculine et ce qui relève de l'apprentissage implicite d'un rapport à la quête de pouvoir inhérent à la masculinité, signe de l'impression du système hétéropatriarcal sur les subjectivités, qui les pousse à rechercher la domination plutôt que la morale. Cette critique du pouvoir, sensible dans les répliques de Gabriel, concerne deux personnages : d'abord Jules de Bramante, puis Astolphe.

⁷³⁴ Monique Wittig, *La Pensée straight*, op. cit., p. 38.

⁷³⁵ George Sand, *Gabriel*, op. cit., Prologue, scène III, p. 49.

⁷³⁶ *Ibid.*, Troisième partie, scène V, p. 172.

⁷³⁷ Précisons que l'éducation de Gabriel n'est pas seulement une éducation masculine mais également patricienne et élitiste, dont le contenu a été très marqué par un apprentissage intellectuel et philosophique propre à la classe aristocratique.

La critique de la quête du pouvoir concernant Jules de Bramante se traduit essentiellement par un réquisitoire contre le majorat. Avant même l'apparition de Jules de Bramante, Gabriel dénigre ce système d'héritage face à son précepteur :

Je dis que cette transmission d'héritage de mâle en mâle est une loi fâcheuse, injuste peut-être. Ce continuel déplacement de possession entre les diverses branches d'une famille ne peut qu'allumer le feu de la jalousie, aigrir les ressentiments, susciter la haine entre les proches parents, forcer les pères à détester leurs filles, faire rougir les mères d'avoir donné le jour à des enfants de leur sexe !... Que sais-je ! L'ambition et la cupidité doivent pousser de fortes racines dans une famille ainsi assemblée comme une meute affamée autour de la curée du majorat, et l'histoire m'a appris qu'il en peut résulter des crimes qui font l'horreur et la honte de l'humanité. Eh bien, qu'avez-vous à me regarder ainsi, mon cher maître ? vous voilà tout troublé ! Ne m'avez-vous pas nourri de l'histoire des grands hommes et des lâches ? Ne m'avez-vous pas toujours montré l'héroïsme et la franchise aux prises avec la perfidie et la bassesse ? Êtes-vous étonné qu'il m'en soit resté quelque notion de justice, quelque amour de la vérité⁷³⁸ ?

La réprobation de Gabriel contre le majorat est d'ordre bien plus moral que politique. S'il évoque l'éviction des femmes de l'héritage, cet argument est appréhendé comme l'un des éléments de la longue liste des conséquences morales de cette loi. Pour Gabriel, le majorat invite à la haine, à la jalousie, à l'envie et à la discorde, passions qu'il blâme au nom d'une morale judéo-chrétienne. Son jugement est instruit par un apprentissage de l'« Histoire » (celle des grands hommes et des lâches), mais aussi de la philosophie, et notamment de la philosophie morale, qui lui a appris à hiérarchiser les valeurs morales, et persévérer dans la quête de la justice et de la vérité⁷³⁹. Si cette instruction historique et philosophique fait partie de l'éducation d'un jeune homme, elle est avant tout une éducation humaniste plutôt que masculine. Ainsi, l'ensemble des critiques adressées à Jules de Bramante sont des critiques morales : il dénonce sa tentative de manipulation comme une imposture, il réprouve sa cruauté et le plaisir pris à « voir son petit-fils dans l'abjection parce que le père de cet infortuné a osé contrarier ses volontés absolues⁷⁴⁰ ». Son projet de rencontrer Astolphe et d'en faire son ami et compagnon provient d'une volonté de rétablir une justice sociale dont Astolphe a été privé par la corruption de son grand-père.

⁷³⁸ George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, Prologue, scène III, p. 61-62.

⁷³⁹ Notons qu'encore une fois, la vérité n'est pas un argument contre le travestissement, qui n'est pas du côté du faux ou de l'illusion. La discordance entre le corps et le vêtement n'est jamais nommée par Gabriel comme une imposture qui ferait de lui une personne lâche ou perfide – le travestissement est moralement acceptable parce qu'il ne s'agit pas d'un déguisement.

⁷⁴⁰ George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, Prologue, scène VI, p. 70.

Quant à Astolphe, sa soif de pouvoir ne se manifeste pas dans la tentative de conservation de son patrimoine économique mais dans ses relations amoureuses, et notamment dans sa jalousie. À partir de la quatrième partie, la relation entre Astolphe et Gabrielle (nom que prend Gabriel lorsqu'il adopte un rôle social féminin en portant des vêtements de femme) s'est singulièrement dégradée. La jalousie, ce « monstre aux yeux verts », a dénaturé la relation d'Astolphe avec Gabriel : il devient de moins en moins tolérant vis-à-vis de la part masculine de Gabrielle, qu'il aimait auparavant (« ASTOLPHE. – Il est vrai ; tu deviens chaque jour plus philosophe, Gabrielle ; tu argumentes comme un académicien de la Crusca. Ne saurais-tu être femme, du moins pendant trois mois de l'année⁷⁴¹ ? »), tente de l'enfermer dans un rôle de femme normatif, refuse qu'il/elle raisonne, et l'emprisonne loin de toute société, habillé en femme comme en homme, qu'on le prenne pour sa femme ou pour son cousin, afin de le dérober aux regards qui pourraient lui ravir Gabriel(le). La jalousie est décrite comme faisant intrinsèquement partie de la relation hétérosexuelle. Astolphe en vient même à lui rétorquer :

ASTOLPHE. – Élève tes désirs vers Dieu seul, ou consens à être aimée comme une mortelle. Jamais tu ne rencontreras un amant qui ne soit pas jaloux de toi, c'est-à-dire avare de toi, méfiant, tourmenté, injuste, despotique⁷⁴².

La jalousie est l'un des avatars de la *libido dominandi* pascalienne, de la passion pour le pouvoir. Incorporée dans une réflexion sur genre et pouvoir, la jalousie est moins abordée du point de vue de la passion amoureuse que comme l'un des nombreux visages du désir de pouvoir politique émanant du patriarcat. Contre la concupiscence qui aveugle, Gabriel prescrit encore une fois la philosophie comme remède :

GABRIEL. – Tu vois bien que la jalousie est incurable par ces moyens vulgaires. Plus on lui cède, plus on l'alimente ; la volonté seule peut en guérir. Entreprends cette guérison comme on entreprend l'étude de la philosophie. Tâche de moraliser ta passion⁷⁴³.

Gabriel défend et incarne l'idée, dans une veine clairement humaniste, que le savoir, la philosophie, la morale sont les voies de l'émancipation. La liberté et la vérité, valeurs placées au-dessus de toutes les autres, doivent être recherchées de manière absolue pour faire progresser l'humain que l'ambition et la soif de pouvoir corrompent. Le paradoxe réside cependant dans le fait que c'est la liberté dont a bénéficié Gabriel dans son éducation masculine qui lui permet de défendre ce point de vue. C'est pourquoi si l'hétéropatriarcat fait

⁷⁴¹ *Ibid.*, Quatrième partie, scène IV, p. 190.

⁷⁴² *Ibid.*, p. 196.

⁷⁴³ *Ibid.*, p. 202.

l'objet d'une critique virulente, l'éducation et les comportements sociaux féminins n'en sont pas non plus exemptés.

Faustina, courtisane et ancienne amante d'Astolphe, et Settima, mère de ce dernier, incarnent deux figures féminines repoussoirs. La première, vénale, frivole, volage et cruelle, incarne le type que décrit Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième sexe* comme celui de la prostituée⁷⁴⁴. À l'opposé, Settima est le type de la mère, dévouée aux tâches domestiques, conservatrice, étroite d'esprit, dévote et sournoise. Non seulement ces deux personnages incarnent des figures de femmes prisonnières des rôles sociaux dans lesquels les hommes les ont reléguées, mais elles se font les avocates d'une féminité normative.

Les femmes sont les premières disposées à l'apologie de la servitude, ne craint pas de le rappeler George Sand. Esclaves, elles invitent les autres femmes à se satisfaire de leur sort et leur rappellent le danger d'agir autrement. Redoutable effet d'une domination parfaitement introjectée et transformée en *nature*⁷⁴⁵.

Malgré son aversion pour les comportements dits féminins, le positionnement de Gabriel reste féministe : il dénigre cette dialectique du maître et de l'esclave, mais se place systématiquement du côté de la défense des femmes, conscient qu'il est que ces comportements sont induits par la reproduction d'un système de domination dont elles sont en fait les victimes.

Ainsi, *Gabriel* interroge moins le *vrai* sexe du personnage que l'idéologie menant à une construction binaire des genres, les fondements du pouvoir et la domination masculine. Comme beaucoup de drames romantiques, *Gabriel* questionne la légitimité du pouvoir, non pas de la souveraineté, mais du patriarcat. Face aux hommes qui ne peuvent se déprendre de leur amour du pouvoir, et aux femmes qui collaborent à leur propre esclavage, Gabriel tente de maintenir une position limite, celle de l'émancipation, grâce à la philosophie et à la morale, de tout rapport de pouvoir. En cela, Gabriel n'est ni femme ni homme. Si le sexe est naturalisation des rapports de pouvoir, en se soustrayant au pouvoir du père et au pouvoir du mari, Gabriel n'a effectivement pas de sexe. De là, le travestissement dans la pièce de Sand ne consiste pas en le franchissement d'une frontière, d'un genre vers un autre (que l'on considère que Gabriel passe de femme à homme, ou d'homme à femme). Habillé en homme ou en femme, Gabriel reste absolument le même. Le travestissement ne le *transforme* pas. Pris dans une situation expérimentale sur le genre, le travestissement n'agit pas comme dispositif, mais comme instrument optique de révélation. Toutefois, ce qu'il révèle ne concerne pas le personnage qui le porte, mais les modifications de comportement chez les autres personnages, lorsqu'ils pensent être confrontés à un homme ou à une femme. Les personnages qui voient

⁷⁴⁴ Simone de Beauvoir, « Prostituées et hétaires », *Le Deuxième sexe*, T. 2, Gallimard, Paris, 1949, p. 246-276.

⁷⁴⁵ Martine Reid, « Préface », in George Sand, *Gabriel*, op. cit., p. 21.

Gabriel comme un homme le respectent et l'admirent, et leur comportement se dégrade dès qu'ils semblent s'adresser à une femme. Finalement, le travestissement dans *Gabriel* permet de questionner les limites mêmes du travestissement. Si le travestissement, c'est se déguiser, cacher quelque chose de son identité, le travestissement en homme de Gabriel ne masque rien, Gabriel n'a pas à s'altérer pour paraître autre, il n'existe aucun écart entre son comportement, la manière d'habiter son corps et son vêtement. L'écart se creuse lorsque Gabriel porte des vêtements féminins : alors qu'on pourrait croire que ces vêtements sont justement ceux qui sont appropriés à son sexe, il n'en est rien, le vêtement féminin est inconfortable, trop léger, et la féminité normative semble demander une théâtralité plus grande que la masculinité, vécue comme point neutre de l'expression de genre. Pourtant, même en vêtements féminins, Gabriel insiste sur le fait qu'il reste égal à lui-même : la minauderie l'exaspère, et il revendique le fait d'habiter le vêtement féminin sans se plier à ses normes. C'est que le travestissement n'est jamais abordé par Gabriel dans des termes théâtraux, et encore moins de manière performative : pour reprendre les termes de Christian Biet, performer serait « montrer que l'on fait » (*showing doing*), Gabriel n'est ni dans le faire, ni dans la monstration, mais simplement dans l'être (*being*)⁷⁴⁶, ce qui constitue le problème politique de la pièce.

Le travestissement dans *Gabriel* semble être vécu par le personnage comme l'expérimentation des réactions sociales qu'induisent différents vêtements : puisqu'il ne s'appréhende pas à travers son sexe, mais seulement à travers ce que son éducation a fait de lui, il n'y a de travestissement que pour les autres, qui persistent à maintenir l'idéologie du vrai sexe, et de manière parfois déceptive, ce que subit Antonio lorsqu'il provoque Gabriel en duel pour apporter la preuve que Gabriel est bien une femme. Il reçoit alors un soufflet par un duelliste à utérus. Le travestissement est moins pragmatique que symbolique, il métaphorise une résistance aux normes de genre, une tentative de s'en émanciper. Par la liberté de mouvement que permet le vêtement masculin, Gabriel trouve l'espace pour un usage du corps radicalement distinct de ce à quoi invite une féminité normative à laquelle on voudrait le réduire, rappelant ainsi les mots de Rancière : « la question n'a jamais été pour les dominés de prendre conscience des mécanismes de la domination, mais de se faire un corps voué à autre chose qu'à la domination⁷⁴⁷ ». Gabriel, par choix, n'utilise son corps que pour tracer une ligne de désir entre les normes de genre.

C'est en cela que le travestissement dans le drame de Sand peut être lu comme la métaphore d'une négation du critère du sexe comme catégorie d'analyse pertinente, selon une posture radicalement anti-essentialiste. Gabriel est au-dessus voire *au-delà* des normes de genre, incarnant une forme d'absolu, non pas la réunion androgyne du masculin et du féminin, mais au contraire, une fuite hors de toute binarité. Il correspond à ce que Sand recherche en

⁷⁴⁶ Christian Biet, « Avant-Propos », in Richard Schechner, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁴⁷ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, Paris, 2008, p. 69.

tant qu'*auteur* : ne pas être appréhendée comme une femme qui écrit, simplement un écrivain comme un autre, ni comme homme, ni comme femme⁷⁴⁸.

1.2.2 STRUCTURES DU DESIR

L'ensemble des œuvres de ce corpus posent un rapport, explicite ou implicite, entre travestissement et désir. Depuis le Moyen-Âge, porter l'habit masculin est considéré comme un crime, puni plus ou moins sévèrement, étroitement associé au lesbianisme⁷⁴⁹. Cependant, le travestissement doit-il être systématiquement appréhendé comme une manière de mettre en image, en corps, le désir homosexuel ?

1.2.2.1 LA FEMME TRAVESTIE EST-ELLE LESBIENNE ?

Judith (Jack) Halberstam met en garde contre la tendance à faire de toute forme de *female masculinity* dans l'histoire, et spécifiquement avant le XX^e siècle, des avatars d'un proto-lesbianisme :

[Mises] en relation avec les *female masculinities* récentes, la présomption qu'elles représentent simplement des formes précurseuses de lesbianisme leur dénie leur spécificité historique et recouvre les multiples différences entre les anciennes formes de désir homoérotique⁷⁵⁰.

J. Halberstam prend à contre-courant la tendance à assimiler absolument trouble dans les normes de genre et homosexualité. Elle ajoute que le lesbianisme est « après tout une identité "sexuelle"⁷⁵¹ », dont les formes sont si multiples qu'elles en remettent en question la catégorie « lesbienne » en soi, dans le sens où il existe une grande diversité de *relations* entre genre et sexualité parmi les femmes qui aiment les femmes. Fort de cet avertissement, *quid* du désir⁷⁵² et des articulations entre genre et sexualité chez les trois personnages travestis de notre corpus ? Le travestissement produit-il une déconstruction de la norme hétérosexuelle ? Est-il l'expression d'un désir minoritaire ? Il s'agira alors d'étudier comment les romans construisent la sexualité au fil du texte, quels indices (souvent implicites dans le cas de relations homosexuelles⁷⁵³) ils laissent aux lecteur·trice·s pour la retracer.

⁷⁴⁸ Voir Martine Reid, *Signer Sand : l'œuvre et le nom*, Belin, Paris, 2003.

⁷⁴⁹ Marie-Jo Bonnet, « L'Habit fait la femme », in *Les Relations amoureuses entre femmes*, op. cit., p. 17-35.

⁷⁵⁰ Judith (Jack) Halberstam, op. cit., p. 46 (je traduis).

⁷⁵¹ *Ibid.*, p. 56

⁷⁵² Il semble pertinent de distinguer désir et sexualité, dans la mesure où toutes les œuvres ne vont pas jusqu'à représenter les relations amoureuses ou sexuelles des personnages.

⁷⁵³ Eve Kosofsky Sedgwick, op. cit. L'autrice américaine, qui propose des lectures *queer* de la littérature, montre quelles stratégies narratives les auteurs (notamment homosexuels, mais pas seulement) adoptent au XIX^e-début XX^e siècles pour indiquer implicitement l'homosexualité des personnages dans les descriptions et narrations.

Le personnage sur lequel plane le plus fortement un soupçon de lesbianisme est Eugénie Danglars. Soupçon, sans certitude, car comme l'explique Valentine de Villefort à Maximilien Morel, Eugénie Danglars « n'aim[e] personne⁷⁵⁴ », et aucune relation explicitement amoureuse ou intime n'est représentée dans le roman. De plus ce soupçon est surtout véhiculé par le regard que les personnages masculins – parfois relayé par celui du narrateur – posent sur elle, plus souvent que dans le discours ou les actions d'Eugénie elle-même.

Ces derniers laissent entendre dès l'apparition d'Eugénie son penchant pour le corps féminin, dans la comparaison avec Diane. La mention de Diane entourée de ses nymphes, punissant l'homme qui ose poser son regard sur son corps nu, introduit d'emblée un imaginaire homoérotique, Diane préférant la compagnie de ses nymphes au désir masculin. Les représentations picturales de Diane et Actéon, qu'il s'agisse du tableau de Rembrandt *Diane et ses nymphes surprises au bain par Actéon* de 1659, ou celui de Thomas Gainsborough, *Diane et Actéon* (1785-1788), montrent une grande suavité et un érotisme latent dans les postures et relations entre les nymphes nues rassemblées autour de Diane. De nombreuses analyses mettent en avant le potentiel homoérotique de Diane, dans son ambivalence avec Callisto, seule figure de la mythologie gréco-latine explicitement lesbienne⁷⁵⁵. Quelques pages plus loin, l'homosexualité potentielle d'Eugénie est de nouveau évoquée par un autre personnage masculin, Lucien Debray. Tandis qu'Eugénie admire la beauté d'Haydée qui accompagne Monte-Cristo à l'opéra, Lucien souligne : « En vérité, mademoiselle, je ne connais que vous pour faire si bonne justice aux personnes de votre sexe⁷⁵⁶. » Chez Eugénie Danglars, comme chez Théodore de Sérannes, la masculinité consiste non pas seulement en une qualité du corps, en une complexion de la volonté, mais aussi dans une conversion du regard, une certaine appréhension de la beauté, une objectivité sur le corps féminin, objectivité dans le sens d'un détachement de l'objet regardé. En cela, elle se pose en rivale du regard masculin et Eugénie peut juger de la beauté féminine parce qu'elle-même échappe à cette définition du féminin.

Cependant, comme nous l'avons déjà vu, la masculinité d'Eugénie Danglars se double d'une misandrie déclarée et du refus indubitable de l'hétéropatriarcat que rend visible la virulence de son réquisitoire contre le mariage. Or, l'attitude de M^{lle} Danglars qui consiste à ignorer ouvertement l'ensemble des représentants de la gent masculine, et plus spécifiquement ceux qui auraient l'outrecuidance de vouloir l'épouser, conduit à sous-entendre son homosexualité :

Mademoiselle Danglars était toujours la même, c'est-à-dire belle, froide et railleuse. Pas un de ces regards, pas un de ces soupirs d'Andrea ne lui échappaient ; on eût dit qu'ils glissaient sur la cuirasse de Minerve, cuirasse

⁷⁵⁴ Alexandre Dumas, *CM.*, p. 718.

⁷⁵⁵ Marie-Jo Bonnet, *op. cit.*, 196-197.

⁷⁵⁶ Alexandre Dumas, *CM.*, p. 673.

que quelques philosophes prétendent recouvrir parfois la poitrine de Sapho⁷⁵⁷.

La seconde phrase engage le lecteur de manière allusive à s'interroger sur la sexualité de M^{lle} Danglars. La syntaxe procède d'une modalisation par étapes, articulée autour d'une double comparaison à des figures mythologiques. Le narrateur avance pas à pas, par détours successifs, en se référant à « quelques philosophes » indéterminés, en accumulant des tournures modales, telles que « on eût dit » et « prétendent », qui traduisent une parole rapportée, c'est-à-dire sujette à caution. La modalisation exagérée permet de signifier au lecteur qu'il y a anguille sous roche, un mystère auquel il faut prêter attention. Le choix de ponctuer avec un point-virgule est une autre manière de pointer le mystère du doigt : le point-virgule fait signe vers une pluralité de relations causales. Ainsi, le lien logique entre Eugénie Danglars, Minerve⁷⁵⁸ et Sapho⁷⁵⁹ n'est pas explicité, et laissé à l'interprétation du lecteur. Même si la référence à Sapho est présentée comme une marque d'érudition qui se prétend gratuite, le rejet du nom de Sapho en fin de phrase sous-entend cependant qu'il s'agit là de l'élément le plus important de la comparaison. Ce type de syntaxe, qui accumule les détours, implicites, comparaisons et tend à accentuer la sensation de trouble chez le lecteur est utilisée par plusieurs romanciers pour sous-entendre l'homosexualité du personnage sans la nommer⁷⁶⁰.

Eugénie Danglars entend rester loin de la société des hommes : elle passe d'ailleurs le plus clair de son temps enfermée dans une pièce à part avec Louise d'Armilly, ce qui lui permet d'éviter la proximité des hommes :

« Est-ce que ces demoiselles ne vous ont pas invité à faire de la musique avec elles ? demanda Danglars à Andrea.

Hélas ! non, monsieur, répondit Andrea avec un soupir plus remarquable encore que les autres.

Danglars s'avança aussitôt vers la porte de communication et l'ouvrit.

On vit alors les deux jeunes filles assises sur le même siège, devant le même piano. Elles accompagnaient chacune d'une main, exercice auquel elles s'étaient habituées par fantaisie, et où elles étaient devenues d'une force

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 932.

⁷⁵⁸ Déesse romaine de la sagesse, de l'intelligence, et de la guerre dans sa dimension stratégique. De là, elle est également la déesse des sciences et de arts. Elle serait sortie de la cuisse de Jupiter vêtue d'une cuirasse, d'un casque et d'une lance. Les liens entre Eugénie Danglars et Minerve sont donc nombreux : dans la volonté de la jeune femme de poursuivre une carrière artistique, mais aussi comme fine stratège face à Andrea ou à son père.

⁷⁵⁹ Sapho (aussi orthographié Sappho) est une poétesse grecque ayant vécu dans l'Antiquité sur l'île de Lesbos. Elle est connue pour avoir chanté l'amour entre femmes, ce qui a donné l'adjectif « saphique », souvent utilisé au XIX^e siècle pour qualifier les amours homosexuelles. L'île de Lesbos, où elle réside, donnera le terme « lesbienne ». Sur la figure de Sapho et l'histoire du lesbianisme, voir Marie-Jo Bonnet, *op. cit.*

⁷⁶⁰ Comme me l'a judicieusement fait remarquer Pierre Fleury, doctorant en stylistique à l'université de Paris I Panthéon-Sorbonne, Balzac utilise le même procédé dans la description de Lucien de Rubempré, héros de *d'Illusions Perdues*.

remarquable. [...] Monte-Cristo plongeait dans ce gynécée un regard rapide et curieux ; c'était la première fois qu'il voyait mademoiselle d'Armilly, dont si souvent il avait entendu parler dans la maison.

« Eh bien ! demanda le banquier à sa fille, nous sommes donc exclus, nous autres⁷⁶¹ ? »

Si Louise d'Armilly avait déjà été mentionnée, cette scène est la première où le lecteur, suivant les autres personnages, la voit en personne. L'apparition des deux femmes ensemble, jouant du piano, relève d'un dévoilement voyeuriste : la porte fermée s'ouvre sur le spectacle des femmes côte à côte, corps collés l'un à l'autre sur le tabouret du piano, se complétant sur le clavier comme dans leurs caractères respectifs. L'exercice consistant à se partager une partition à deux, l'une jouant la main gauche et l'autre la main droite, est décrit comme une « fantaisie ». En effet, elles n'interprètent pas ensemble un morceau à quatre mains, mais transposent pour deux pianistes l'interprétation d'une pièce écrite pour un seul instrumentiste, comme si elles cherchaient un prétexte pour partager le même tabouret, qui permet certes à deux personnes de s'asseoir, mais de manière inconfortable, et nécessitant une grande proximité physique entre les deux pianistes. Leurs bras, leurs jambes, ne peuvent que se toucher, voire leurs mains, dans certaines pièces qui nécessitent de superposer main gauche et main droite. Le cours de musique entre femmes est souvent représenté dans la littérature comme une activité innocente, faisant partie de l'éducation féminine dans les classes bourgeoises ou nobles, mais la « leçon de piano », devient ici, comme dans le film de Jane Campion⁷⁶², une scène érotique⁷⁶³. L'ouverture de la porte, le mystère qui entoure cette pièce où personne ne pénètre quotidiennement, produisent l'impression d'une intrusion dans un espace privé, presque secret, intime. Sous-entendre l'intimité qui éclot derrière les portes fermées est d'ailleurs un poncif de la littérature libertine du XVIII^e siècle. Monte-Cristo, « curieux », le remarque, tandis que Danglars ne semble pas s'apercevoir de cette intimité, mais s'offusque de la privatisation implicite de la pièce en verbalisant la sensation d'éviction que construisent, sans doute volontairement, les deux femmes, qui privilégient l'isolement. Le narrateur désigne cet espace comme un « gynécée », un espace féminin, *non-mixte* pour reprendre une terminologie contemporaine, signifiant à l'inverse que le « nous », que prononce Danglars, veut dire « les hommes ».

Jusqu'à la fuite des deux femmes, l'intimité de leur relation ne provoque aucune réaction dans leur entourage de la part de ceux qui les observent, les relations intimes entre femmes étant appréhendées sous le sceau de « l'amitié », qui lisse toute possibilité homoérotique au regard de la norme. Les espaces masculins et féminins étant hermétiquement clos pour les jeunes filles avant le mariage, la proximité des deux femmes à l'intérieur de la

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 932-933.

⁷⁶² Jane Campion, *The Piano* [*La leçon de piano*], Jan Chapman Productions, 1993.

⁷⁶³ À propos de l'érotisme du piano, voir Frédéric Sounac, « Éros musicien : jeux de mains, jeux de vilain », in Hélène Beauchamp et Muriel Plana (dir.), *Théâtralité de la scène érotique*, op. cit., p. 43-53.

maison familiale paraît parfaitement *normale*⁷⁶⁴. Le travestissement d'Eugénie Danglars et leur fuite, seules, hors de Paris, change le regard que l'extérieur porte sur elles. À cette occasion, le narrateur et les personnages donnent de plus en plus d'indices de leur l'intimité, voire de la dimension sexuelle de leur relation. Ainsi, Louise d'Armilly, présentée comme une jeune femme timide et très belle, mais qui ne partage pas le privilège de pouvoir juger de la beauté corporelle en général, ne manque pas d'exprimer à M^{lle} Danglars, avec qui elle fuit, qu'elle est « belle, belle toujours », et « adorable »⁷⁶⁵.

L'arrestation d'Andrea Cavalcanti à l'auberge de la Cloche, qui a lieu au sein même de la chambre que partagent Eugénie Danglars et Louise d'Armilly, surprises dans le même lit, confronte les deux jeunes femmes à un autre type de regard :

Andrea se retourna vers elles, et avec le sourire de l'impudence :

« Avez-vous quelque commission pour monsieur votre père, mademoiselle Eugénie ? dit-il, car, selon toutes probabilités, je retourne à Paris. »

Eugénie cacha sa tête dans ses deux mains.

« Oh ! oh ! dit Andrea, il n'y a pas de quoi être honteuse, et je ne vous en veux pas d'avoir pris la poste pour courir après moi... N'étais-je pas presque votre mari ? »

Et sur cette raillerie Andrea sortit, laissant les deux fugitives en proie aux souffrances de la honte et aux commentaires de l'assemblée.

Une heure après, vêtues toutes les deux de leurs habits de femmes, elles montaient dans leur calèche de voyage. On avait fermé la porte de l'hôtel pour les soustraire aux premiers regards, mais il n'en fallut pas moins, quand cette porte fut ouverte, passer au milieu d'une double haie de curieux, aux yeux flamboyants, aux lèvres murmurantes.

Eugénie baissa les stores ; mais si elle ne voyait plus, elle entendait encore, et le bruit des ricanements arrivait jusqu'à elle.

« Oh ! pourquoi le monde n'est-il pas un désert ? » s'écria-t-elle en se jetant dans les bras de mademoiselle d'Armilly, les yeux étincelants de cette rage qui faisait désirer à Néron que le monde romain n'eût qu'une seule tête, afin de la trancher d'un seul coup⁷⁶⁶.

Être découvertes ensemble dans l'auberge, puis traverser une foule rassemblée qui les raille – mise en scène d'inspiration romaine –, marquent les deux femmes d'un stigmate, celui de l'anormalité, de l'abjection. Elles se confrontent pour la première fois à la violence des regards et des mots, ceux de la moquerie, si ce n'est de l'insulte. Le narrateur ne transcrit pas le contenu de la raillerie, il laisse encore une fois l'imagination du lecteur rassembler les indices

⁷⁶⁴ Sasha Roseneil, « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes », *Nouvelles Questions Féministes*, vol. 30, n° 2, 2011, p. 56-75.

⁷⁶⁵ Alexandre Dumas, *CM*, p. 1182.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 1198.

qu'il a répandus jusque-là, et compte sur la lecture attentive de quelques lecteur·trice·s, pour combler ses silences et reconstituer l'habileté de son travail allusif. Mais que les spectateurs de la scène se moquent des « tribades » ou des « filles de mauvaise vie », au fond, peu importe. Cette expérience est constituante, elle les fait entrer dans la honte – puis, pour Eugénie, dans la colère. Cette expérience de la honte, qui s'inscrit dans la chair, n'est pas une expérience individuelle et anodine ; pour Didier Eribon, elle est l'expérience fondatrice des subjectivités minoritaires. Dans *Une morale minoritaire*, le sociologue analyse ce qui, dans l'œuvre de Genet, mais aussi de Proust ou de Fanon, est constitutif des subjectivités minoritaires, qui ont comme point commun l'expérience brûlante de la honte.

« L'instant fatal », le « moment » où la honte est inscrite dans l'être même de l'individu par l'acte de nomination, par le regard de l'autre, ne saurait être séparé du « moment » où l'individu honteux, l'abject, se met à affirmer ce qu'il est à la face du monde, à ne plus accepter de subir l'injure et la stigmatisation sans réagir, et à transfigurer la honte en orgueil, l'ombre en lumière, le destin assigné en affirmation de soi. Et même à vouloir insulter ceux qui l'insultent. [...] Toute honte porte en elle la puissance et l'appel d'un orgueil. L'abjection, l'infériorisation fait de moi un objet, dont le destin est figé par l'ordre social. Mais elle constitue en même temps une condamnation à la liberté⁷⁶⁷ [...].

Didier Eribon, à la suite de Genet, ne fait pas de la honte une prison où le sujet infériorisé s'enterrerait peu à peu, mais le premier pas vers l'émancipation. L'expérience de la honte a un double effet sur Eugénie Danglars : en premier lieu, la honte fait d'elle une minorité, une abjection, un rebus. Elle perd le privilège d'être vue comme une jeune fille hétérosexuelle de bonne famille. Elle déchoit dans l'ordre social et moral. Mais à la honte, qui lui fait reprendre ses vêtements féminins et rentrer temporairement « au placard », succède la rage. Elle ne se laisse pas abattre par le stigmat, elle en fait une colère, avec laquelle elle part vers la Belgique dans les lignes clôturant le chapitre. Le roman ne nous relate pas la suite de la vie d'Eugénie Danglars, mais, marquée au fer de la honte, elle a définitivement quitté la norme.

Comme beaucoup d'autres personnages homosexuels dans les romans de la première moitié du XIX^e siècle, le personnage d'Eugénie Danglars est patiemment construit autour d'un ensemble de signes qui, bien que dispersés sur quelques lignes ou pages dans les mille quatre cent que compte le roman, finissent par construire une figure lesbienne, pour peu qu'on s'attache aux détails. L'homosexualité « révélée » du personnage permet une relecture de certaines scènes : ainsi lorsqu'Eugénie Danglars annonce à son père ou à Valentine qu'elle n'aime personne, qu'elle peut vivre seule et sans attache, elle ment partiellement, par omission à son entourage. L'homosexualité peut être mentionnée de manière allusive, mais jamais affirmée, ce qu'Eve Kosofsky Sedgwick révèle dans *L'Épistémologie du placard*. Dire « je » est

⁷⁶⁷ Didier Eribon, *Une morale minoritaire* [2001], Flammarion, coll. « Champs », Paris, 2015, p. 97.

impossible, l'homosexuel, masculin comme féminin, ne sera dans la littérature qu'un signe volontairement épaissi et assombri par l'auteur⁷⁶⁸. Dans ce cas, les indices sont parsemés dans l'œuvre, sans que le personnage ne nomme jamais son propre désir de sa propre bouche, ni que l'érotisme soit explicite. Dès lors, la représentation du personnage lesbien relève d'une forme de poncif de la littérature au XIX^e siècle : la lesbienne, la « vraie », celle qui occupe les médecins, est la lesbienne masculine, qui a perdu l'idée de son sexe⁷⁶⁹. La manière dont Dumas présente Eugénie Danglars correspond à l'imaginaire la lesbienne masculine, virago, femme forte, qui prend le rôle de l'homme et rivalise avec lui jusque dans les imaginaires érotiques – comme le prouve la réaction de Louise d'Armilly qui fantasme le fait qu'Eugénie soit un amant qui l'enlève.

Ayant fait le choix de prendre comme modèle le roman libertin du XVIII^e siècle, Théophile Gautier est bien plus transparent sur l'écriture du désir et les scènes érotiques dans *Mademoiselle de Maupin* que ne l'est Dumas dans *Le Comte de Monte Cristo*. Cependant, la critique s'est plutôt attachée à décrire le désir d'Albert et de Rosette pour Théodore, plutôt que le désir de Théodore lui-même. Marjorie Garber introduit de façon liminaire Théodore comme étant « aimé à la fois par d'Albert et par sa maîtresse, Rosette⁷⁷⁰ », et finit par conclure en se référant à Lacan que le travesti (Théodore comme Ganymède), serait « l'espace du désir⁷⁷¹ », en ce que le moi du personnage travesti disparaîtrait (*vanishes*) pour n'être qu'un espace de projection dans lequel les autres personnages trouvent l'espace pour leur propre désir. Mais qu'en est-il du désir de Théodore lui-même ? Une fois encore, la forme du roman épistolaire laisse l'espace à Théodore pour se raconter, s'élucider et nommer son désir.

Que savons-nous ? Théodore a partagé un moment érotique avec Rosette par le passé (par rapport au présent de la narration) dans une cabane dans les bois que Rosette a fait aménager en boudoir, puis, dans le dernier chapitre du roman, le narrateur qui reprend les rênes de la narration, donne à voir une relation sexuelle explicite entre Théodore et d'Albert, et implicite (bien que lourdement sous-entendue), entre Théodore et Rosette, qu'il ne décrit pas par pudeur. Muriel Plana a déjà mis en évidence la distinction entre les « scènes érotiques » qui ont lieu avec Rosette et d'Albert, et souligne la qualité sensorielle du rapport au corps dans le rapprochement entre Théodore et Rosette, contrairement à la relation entre d'Albert et Théodore/Madeleine, où celui-celle-ci reste objet du regard⁷⁷². Qui plus est, c'est avec Rosette qu'il décide de passer la fin de la nuit avant de partir. La prévalence du désir pour Rosette pourrait laisser penser que, comme pour Eugénie Danglars, l'auteur peint en femme masculine un personnage lesbien. Pourtant, exprimant du désir, et entretenant des relations érotiques et

⁷⁶⁸ Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 223-257.

⁷⁶⁹ Marie-Jo Bonnet, *op. cit.*, p. 251-252.

⁷⁷⁰ Marjorie Garber, *op. cit.*, p. 73 (je traduis).

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁷² Muriel Plana, « *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier : le corps travesti comme scène érotique », *op. cit.*

sexuelles avec des personnages des deux sexes, Théodore serait plutôt, par définition, bisexuel. La bisexualité est (encore aujourd'hui⁷⁷³) largement dénigrée, et considérée comme étant une orientation sexuelle « inaboutie⁷⁷⁴ ». Pourtant, il semble que le roman, *via* les lettres de Théodore, permette d'élaborer une pensée de la bisexualité, non pas en tant que pratique sexuelle « neutre » politiquement, qui consisterait simplement (si cela était possible) à avoir des partenaires hommes et femmes, mais à l'intersection entre genre et sexualité, loin du jeu d'inversion binaire qui fait à l'époque d'une femme masculine une lesbienne et d'un homme efféminé un homosexuel.

Le chapitre XV, trois chapitres avant la fin du roman, est l'ultime lettre de Théodore. Alors qu'il avait explicité dans la première lettre, chapitre X, le projet qui l'a fait se travestir (côtoyer les hommes tels qu'ils sont, sans le masque fourbe de la séduction, afin de les connaître avant de choisir qui épouser), Théodore donne les conclusions qu'il a tirées de son expérience. Il revient d'abord sur ce qu'il cherchait dans son enquête et précise que « ce n'était pas la beauté physique, c'était la beauté de l'âme, c'était de l'amour ». Il ajoute cependant : « mais l'amour comme je le sens n'est peut-être pas dans les possibilités humaines. Et pourtant il me semblait que j'aimerais ainsi et que je donnerais plus que je n'exige⁷⁷⁵. » Théodore recherche un amour idéal, romanesque, quitte à ce qu'il soit fondé sur l'immoralité et la transgression de classe – Esplandian, Amadis et Lancelot du Lac⁷⁷⁶ sont pour lui des images de l'homme idéal. Cependant, sa connaissance de la société des hommes lui fait prendre conscience de l'écart entre les illusions qu'on transmet aux jeunes filles et le réel⁷⁷⁷. Son principal grief contre les hommes est leur absence de « beauté d'âme », c'est-à-dire de ce code d'honneur qui régissait le monde de la chevalerie :

Depuis que je vis avec les hommes, j'ai vu tant de femmes indignement trahies, tant de liaisons secrètes imprudemment divulguées, les plus pures amours traînées avec insouciance dans la boue, des jeunes gens courant chez d'affreuses courtisanes en sortant des bras des plus charmantes maîtresses,

⁷⁷³ Virginie Ballet, « "J'ai souvent été confrontée à la biphobie ou à des clichés" », *Libération*, 23 septembre 2015. SOS-Homophobie, association nationale de lutte contre la lesbophobie, la gayphobie, la biphobie et la transphobie, a d'ailleurs lancé une enquête nationale sur la biphobie qui s'est clôturée le 17 mai 2018, les résultats sont encore en attente.

⁷⁷⁴ Sur le stigmatisme de la bisexualité une critique *queer* des binarismes hétéro/homosexuel et lesbienne/gay, voir Camille Khoury, « Techno-queer », conférence performée, colloque *Mutantes/Vampires, autour des œuvres de Virginie Despentes et Paul Beatriz Preciado*, Université Paris 8, 14-15 décembre 2016.

⁷⁷⁵ Théophile Gautier, *MM*, p. 380.

⁷⁷⁶ Amadis et Esplandian sont deux des héros des romans de chevalerie de Garci Rodríguez de Montalvo. Lancelot du Lac est un des plus célèbres chevaliers de la Table Ronde, dont les aventures sont contées par Chrétien de Troyes.

⁷⁷⁷ « Plus j'avais dans la connaissance de l'animal, plus je voyais à quel point la réalisation de mon désir était impossible, et combien ce que je demandais pour aimer heureusement était hors des conditions de la nature. Je me convainquis que l'homme qui serait le plus sincèrement amoureux de moi trouverait le moyen, avec la meilleure volonté du monde, de me rendre la plus misérable des femmes, et pourtant j'avais déjà abandonné beaucoup de mes exigences de jeune fille. », Théophile Gautier, *op. cit.*, p. 377.

les intrigues les mieux établies rompues subitement et sans motif plausible qu'il ne m'est plus possible de me décider à prendre un amant. – Ce serait se jeter en plein jour les yeux ouverts dans un abîme sans fond. Cependant, le vœu secret de mon cœur est toujours d'en avoir un. La voix de la nature étouffe la voix de la raison. – Je sens bien que je ne serai jamais heureuse si je n'aime pas et si je ne suis pas aimée : – mais le malheur est que l'on ne peut avoir qu'un homme pour amant, et les hommes, s'ils ne sont pas des diables tout à fait, sont bien loin d'être des anges⁷⁷⁸.

Théodore constate pertinemment l'échec de la relation hétérosexuelle : les hommes préfèrent leur pouvoir au respect, et leur profonde misogynie les empêche d'aimer une femme en tant qu'être, et ne la considèrent que comme un bien. Enfin, l'homme n'est pas l'allié des femmes, il trahit la vertu qu'on lui offre par amour, et l'ensemble des relations amoureuses semble être tissé des mensonges des hommes. Cependant, comment interpréter la référence à la « nature », qui pousse Théodore à désirer l'amour d'un homme ? Si l'on s'en réfère à l'usage qu'il fait du mot « nature »⁷⁷⁹, il ne désigne pas une vision biologique ou essentialiste du terme. La nature est simplement *ce qui est*, ce qu'il peut observer de ses propres yeux. De la même manière qu'il n'observe aucun homme qui mériterait son amour dans la nature, il constate également la permanence de son désir. Si l'on s'émancipe du cadre d'analyse de l'amour impossible qui oppose le réel à l'idéal, pour appréhender son désir dans un cadre politique, on pourrait dire que Théodore est aux prises avec les cadres de l'hétéronormativité, tout en ayant pris conscience du pouvoir oppressif de l'hétéropatriarcat. Il est traversé par l'hétérosexualité obligatoire. Tant qu'il existe les catégories « hommes » et « femmes », car « la catégorie de sexe est une catégorie politique qui fonde la société en tant qu'hétérosexuelle⁷⁸⁰ », on ne peut penser le monde que dans le prisme de l'hétérosexualité, et, de ce fait, dans un rapport de domination. En effet, comme le montre Wittig :

La catégorie de sexe est la catégorie qui établit comme « naturelle » la relation qui est à la base de la société (hétérosexuelle) et à travers laquelle la moitié de la population – les femmes – sont « hétérosexualisées » [...] et soumises à une économie hétérosexuelle⁷⁸¹.

Refusant absolument son « hétérosexualisation » et son inclusion involontaire dans « l'économie hétérosexuelle », Théodore, parce qu'il maintient encore intimement la catégorie de sexe, n'échappe pourtant pas à ce désir. Le drame est que désirant être aimé, mais ne pensant pouvoir être aimé que par un homme, l'amour hétérosexuel lui devient impossible. Il continue alors : « En vérité, après cela, l'homme ne me tente pas beaucoup ; car il n'a pas la beauté comme la femme [...]. À défaut des vertus de l'âme, je voudrais au moins la perfection

⁷⁷⁸ *Ibid.*, p. 382.

⁷⁷⁹ Voir note n° 771.

⁷⁸⁰ Monique Wittig, *op. cit.*, p. 41.

⁷⁸¹ *Idem.*

exquise des formes⁷⁸² ». Au fur et à mesure du chapitre, l'idée de l'amour hétérosexuel disparaît pour être remplacée d'abord par une sexualité hors du cadre amoureux, mais à chaque tentative d'inversion de sa rhétorique, il est rattrapé par les cadres de la catégorie de sexe, en idéalisant la féminité dont il connaît pourtant les limites⁷⁸³. Ainsi Théodore ne renonce pas à l'amour avec un homme, mais renonce au cadre hétérosexuel de la relation avec un homme. Il met cependant plus de temps à outrepasser le cadre hétérosexuel pour envisager les possibles d'une relation sexuelle et amoureuse avec une femme qui aurait toute connaissance de son identité. Théodore pense ses relations avec les femmes dans le carcan de la licence sociale : il désire des femmes, mais il ne « peut pas » les aimer comme elles voudraient l'être. Il semble que cette impossibilité apposée à la relation ne vienne pas de son propre désir, mais du désir supposé de l'autre : si Théodore pense toute femme comme hétérosexuelle, toute relation est impossible, malgré l'existence de son propre désir. De ce fait, le désir réciproque n'est impossible que du fait du cadre structurel de lecture du monde (l'hétérosexualité obligatoire) que maintient Théodore tout au long du roman – tandis qu'il s'en est émancipé lui-même. La nuit partagée avec Rosette à la fin du roman fissure pourtant la *pensée straight* de Théodore, puisqu'il dépasse l'impossible pour mettre en acte un désir partagé, hors des catégories du sexe.

Paradoxalement, le personnage de Théodore, s'il n'est pas lesbien, mais bisexuel, est le seul personnage à traverser l'imaginaire du genre, de la sexualité et de la relation du point de vue du désir. Les descriptions d'Eugénie Danglars codent un personnage lesbien, mais du point de vue de l'identité de genre, du style, plutôt que du désir, comme si un assemblage de signes extérieurs suffisait à nommer la sexualité du personnage. Théodore au contraire, affirme un désir, ou plutôt, des désirs, dans une bataille entre l'évolution de son expérience des genres, et les cadres théoriques qui structurent sa représentation du monde. Finalement, c'est parce que Théodore désire qu'il se transforme. Son enquête part du désir de connaître les hommes, et c'est ce désir qui le mènera à la fois à se travestir, à sortir du cadre hétérosexuel de la relation, et à ouvrir le champ des possibles dans sa sexualité.

1.2.2.2 L'IMPOSSIBLE HÉTÉROSEXUEL – LA FEMME TRAVESTIE COMME IDEAL

Si le travestissement invite à repenser non seulement le genre, mais également la sexualité et les cadres dans lesquels elle s'inscrit, l'homosexualité n'est pas forcément la seule issue possible. Le travestissement permet en effet l'élaboration d'une critique structurelle de l'hétérosexualité, ou plutôt, de l'hétéronormativité. Astolphe et d'Albert aspirent tous deux à un idéal amoureux qui ne trouve pas sa satisfaction dans le réel, et plus spécifiquement dans le féminin. La réflexion sur l'idéal s'articule systématiquement chez les deux personnages à la

⁷⁸² Théophile Gautier, *MM.*, p. 383.

⁷⁸³ « Oh !, que de fois j'ai souhaité être véritablement un homme comme je paraissais ! que de femmes avec qui je me serais entendue, et dont le cœur aurait compris mon cœur ! », *ibid.*, p. 384.

question de l'amour : l'amour est ainsi posé comme découlant de la rencontre avec l'idéal. Cependant, aucune femme réelle ne semble pouvoir combler le désir d'idéal des personnages.

En détournant le titre du recueil d'essais de Lee Edelman *L'impossible homosexuel*⁷⁸⁴ on peut dire que les œuvres de Gautier et de Sand semblent aboutir à la conclusion de l'impossibilité de l'hétérosexualité, du fait des injonctions contradictoires à laquelle elle contraint⁷⁸⁵. Ainsi, les personnages d'Astolphe et du chevalier d'Albert, en rencontrant l'incarnation de leur idéal dans la femme travestie, qu'ils pensent d'abord être un homme, sont les exemples mêmes de cet impossible hétérosexuel.

Les trajectoires d'Astolphe et d'Albert sont extrêmement similaires, tous deux expriment d'emblée leur incapacité à aimer les figures de femmes que la société patriarcale construit. Astolphe dénigre et rejette une à une les trois figures canoniques du féminin au XIX^e siècle : la courtisane, la vierge et la mère. La critique de la courtisane arrive dès la première partie de la pièce, tandis qu'Astolphe, en prison, s'épanche sur sa relation avec Faustina :

ASTOLPHE. – [...] La Faustina est une jolie fille... mais il y a toujours dans cette créature, malgré ses minauderies, une impudence indélébile... Son rire surtout me crispe les nerfs. Un rire de courtisane ! J'ai rêvé qu'elle soupait avec Alberto ; elle en est, mille tonnerres ! bien capable. (*Regardant Gabriel.*) Si je l'avais vue une seule fois dormir ainsi, j'en serais véritablement amoureux. Mais elle est laide quand elle dort ! on dirait qu'il y a dans son âme quelque chose de vil ou de farouche qui disparaît à son gré quand elle parle ou quand elle chante, mais qui se montre quand sa volonté est enchaînée par le sommeil. Pouah ! ce vin est couleur de sang... il me rappelle mon cauchemar... Décidément, je me dégoûte du vin, je me dégoûte des femmes, je me dégoûte du jeu... Il est vrai que je n'ai plus soif, que ma poche est vide, et que je suis en prison. Mais je m'ennuie profondément de la vie que je mène [...]⁷⁸⁶.

Astolphe dénigre Faustina lorsqu'elle dort, c'est-à-dire lorsqu'elle ne joue plus. Il semble reprocher à Faustina une immoralité à l'endroit de la luxure : elle ne lui est pas fidèle, et pour lui cela fait d'elle une figure de prostituée qui l'empêche d'éprouver de l'amour. Cependant, lorsque Gabriel lui fait remarquer dans la deuxième partie qu'il pourrait chercher « une fille honnête et douce », « une personne qu'[il] puiss[e] épouser, c'est-à-dire aimer toujours », il répond :

⁷⁸⁴ Lee Edelman, *L'Impossible Homosexuel : Huit essais de théorie queer*, EPEL, Paris, 2013.

⁷⁸⁵ Sur la critique de l'hétérosexualité dans la littérature romantique, voir Maxime Foerster, « Différence des sexes et désordre amoureux dans la littérature romantique française », *Itinéraires*, 2014-2 | 2015 [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/2455>, consulté le 02/04/2020].

⁷⁸⁶ George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 94-95.

ASTOLPHE. – Des filles honnêtes ! ah ! oui, j'en connais ; mais rien qu'à les voir passer pour aller à l'église, je bâille. Que veux-tu que je fasse d'une petite sottise, qui ne sait que broder et faire le signe de la croix ? Il en est de coquettes et d'éveillées qui, tout en prenant de l'eau bénite, vous lancent un coup d'œil dévorant. Celles-là sont pires que nos courtisanes ; car elles sont de nature vaniteuse, par conséquent vénale ; dépravées, par conséquent hypocrite ; et mieux vaut la Faustina, qui vous dit effrontément : Je vais chez Menrique ou chez Antonio, que la femme réputée honnête qui vous jure un amour éternel, et qui vous a trompé la veille en attendant qu'elle vous trompe le lendemain⁷⁸⁷.

La misogynie d'Astolphe épouse parfaitement les formes des injonctions contradictoires faites aux femmes dans la société, qui leur demande de ne sembler désirer que le pur sentiment et la chasteté, produisant des figures de jeunes pensionnaires ennuyeuses auprès de la gente masculine, tandis que toute expression d'un désir physique en fait des êtres vils et des courtisanes. Charles Fourier avait déjà analysé ce paradoxe dans *Théorie des Quatre Mouvements et des destinées générales* (1808) et dans *Le Nouveau Monde amoureux*, rédigé entre 1817 et 1819 : il pointait en effet que la manière dont l'amour est conçu « en civilisation » – c'est-à-dire dans la société matérielle telle qu'elle existe de son temps, par opposition à un état de la société dite « en harmonie », qui résulterait de l'application de son système – ne peut mener qu'à « l'égoïsme et à la fausseté⁷⁸⁸ ». En effet, selon lui, hommes et femmes vivent dans l'injonction paradoxale d'une aspiration à un amour de pur sentiment, qui n'existe pas et ne peut pas exister, tandis que la société et les désirs des uns et des autres les poussent à consommer un amour physique, notamment hors du mariage, qui est alors jugé immoral. L'injonction au mariage, et donc à la monogamie, produisent ainsi jalousie et infidélité⁷⁸⁹.

Tandis que Charles Fourier propose de résoudre ce paradoxe en supprimant et le mariage et la monogamie hétérosexuelle obligatoire, George Sand propose une autre issue dans un travail sur le genre. Astolphe rêve d'un amour idéal, d'un amour « romanesque⁷⁹⁰ ». En posant l'idéal comme « romanesque », Astolphe interroge la frontière entre le réel et les représentations : l'amour parfait qu'il s' imagine ne peut être qu'une fiction, et se réalise dans une fiction :

ASTOLPHE. – J'ai soif d'aimer, moi ! J'ai dans l'imagination, j'ai dans le cœur une femme idéale ! Et c'est une femme qui te ressemble, Gabriel. Un être intelligent et simple, droit et fin, courageux et timide, généreux et fier. Je vois

⁷⁸⁷ *Ibid.*, p. 121-122.

⁷⁸⁸ Charles Fourier, *Le Nouveau Monde amoureux* [éd. posth.], Presses du réel, Dijon, 2009, p. 11. La première édition des *Nouveaux Mondes amoureux* a été établie en 1967 par Simone Debout-Oleszkiewicz.

⁷⁸⁹ Pour ce qui est des liens entre socialisme et féminisme entre 1830 et 1850, voir Marguerite Thibert, *Le Féminisme dans le socialisme français de 1830 à 1850*, Giard, Paris, 1926.

⁷⁹⁰ George Sand, *Gabriel*, *op. cit.*, p. 115.

cette femme dans mes rêves, et je la vois grande, blanche, blonde, comme te voilà avec ces beaux yeux noirs et cette chevelure soyeuse et parfumée. Ne te moque pas de moi, ami : laisse-moi déraisonner, nous sommes en carnaval. Chacun revêt l'effigie de ce qu'il désire être ou désire posséder : le valet s'habille en maître, l'imbécile en docteur ; moi je t'habille en femme⁷⁹¹.

Astolphe se déclare ainsi à son cousin Gabriel, tandis qu'il vient de le travestir en femme. Le déguisement qui fait de Gabriel une femme produit l'image rêvée de la femme idéale, c'est-à-dire une femme qui n'en n'est pas une. Astolphe le dit lui-même : « Je voudrais avoir une maîtresse qui lui ressemblât. Mais une femme n'aura jamais ce genre de beauté, cette candeur mêlée à la force, ou du moins au sentiment de la force⁷⁹² ». La femme qu'il peut aimer n'est pas une femme réelle, puisque la société l'invite paradoxalement à produire des imaginaires de féminité qui sont *in fine* repoussoirs pour les hommes supposés les aimer. Seule *une femme qui n'est pas une femme*, c'est-à-dire qui s'est émancipée des cadres binaires de construction du féminin pour tendre vers une forme de masculinité, peut incarner cet idéal.

Pour d'Albert, la conception de l'idéal est étroitement liée à la représentation. Les interminables dissertations sur l'idéal qui traversent ses lettres articulent en effet l'amour idéal à des réflexions esthétiques sur la beauté, dont le royaume serait bien plus le rêve que le réel. D'Albert incarne ainsi de manière ironique les réflexions de Gautier sur l'art – notamment dans son rapport au vérisme et au réel – et sa valorisation du rêve par rapport à l'imitation de la nature⁷⁹³. Cependant, dans la mesure où le discours sur l'idéal porte essentiellement sur les femmes, on peut également faire une lecture politique de son discours sur l'amour. L'idéal relève pour d'Albert de l'esthétique : l'idéal féminin est donc pensé de manière plastique, dans la beauté du corps. Cependant, aucune personne réelle ne semble pouvoir atteindre l'idéal de beauté que s'est fixé d'Albert : « La vue d'une femme ou d'un homme qui m'apparaît dans la réalité ne laisse pas sur mon âme des traces plus fortes que la vision fantasmatique du rêve⁷⁹⁴ ». Ainsi, avant de rencontrer Théodore, d'Albert n'a cessé de partager son désespoir face à l'impossibilité de trouver cet amour idéal dont il rêve tant. Aucune femme ne semble parvenir à combler ce désir éperdu, même Rosette, à qui il s'attache pourtant plus qu'à l'accoutumée. D'Albert ne cache pas son profond sexisme : une femme est un bel objet qu'on jouit à voir et à posséder. Il finit même par écrire ouvertement :

Je considère la femme, à la manière antique, comme une belle esclave destinée à nos plaisirs. Le christianisme ne l'a pas réhabilitée à mes yeux. C'est toujours pour moi quelque chose de dissemblable et d'inférieur que l'on adore et dont on joue, un hochet plus intelligent que s'il était d'ivoire ou d'or,

⁷⁹¹ *Ibid.*, p. 122.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 94.

⁷⁹³ Olivier Bara, « Le théâtre de Théophile Gautier, ou l'impossible réalité », *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, n° 32, 2010, p. 9-25.

⁷⁹⁴ Théophile Gautier, *MM*, p. 124.

et qui se relève de lui-même si on le laisse tomber par terre. On m'a dit, à cause de cela, que je pensais mal des femmes ; je trouve, au contraire, que c'est en penser fort bien⁷⁹⁵.

D'Albert est l'incarnation même du paradoxe hétérosexuel : les hommes sont condamnés à vouloir aimer et désirer des individus qu'ils méprisent. Or, d'Albert finit par éprouver ce sentiment idéal, ce désir, cet amour entier qu'il a appelé de ses vœux pendant près de 240 pages, et d'Albert n'aime pas une femme. Bien sûr, c'est la plastique de Théodore qui l'attire en premier lieu, et les vifs bourgeons de son amour le poussent à dissenter sur la statuaire antique des représentations de l'Hermaphrodite. Cependant, si l'on oublie un instant la logorrhée esthétique d'Albert, on entrevoit qu'aimer Théodore ne peut pas revenir à aimer simplement une beauté figée dans le marbre dont d'Albert pourrait faire son esclave. Il l'énonce de lui-même :

Je me suis épris d'une beauté en pourpoint et en bottes, d'une fière Bradamante qui dédaigne les habits de son sexe, et qui vous laisse par moments flotter dans les plus inquiétantes perplexités ; ses traits et son corps sont bien des traits et un corps de femme, mais son esprit est incontestablement celui d'un homme. Ma maîtresse est de première force à l'épée, et en remonterait au prévôt de salles le plus expérimenté ; elle a eu je ne sais combien de duels, et tué ou blessé trois ou quatre personnes ; elle franchit à cheval des fossés de dix pieds de large, et chasse comme un vieux gentillâtre de province : singulières qualités pour une maîtresse ! il n'y a qu'à moi que ces choses-là arrivent⁷⁹⁶.

Après plusieurs dizaines de pages à exposer avec quelle profonde misogynie il aborde son désir, d'Albert tombe amoureux de la personne qu'il ne peut pas réduire en esclavage, et qui tirerait sans doute sa rapière s'il ne faisait qu'essayer. Si le désir d'Albert, habituellement dirigé vers des objets qu'il peut – ou du moins pense pouvoir – posséder, ne le satisfait pas, il ne trouve l'amour que dans la figure qu'il ne peut pas posséder. On peut bien entendu y voir une énième occurrence du discours philosophique sur la nature du désir tel que formulé par Schopenhauer, selon lequel le désir est par nature souffrance⁷⁹⁷, mais on peut également y lire une parabole sur la définition non pas du désir, mais du désir hétérosexuel : l'hétéronormativité, en ce qu'elle condamne les femmes à l'esclavage et les hommes à désirer un objet qu'ils méprisent, est une impasse. En un sens, c'est le genre féminin qui empêche d'Albert d'aimer, bien plus que l'inassouvissement d'un idéal esthétique. Il ne peut aimer que ce qui n'existe pas : une femme qui n'est pas de genre féminin. Seulement, dans la lettre que

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 230.

⁷⁹⁶ *Ibid.*, p. 304-305.

⁷⁹⁷ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818], trad. Auguste Burdeau, Félix Alcan, Paris, 1912, p. 153.

d'Albert adresse à Théodore, c'est encore une fois de son inconditionnelle beauté qu'il est question. D'Albert ne quitte jamais sa rengaine esthétique.

Ainsi, comme l'indique Martine Reid dans la préface de *Gabriel*, il est légitime de penser que l'androgynie serait un fantasme masculin⁷⁹⁸ : rencontrer la « femme idéale » ne permet pas une relation hétérosexuelle fonctionnelle, dans la mesure où le cadre hétérosexuel de la relation, fondé sur la réification et l'appropriation du corps des femmes, est un échec avec ces non-femmes supposément idéales. Gabriel finit en effet par fuir Astolphe quand il prend conscience qu'il commence à réduire sa liberté au nom de la jalousie, tandis que Théodore fuit d'Albert avant même qu'une relation amoureuse ait pu commencer, ayant déjà côtoyé assez d'hommes pour en prévoir l'issue.

1.3 CONCLUSION : SE TRAVESTIR, LA FORME D'UNE DISTINCTION

Dans l'ensemble des œuvres de ce corpus, rédigées à l'époque romantique, les personnages travestis, qu'il s'agisse de travestissement de classe ou de genre, sont présentés comme des individus uniques, et ce dans deux sens du terme. Ils sont uniques en ce qu'ils s'élèvent au-dessus de leur condition, empruntent un chemin marginal, extraordinaire, et bien souvent héroïque. Ils le sont aussi dans le sens où ils ne représentent aucune classe sociale, aucun groupe humain ; ils sont, dans toute leur singularité, des individus. Ainsi, Monte-Cristo est présenté comme une figure surhumaine – que Vittorio Frigerio rapproche justement de l'« Unique » de Stirner – ; la vérité individuelle de Ruy Blas prime sur sa légitimité au pouvoir en tant que représentant du peuple ; Eugénie Danglars est « incapable d'obéir » aux exigences de son père, comme le devrait toute jeune fille ; Madeleine/Théodore n'appartient à aucun type féminin, ni veuve, ni mariée, ni naïve vierge, ni courtisane, elle a conquis une individualité unique, irréductible à un sexe ; Gabriel affirme de manière similaire ne pas sentir que « [s]on âme ait un sexe », et entend prouver que le sexe n'est, dans son cas spécifique, pas une catégorie d'analyse utile ou pertinente.

Chez tous ces personnages, le travestissement s'inscrit dans une logique individualiste : le sujet individuel, détient une vérité que les cadres sociaux (normes de genre, hétérosexualité obligatoire, classes sociales, etc.) ne possèdent pas. La symbolique du travestissement s'en voit transformée. Alors que les logiques du travestissement sont d'abord présentées comme des déguisements, comme si le travestissement était un masque, au fur et à mesure de l'avancée de l'intrigue, masque et visage n'étaient plus une vision dichotomique de l'illusion et de la vérité : les deux pôles se fondent l'un dans l'autre et mettent en scène de manière dialectique la complexité du moi. Le travestissement permet alors de produire un écart, visible à la surface des corps et agissant dans l'intériorité des personnages. C'est également cet écart agissant qui est recherché par Hugo lorsqu'il choisit de distribuer Ruy Blas à Frédérick Lemaître ; le contre-

⁷⁹⁸ Martine Reid, *op. cit.*, p. 22.

emploi lui permet de représenter un personnage qui ne correspond à aucun type. Renaud Bret-Vitoz fait le même constat lorsqu'il analyse le projet de l'auteur Roederer de distribuer le rôle d'Henri III dans sa pièce *Le Budget de Henri III, ou les Premiers États de Blois* (1830) à la comédienne Mlle Mars :

Mais en proposant à Mlle Mars de se travestir en homme pour un rôle historique sérieux, sans parodie ni distance critique, Roederer cherche encore autre chose que l'évocation de la sexualité hors norme d'un roi. Là n'est pas le propos de son œuvre qui expérimente, avant Hugo, Dumas et le drame romantique, une façon nouvelle de traiter l'histoire au théâtre, plus vivante, plus fidèle et surtout plus concrète que la tragédie classique. Sa proposition de travestissement paraît d'ailleurs, de prime abord, contradictoire avec sa volonté d'écrire « de l'histoire toute pure, sous une forme qui [lui] a été fournie par les documents, [...] la forme du dialogue³ ». Les pièces de Roederer, en effet, dans le sillage de Vitet ou Mérimée, cherchent à rivaliser avec les *chronicle plays* de Shakespeare, tel *Henri VI* (1592), par la vérité des détails et des mœurs et la peinture d'authentiques individualités historiques, qui ne soient plus des stéréotypes fixés par le système classique et conformes à leur rang ou leur notoriété dans l'opinion publique. Par le jeu travesti, Roederer cherche cet accidentel, ce contingent que portent seuls des individus uniques, comme ceux qu'il a découverts dans les documents historiques. Il refuse ainsi les types universels et les passions codées, dénombrées et classées par les traités philosophiques depuis l'Antiquité. Il les trouve inappropriés, insupportables. En revanche, le travestissement permet de dépasser le caractère commun et rebattu par la force créatrice de la performance, pour accéder à l'altérité unique d'un individu contingent, insaisissable, trouble, changeant dans le temps⁷⁹⁹.

Le rôle travesti qu' imagine Roederer fonctionne ici véritablement comme un contre-emploi, contrairement aux rôles travestis de Virginie Déjazet. La distribution en travesti permettrait dans ce cas de produire l'effet d'écart permettant de dévoiler la singularité individuelle du personnage par-delà la fixité des types.

Le travestissement tel qu'il est représenté à l'époque romantique est à la lisière entre une approche du travestissement comme déguisement et du travestissement comme style, selon ce que Marielle Macé nomme l'approche distinctive du style :

Dans la logique distinctive, toute forme est la marque reconnaissable d'une place (une place prise, une place rêvée, une place refoulée, une place occupée à demi ou inconfortablement, peu importe dirait-on : une place, une position

⁷⁹⁹ Renaud Bret-Vitoz, « Penser le queer avant le queer », *art. cit.*, p. 161-162, en référence à Pierre-Louis Roederer, « Préface » à *La Mort de Henri IV*, cité par Jules Marsan dans « Le Théâtre historique et le romantisme (1818-1829) », *RHLF*, 17^e année, 1910, p. 1-33.

ou un statut). C'est une pensée topologique, où le social est un espace de positions ordonnées, sur une échelle ordonnée de prestiges ; mieux, une scène, sur laquelle s'adressent et s'échangent des signes statutaires d'emblée interprétables. Voir un style ici, c'est identifier des appartenances (ou des refus d'appartenance, selon une logique signalétique de « propriété »). Voilà une vision résolument sémiotique, qui fait des gestes des postures, et des manières d'être les éléments d'un langage dépourvu d'ambiguïté, c'est-à-dire d'un système de classement ; formes sans épaisseur ni incertitudes, qui ne sont à vrai dire pas des « formes mais des signaux ». Et dans ces conceptions distinctives du social, on se laisse rarement surprendre : on reconnaît – une appartenance, une position⁸⁰⁰.

Se travestir n'est pas tout à fait porter un vêtement, mais tend à l'être. Se travestir, c'est alors tenter d'usurper la logique distinctive du style, celle qui consiste à porter sur soi les signes de son individualité de sorte à se situer sur l'échiquier social, et, parfois, à essayer de s'en extraire en donnant forme à une place rêvée qui n'existe pas encore. L'obsession pour la distinction semble se cristalliser autour des années 1830 : Marielle Macé situe en effet l'approche distinctive du style au début du XIX^e siècle, en ce qu'il correspond aux mutations idéologiques et socio-politiques du siècle :

« Distinction », voilà un mot et une valeur moderne, qui souligne les enjeux de ce bouleversement politique que fut l'émergence d'une société d'égaux (ou plutôt d'égaux supposés, car si la société traitait – si nous-même traitions – ses membres également, ça se saurait). Une requête de « distinction » a en effet succédé au moment révolutionnaire, rendant sensible et traduisant au plan des formes de la vie une attente nouvelle, et d'emblée chargeant cette dimension, l'irritant, l'électrisant. Comme si l'avènement du commun avait aggravé l'extrême susceptibilité humaine à la différenciation, créant des espérances, des promesses, mais aussi des intolérances à la ressemblance ou à l'anonymat, et à vrai dire toutes sortes de nervosités et d'impatiences inédites (nervosités et impatiences aux implications politiques inédites). Comme si se trouvaient rejouées, mais sur le pur terrain des formes et des affections qu'elles suscitent, les cruautés de la société hobbesienne, entièrement fondée sur la hiérarchie des statuts et le degré d'estime dont jouissent les êtres. L'injonction à la distinction, dit en effet le maintien d'une force de séparation dans un régime qui ne devrait plus la poser à son principe. Et la signification d'un long cortège d'idées esthétiques (l'apparence, le détail, l'écart...) s'en trouvent infléchie⁸⁰¹.

La distinction, cette recherche esthétique de l'écart, vient ainsi après les désillusions révolutionnaires, c'est-à-dire à l'époque romantique. L'articulation entre les formes, les

⁸⁰⁰ Marielle Macé, *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Gallimard, Paris, 2016, p. 121.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 199-200.

apparences, et les structures de la vie sociale est extrêmement sensible dans *Le Comte de Monte-Cristo*, et Marielle Macé s'appuie en grande partie sur Balzac et son *Traité de la vie élégante*, rédigé à la demande d'Émile de Girardin, en 1830, à la même époque que les œuvres de notre corpus. Tandis que le vêtement, l'élégance vestimentaire, disent l'affirmation d'une place réelle, le travestissement dit quant à lui l'affirmation d'une place fantasmée, impossible, mais présentée comme plus vraie que les places existantes en ce qu'elle correspond à la vérité du moi. Ainsi, les places rêvées par le travestissement dans la fiction ne peuvent être obtenues par le travestissement dans la sphère sociale, notamment si se travestir ne relève plus d'un individu exceptionnel, mais d'un groupe humain.

CHAPITRE 5. CORPS RÉEL ET CORPS IDÉAL

Théophile Gautier publie *Mademoiselle de Maupin* en 1835. Suite à l'échec du roman, conspué par la critique littéraire⁸⁰², il devient lui-même critique dramatique pour *La Presse* dès la fondation du journal en 1836. Nous avons vu qu'il y loue les performances en travesti de Déjazet dans les années 1840. Or, dans une critique de la pièce *Les Bains à quatre sous*⁸⁰³, de d'Ennery et Brisebarre, il révèle une toute autre opinion sur le travesti :

Ces élèves, il faut vous le dire, sont des femmes et des jeunes filles habillées en écoliers ; eh bien, avouons-le, les premiers gamins, les plus affreux moutards que l'on aurait ramassés au coin des rues, jouant à la marelle ou au bouchon, seraient moins horribles à voir et moins repoussants que ces femmes choisies autant que possible parmi les moins contrefaites et les plus présentables. Ainsi donc voilà ce que c'est qu'une femme avec ce tuyau de poêle qu'on appelle un chapeau, ce carcan qu'on appelle une cravate, ces deux fourreaux de parapluie collés ensemble qu'on appelle un pantalon, cette brassière à queue fendue qu'on appelle un habit ! M^{lle} Davenay elle-même, qui est une jeune fille blonde, distinguée et vaporeuse comme une vignette anglaise, et que tout le monde, le grand et le petit, avait jusqu'à présent trouvé charmante, était ce soir-là d'une laideur que personne n'aurait jamais soupçonnée sans ce malencontreux travestissement. Le premier et peut-être le seul mérite d'une femme consiste à n'être pas un homme, c'est une vérité qu'il ne faut pas oublier⁸⁰⁴.

Que l'auteur de *Mademoiselle de Maupin* puisse croire que « le seul mérite d'une femme consiste à n'être pas un homme » a de quoi stupéfier. L'idéalisme esthétique de Gautier ne semble supporter sur scène ni le masculin qui prétend à la légèreté ou tend à l'efféminement, ni le féminin qui se masculinise. Néanmoins, il n'est pas le seul à partager cette

⁸⁰² Aurélia Cervoni, « Le "scandale" de *Mademoiselle de Maupin* », *Théophile Gautier devant la critique 1830-1872*, Classiques Garnier, Paris, 2016, p. 71-96

⁸⁰³ *Les Bains à quatre sous* est un vaudeville en trois actes moraliste et bourgeois dont l'intrigue ressemble fortement à celle d'un mélodrame. Elle donne à voir la tentative de M. Edouard, directeur d'un pensionnat pour enfants pauvres, d'épouser la fille de M. Jollivet, directeur d'un pensionnat pour enfants riches. M. Jollivet veut bien accorder la main de sa fille à condition qu'Edouard s'enrichisse. Il rencontre alors l'escroc Montargis qui lui promet pouvoir de lui fournir une très grosse somme d'argent, à condition qu'Edouard lui en cède la moitié. Montargis et Edouard débattent longuement de cette idée, Edouard préférant écouter la morale et refuser, tandis que Montargis essaie de le convaincre. La supercherie de Montargis est finalement révélée : ce dernier voulait tuer le frère d'Edouard en duel pour percevoir l'intégralité d'un héritage à venir, et lui permettre d'en soutirer la moitié. Montargis échoue, Edouard hérite et peut épouser M^{lle} Jollivet. Le personnage de Montargis n'a donc aucune utilité dramatique dans la pièce, ce que remarque Gautier qui écrit une critique assassine pour une pièce qui n'est ni gaie ni bien écrite, et basement moraliste.

⁸⁰⁴ Théophile Gautier, *La Presse*, 12 juillet 1841.

opinion. Jules Janin, qui relate les exploits de Déjazet au *Journal des Débats*, émet une opinion similaire. À propos des *Diamans de la Couronne* de Rochefort, l'intégralité de sa critique est consacrée non pas à la pièce, mais à M^{lle} Wilmen, qui joue un premier rôle masculin en travesti :

Et comme si ce n'était pas assez de M. Déjazet, ce petit jeune homme émérite, voilà que le théâtre du Palais-Royal change en jeune homme, en jeune roi d'Angleterre, une comédienne, jeune, élégante, avenante, qui est surtout une belle femme, qui en a toutes les grâces hardies, tout l'éclat apprêté, toute parure éclatante, M^{lle} Wilmen. M^{lle} Wilmen, transformée en Roi d'Angleterre, n'a pas été aussi à son aise qu'Arouet-Voltaire-Jean-Jacques-Napoléon-Déjazet ; mais en revanche, elle a bien chanté, elle a bien parlé, elle a bien dédaigné sa couronne qui lui est volée par un corsaire ; en la voyant si jolie sous ses habits de velours, le poignard au côté et la toque sur la tête, on se prenait à dire : quel dommage ! Et, en effet, c'est dommage d'habiller en homme cette femme-là. Vite, qu'on la dépouille de ces habits d'emprunt. Vite, des perles, des bracelets, des diamans si vous voulez, si vous pouvez. Vite, de belles robes, de belles dentelles, vite, des fleurs, du satin, de la gaze, de belles épaules, de blanches mains, et tout ce qui fait les grandes comédiennes qu'on aime à regarder⁸⁰⁵.

Le billet d'humeur de Janin comporte des éléments similaires à celui de Gautier : il est extrêmement regrettable d'enlaidir une belle femme en lui faisant porter des vêtements masculins. Cependant, tandis que Gautier critique les actrices travesties dans des types de masculinités bourgeoises (la laideur est explicitement associée au vestiaire bourgeois, le chapeau, la cravate, le pantalon et l'habit) chez Janin, le rejet de la masculinisation des femmes revient à une critique plus générale de la confusion des sexes, et va de pair avec une revendication explicite de l'exposition érotique de la féminité sur scène. Le recours au travesti est définitivement condamné, non seulement lorsqu'une seule belle femme est travestie dans une pièce, mais *a fortiori* lorsqu'il y en a plusieurs et que le travesti semble être un effet de mode plus qu'un outil de distribution. Dans sa critique de *La Salamandre*, vaudeville de de Livry, Desforges et Leuven, tiré d'un roman de Eugène Sue, Janin explose :

Il faut vous dire que le rôle de ce jeune officier de marine [Pierre Huet] est rempli par une femme habillée en marin ; l'uniforme, le sabre au côté, le mot technique, rien n'y manque. Le déguisement est d'autant plus malheureux qu'il est tombé cette fois sur une jeune personne très agréable à voir sous les habits de son véritable sexe, M^{lle} Pernon.

Mais c'est là la grande fureur du théâtre du Palais-Royal, bouleverser tous les sexes. Voici bientôt trois mois que cette mode envahit ce théâtre. Le théâtre a-t-il besoin d'un abbé, d'un mousquetaire, d'un écolier, d'un officier de marine, vite il vous prend une de ses femmes, il vous l'habille de pied en

⁸⁰⁵ Jules Janin, *Journal des Débats*, 4 juillet 1836.

cap pour l'église, pour la caserne, pour le grand pont, pour le boudoir ! En fait d'hommes, le théâtre du Palais-Royal ne connaît que les femmes. La dernière pièce qu'il a représentée était jouée par six femmes ! Dans son nouveau vaudeville, il a placé au milieu des *Flambarts* de la *Salamandre* je ne sais combien de femmes habillées en petits flambarts. Il a fait débiter l'autre jour une nouvelle actrice, M^{me} Leménil, M^{me} Leménil que nous avons déjà vue en uniforme d'étudiant, a été obligée de s'habiller en abbé d'abord, et en suite en mousquetaire. Si cette mode continue, toutes les fois qu'une nouvelle aspirante viendra offrir ses modestes services à ce théâtre du Palais-Royal, on lui dira : voici un pantalon et un habit et si vous avez la jambe d'un homme, la taille d'un homme, les épaules d'un homme, soyez des nôtres, Mademoiselle !

N'est-ce pas là, je vous prie, une belle condition pour entrer à ce théâtre du Palais-Royal :

Cachez ce sein que nous ne saurions voir !

Passes encore pour M^{lle} Déjazet ; elle a depuis longtemps l'entreprise des grands hommes. C'est un grand homme tout à fait ; elle a été tour à tour, et sans trop d'in vraisemblance, Napoléon et Jean-Jacques Rousseau. D'ailleurs, M^{lle} Déjazet a fait ses preuves. Elle passe très lestement un pantalon, la culotte lui sied à ravir ; elle boutonne avec la plus grande facilité l'uniforme militaire, depuis le menton jusqu'à la ceinture ; mais pourquoi faire passer toutes les compagnes de M^{lle} Déjazet dans le même moule ? Pourquoi condamner M^{lle} Pernon à ce juste-au-corps de Procuste trop élagué pour elle ! Pourquoi ne pas laisser ces dames sous les habits de leur sexe respectif : M^{lle} Pernon en grisette, en princesse, en robe de soie ou de velours ; M^{lle} Déjazet en Bonaparte, en J.-J. Rousseau, en abbé ; vive Dieu ! en mousquetaire ; voire même en flambart, mille sabords⁸⁰⁶ !

L'argumentaire de Janin est essentialiste, à la fois d'un point de vue esthétique et idéologique : il naturalise le sexe féminin et l'impératif de la beauté, tout en rejetant le théâtre de convention. En définitive, le travesti féminin est source de malaise, si ce n'est de dégoût. On veut bien faire une exception pour Déjazet – encore que ce soit à contrecœur, parce qu'il faut bien lui reconnaître qu'elle est un charmant *garçon* – mais il faudrait en rester là. Si tous les hommes sont joués par des femmes, il y a trop de femmes sur scène, ce qui déplaît au critique qui ne se reconnaît plus dans la société représentée sur scène⁸⁰⁷. De la même manière qu'il finit par condamner l'accumulation des travestissements de Déjazet au bout d'un certain nombre de pièces, Jules Janin déplore l'utilisation du travesti quand il devient pandémique et saccage la beauté des corps. Que reproche-t-on au travesti ? Il recouvre trop le corps, cache la naissance de la poitrine et ne laisse pas apparaître la peau nue des épaules ; il manque

⁸⁰⁶ Jules Janin, *Journal des Débats*, 23 juin 1834.

⁸⁰⁷ On retrouve le même argument aujourd'hui dans les œuvres dans lesquelles la distribution est intégralement constituée de femmes et/ou de personnes racisées, et/ou personnages LGBTQ+, le public masculin blanc cisgenre hétérosexuel arguant qu'il ne peut pas s'identifier aux représentations proposées, alors qu'une représentation constituée exclusivement d'hommes blancs hétérosexuels cisgenres est au contraire « universelle ».

d'ornement et d'apparat, il n'est pas compatible avec les bijoux ; fait de drap, il ne montre pas les corps dans les beaux tissus que l'on associe au féminin (satin, dentelle) ; ne met pas en valeur la silhouette des femmes, massacre la beauté des formes, il cache, tasse, élague. En un mot, la femme travestie serait laide : une belle femme ne pourrait être belle que dans des vêtements féminins. Claudine Sagaert note en effet dans son *Histoire de la laideur féminine* que « laides ont été perçues les femmes jugées viriles, mais laides aussi celles qui se sont travesties⁸⁰⁸ ». La crispation qui transparaît dans ces critiques est symptomatique de l'anxiété culturelle qui entoure le travestissement féminin au XIX^e siècle.

Entre la scène et la fiction, entre le roman et le théâtre, entre le corps réel et le corps rêvé, les représentations du travestissement féminin sont extrêmement paradoxales. Son omniprésence sur les scènes populaires du vaudeville et de l'opéra-comique, puis de l'opérette – c'est-à-dire dans des théâtres privés qui ont besoin de faire recette pour survivre – est la preuve qu'il existe un véritable goût pour le travesti féminin. La notoriété de Déjazet en est un autre indice. Pourtant, ces critiques mettent au jour l'exceptionnalité du cas Déjazet. On la tolère et la loue parce qu'elle crée dans son jeu quelque chose d'unique, qui dépasse largement la question du travesti sur scène en général. Or, le travestissement acquiert des significations bien différentes lorsqu'il s'agit d'une pratique scénique, d'un code de distribution d'une part, et lorsqu'il fait l'objet des représentations fictionnelles des auteur·trice·s romantiques d'autre part. Sur scène, les rôles travestis, héritages des codes théâtraux du théâtre italien et du théâtre de foire, tirent leur succès d'une représentation de l'enfance, doublée d'une critique des masculinités aristocratiques efféminées qui confortent l'idéologie bourgeoise ; dans la fiction, le travestissement est subversif, travaille en profondeur les identités (de genre et de classe) dans toute leur mutabilité, et critique, autant que possible, l'idéologie bourgeoise. Pourtant, le même auteur d'un des romans le plus subversif, le plus percutant sur la biopolitique du genre et sur la dimension performative de l'identité, et le plus féministe de son époque condamne dans sa critique la femme travestie à l'infamie et à la laideur.

C'est que le corps travesti est la pierre angulaire d'un double discours : fictionnel, rêvé, il n'est pas conçu comme la représentation réaliste du travestissement féminin, mais devient un symbole, un motif littéraire, celui de l'androgynisme romantique comme figure inquiétante de l'Idéal. Matériel, incarné, visible, à la ville ou sur scène, il est décrié et condamné. En outre, à la dichotomie entre le réel et l'idéal s'ajoute l'antinomie des genres et des valeurs, entre le travesti des théâtres *populaires* et celui de la littérature *savante*. La situation du corps travesti, notamment du corps féminin travesti, est extrêmement révélatrice de la manière dont fonctionnent les imaginaires romantiques, écartelés entre le réel et l'idéal. On trouve en parallèle le même type de discours sur la danseuse, à la fois incarnation de l'Idéal, figure mythique, et corps monstrueux⁸⁰⁹. L'autre corps androgynisme et réel sur scène, celui du *danseur*,

⁸⁰⁸ Claudine Sagaert, *op. cit.*, p. 89.

⁸⁰⁹ Voir Bénédicte Jarrasse, *op. cit.*

subit exactement le même type de critique (laideur, difformité), avec la même virulence (même si les raisons de cette virulence sont légèrement différentes), de la part des deux mêmes critiques : Jules Janin et Théophile Gautier.

1.4 LA FEMME TRAVESTIE : FIGURE DE L'ANDROGYNE, FIGURE DE L'IDÉAL

Le motif de l'Androgyne traverse profondément la littérature romantique dans les années 1830⁸¹⁰. Théophile Gautier n'est ni le premier ni le dernier à l'investir ; elle est présente chez Henri de Latouche, dans *Fragoletta* (1829), chez Balzac dans *Sarrasine* (1830), dans *Séraphîta*, *La Fille aux yeux d'or* (1835) et *Béatrix* (1839), et chez les frères Goncourt, *Renée Mauperin* (1864)⁸¹¹. Mais pourquoi parle-t-on d'androgyne pour désigner ces personnages ? Plus qu'une véritable figure, l'androgyne est un motif clef de la critique littéraire. En effet, l'androgyne mythique (le dieu Hermaphrodite, devenu bisexué suite à sa fusion avec la naïade Salmacis), l'androgyne platonicien du *Banquet* (être double, complet, quasi-divin) ou l'androgyne chrétien (l'Ange), n'est pas un être de chair mais une représentation symbolique de la réunion hybride des sexes, un hermaphrodite au sens symbolique pour les deux premiers, et de la confusion jusqu'à l'indétermination et l'asexualité pour le second. *Androgyne* est alors le terme poétique, la référence mythologique utilisée par la critique littéraire pour décrire les occurrences d'une confusion des sexes dans la littérature. Or, l'androgyne littéraire – excepté Séraphîta/Séraphîtus de Balzac – est rarement une créature fantastique, inhumaine et divine, sa dualité est rarement une dualité de sexe, mais une dualité de genre – elle émane du trouble dans le genre des personnages travestis (Maupin, Marquis de San Réal, la Zambinella), ou plus rarement de personnages intersexes, « hermaphrodites⁸¹² » (*Fragoletta*). Cependant, puisque l'androgynie est mobilisée dans des romans dont les héros ne sont ni dieux ni êtres fantastiques, les figures androgynes produisent du trouble chez ceux qui les voient, mais ont

⁸¹⁰ Sur l'Androgyne romantique, voir notamment Allan J. L. Busst, « The Thematic of Androgyne in the Nineteenth Century », in *Romantic Mythologies*, Routledge and Keagan Paul, Londres, 1967, p. 1-86 ; Michel Crouzet, « Mademoiselle de Maupin ou l'éros romantique », in *Romantisme*, n°8, 1974, p. 2-21 ; Joseph Savalle, *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*, Minard, Paris, 1981, p. 25-56 ; Michel Crouzet, « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne. À propos de *Fragoletta* », in *Romantisme*, n°45, 1984, p. 25-41 ; Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier*, Stock, Paris, 1992, p. 73-78 ; Frédéric Monneyron, *L'Androgyne romantique, du mythe au mythe littéraire*, ELLUG, Grenoble, 1994 ; Pierre Laforgue, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, PUF, Paris, 1998 ; Jean-Marie Roulin, « Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin* », in *Romantisme*, n°103, 1999, p. 31-40 ; Martine Lavaud, *Théophile Gautier militant du romantisme*, Honoré Champion, Paris, 2001, p. 549-551 ; Paolo Tortonese, « Tirésias romancier. L'inversion dans *Mademoiselle de Maupin* », in *Revue des sciences humaines*, n°277, 2005, p. 27-39 ; François Kerlouégan, « Une relecture de l'androgyne romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin* », in *Insignis*, n°1, mai 2010, p. 36-53.

⁸¹¹ Admirateur de Gautier, qu'il introduit dans le journalisme en 1835, Balzac a clairement réécrit le personnage de Théodore/Madeleine dans celui de Camille Maupin, protagoniste de *Béatrix*. Le nom de l'héroïne des frères Goncourt, Renée Mauperin, s'inspire sans doute également du roman de Gautier.

⁸¹² Hermaphrodite est le terme d'époque pour désigner les personnes intersexes. Cependant, il est employé indifféremment avec le terme androgyne dans la littérature pour désigner ces êtres au genre trouble.

en fait un *vrai* sexe, et dans la majorité des cas, il s'agit bien d'une femme. Dès lors, en employant le terme androgyne, la critique littéraire semble s'approprier le point de vue des témoins de ces figures au genre indéterminé, reconduisant leur indécision, leurs doutes et les imaginaires qu'ils projettent sur ces « androgynes ». En effet, l'Androgyne est bien souvent une surface de projection de la part des protagonistes témoins (d'Albert, Sarrasine, etc.) et par là des auteurs également, qui construisent en partie ces personnages de manière allégorique : incarnation de la structure du désir, tension entre le réel et l'Idéal, symbole de la création poétique⁸¹³. Ainsi, l'Androgyne, reflet dans un œil d'homme⁸¹⁴, signifie toujours plus que ce qu'il est.

1.4.1 REFLET DANS UN ŒIL D'HOMME : LE POINT DE VUE D'ALBERT

La dimension féministe du roman est contenue dans les lettres de Théodore, qui retracent son parcours à la première personne. Théodore se raconte lui-même, partage son propre point de vue sur le monde et son discours porte une critique proto-féministe de l'éducation féminine, de la domination masculine et de l'hétéronormativité. Il offre un contrepoint au point de vue d'Albert. Néanmoins Théodore n'a que cinq lettres à son actif, presque moitié moins que d'Albert. Le point de vue dominant dans le roman est celui d'Albert⁸¹⁵. Cela n'invalide pas notre précédente lecture de l'œuvre ; suivre un fil, le *choisir* lui plutôt qu'un autre, en ce qu'il résonne plus en soi et s'écrit en nous, « réécrire le texte de l'œuvre à même le texte de notre vie⁸¹⁶ » comme disait Roland Barthes, reste une pratique de lecture valable, pour les lecteur·trice·s d'aujourd'hui comme pour ceux et celles d'hier⁸¹⁷. Le point de vue de Théodore n'est pas anecdotique ; à l'époque de sa publication, la critique a d'ailleurs reproché au roman qu'il donne à voir deux héros⁸¹⁸. Cependant, comme le souligne souvent la critique littéraire contemporaine, *Mademoiselle de Maupin* est une œuvre profondément révélatrice de la subjectivité de Théophile Gautier – si ce n'est une œuvre autobiographique – dont le point de vue s'incarne dans le personnage d'Albert⁸¹⁹, tout en

⁸¹³ Michel Crouzet, « Gautier et le problème de 'créer' », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 72, n°4, 1972, p. 659-687.

⁸¹⁴ En référence à l'essai de Nancy Houston, *Reflet dans un œil d'homme*, Actes Sud, Arles, 2012.

⁸¹⁵ Les cinq premiers chapitres sont des lettres d'Albert, relayé au chapitre VI par le narrateur qui conserve la parole jusqu'au chapitre VIII où on retrouve le point de vue d'Albert jusqu'au chapitre X, première lettre de Théodore à son amie Graciosa. Jusqu'à la fin du roman, les points de vue alternent : au chapitre XI, d'Albert reprend ses lettres avec un essai sur le théâtre ; chapitre XII, Théodore ; chapitre XIII, lettre d'Albert à Théodore ; chapitres XIV et XV, Théodore ; retour au narrateur chapitre XVI et lettre finale de Théodore au chapitre XVII. Sur dix-sept chapitres, neuf sont des lettres d'Albert, un narrateur en point de vue externe reprend la narration sur trois chapitres –

⁸¹⁶ Roland Barthes, *Œuvres complètes*, T. III, Seuil, Paris, 1995, p. 972.

⁸¹⁷ À propos des pratiques de lecture comme forme d'individuation, d'écriture de soi, et de la préférence comme cristallisation d'un écho à soi, voir Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris, 2011.

⁸¹⁸ Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier, op. cit.*, p. 102.

⁸¹⁹ *Ibid.*, p.

gardant une certaine autodérision sur soi grâce au narrateur. Dès lors, comment d'Albert voit-il Théodore qui incarne son idéal ? Ou plutôt, que voit-il lorsqu'il voit Théodore ?

Nous avons vu que la femme est appréhendée sous l'angle de l'idéal : dès la première lettre à Silvio, il annonce qu'il cherche une maîtresse, c'est-à-dire non seulement une femme, mais une femme qui soit sienne. Cependant, dans sa quête de la maîtresse idéale, il ne cherche ni l'amour, ni le mariage, ni le sexe, il ne cherche même pas une personne unique, une personnalité flamboyante – il cherche la Beauté. Si d'Albert est à la recherche d'un Absolu, c'est d'un absolu esthétique.

Les discours sur le Beau, sur l'art et sur le genre se rejoignent et se fondent les uns dans les autres. L'unique intérêt de la femme pour d'Albert est sa beauté, en ce que le beau est vecteur de plaisir : « Je n'ai jamais demandé aux femmes qu'une seule chose, c'est la beauté ; je me passe très volontiers d'esprit et d'âme. [...] J'adore sur toutes choses la beauté de la forme ; la beauté pour moi, c'est la Divinité visible, c'est le bonheur palpable, c'est le ciel descendu sur la terre⁸²⁰. » Dans l'ordre des corps, la dichotomie beauté/laideur se superpose à la différence des sexes (« une femme laide est un homme pour moi⁸²¹ »), au point que si l'un des deux genres manque à sa caractéristique intrinsèque (beauté ou laideur), son genre en est presque changé. D'Albert, qui applique l'impératif de beauté à son propre corps, est alors perçu comme efféminé dans sa manière de s'habiller, le choix des étoffes, sa manière de boucler et lustrer ses cheveux blonds⁸²². On retrouve ici le discours que tient Gautier dans sa critique sur de la danse : si un homme ne doit pas danser, c'est que le corps masculin, contrairement au féminin, est intrinsèquement laid. Cependant, il tolère parfois les corps masculins dans la pantomime, lorsque de manière extrêmement rare, il admire leur beauté plastique à même de servir l'impératif esthétique de la danse. À propos de *Zingaro*, opéra de Sauvage représenté au théâtre de la Renaissance, il écrit :

Les paroles de M. Sauvage et la musique de M. Fontana n'y étaient pour rien ; les jambes de Perrot ont tout fait. Mais quelles jambes ! Perrot n'est pas beau, il est même extrêmement laid ; jusqu'à la ceinture, il a un physique de ténor, c'est tout dire ; mais à partir de là il est charmant. Il n'est guère dans les mœurs modernes de s'occuper de la perfection des formes d'un homme ; cependant nous ne pouvons passer sous silence les jambes de Perrot. Figurez-vous que nous parlons de quelque statue du mime Bathylle ou du comédien Pâris retrouvée tout récemment dans une fouille des jardins de Néron ou d'Herculanum ; les attaches du pied et du genou sont d'une finesse extrême, et corrigent ce que les rondeurs du contour pourraient avoir de trop féminin ; c'est à la fois doux et fort, élégant et souple ; les jambes du jeune homme

⁸²⁰ *Ibid.*, p. 167

⁸²¹ *Ibid.*, p. 127.

⁸²² *Ibid.*, p. 115.

pantaloné de rouge, qui passe sur son genou la baguette symbolique dans le tableau de Raphaël représentant *le Mariage de la Vierge*, sont tout-à-fait dans ce caractère⁸²³.

Chez Perrot, ce qu'il y a de masculin (le haut de son corps) est jugé laid, mais ses jambes, vues à travers la peinture italienne, composent une image esthétique en mouvement.

Or, l'art chez Gautier, dont la beauté est la condition *sine qua non*, doit être fondamentalement *inutile*. Michel Crouzet montre que la préface de *Mademoiselle de Maupin* – réponse aux attaques du journal *Le Constitutionnel* sur l'ouvrage de Gautier sur Villon, et qui défend une vision de l'art comme devant être absolument détaché de la vertu et de la morale, et de là, inutile socialement –, bien que rédigée avant le roman, n'en est pas déliée. Selon lui, l'inutilité de l'art revendiquée par Gautier ne signifie pas que l'art ne doit rien dire et ne servir à rien, mais que l'art ne doit en aucun cas être au service d'une idéologie ou d'un dogme politique ou moral :

L'autonomie du beau, sa non-utilité n'impliquent pas la non-utilité absolue. Il s'agit pour Gautier de recourir à un « désintéressement » [...], qui libère l'art de tout effort pour se formuler en termes autres que les siens, pour s'objectiver en termes de réalité. On voit d'après la préface, à qui est d'abord et globalement adressé ce refus : à tout système, fût-il esthétique, mais surtout politique, social, moral, critique, qui somme l'art de le rejoindre et de le servir. Qui de l'extérieur, et pour une finalité définissable, réelle, c'est-à-dire nulle, entreprend de le juger et de le diriger. Du dehors, on ne peut exiger de l'artiste qu'une conformité ; or il est « immoral » par définition. En ce sens, la Préface voudrait conjurer l'ombre menaçante de toutes les pensées synthétiques qui surtout depuis 1830 s'efforcent de donner une réponse dernière et globale à la crise des esprits. Cette réponse est toujours l'utile : la religion de l'homme, ou de l'humanité, qui marque si étrangement cette ère du « social » [...]⁸²⁴.

La revendication de l'inutilité de l'art est en fait un refus d'une pensée utilitariste, qui fait de l'art le fer de lance de la propagation d'une pensée systémique dont se méfie Gautier qui milite au contraire pour une liberté absolue de l'art. D'Albert – poète lui aussi – est porteur de ce discours : en rejetant la morale, voire en revendiquant des désirs absolument immoraux, il pose de manière provocante le refus d'une vassalisation idéologique de l'art. De plus, le rejet de l'utilité s'articule à une critique de l'idéologie bourgeoise selon laquelle la seule valeur (et donc la seule chose *utile*) est l'argent. À l'axiomatique bourgeoise, tristement pécuniaire et

⁸²³ Théophile Gautier, *La Presse*, 2 mars 1840. Dans la même chronique, Gautier commente le spectacle de Déjazet *Indiana et Charlemagne* au Palais Royal.

⁸²⁴ Michel Crouzet, « *Mademoiselle de Maupin* ou l'Éros romantique », *op. cit.*, p. 3.

pragmatique, Gautier oppose une axiomatique aristocratique (fondée sur l'inutilité, l'esthétisme, l'excès) dont il semble nostalgique

Or, le corps féminin étant un des lieux de cristallisation de la pensée sur le beau et sur l'art, le discours sur l'inutilité de l'art se déporte sur le corps féminin et dans le discours sur les femmes : les femmes, comme l'art, pour être aimées, doivent être absolument inutiles. Qu'est-ce qu'une femme « inutile » ? Dans les premières lettres, tandis que d'Albert se demande quelle femme il pourrait désirer pour maîtresse – et donc quelle femme peut incarner l'idéal qu'il appelle de ses vœux – celui-ci entreprend une typologie des femmes, dont le principe de classement est la situation sociale. Il y a les jeunes filles ; les femmes mariées ; les mères ; les veuves. Une à une, d'Albert les discrédite toutes ; les jeunes filles vierges sont trop niaises, les mères et les femmes mariées trop bourgeoises, et les veuves sont écartées par caprice. Ces types de femmes que d'Albert élimine, ce sont les places que la société bourgeoise du XIX^e siècle a jugées utiles pour les femmes. La beauté ne peut pas se trouver chez des femmes dont la place sociale est entachée de ce nouveau système familial. La beauté idéale d'une femme est à trouver dans une femme *absolument inutile socialement*. Rien d'étonnant alors à ce que le roman se situe au XVIII^e siècle : Gautier revendique ici encore des valeurs aristocratiques, de la dépense, de la futilité et de l'apparat, bien que rejetant également l'absolutisme comme système politique doctrinaire. C'est pourquoi la femme idéale ne peut pas non plus être pauvre : « Une belle femme avec de pauvres habits dans une vilaine maison est selon moi le spectacle le plus pénible qu'on puisse voir et je ne saurais avoir d'amour pour elle⁸²⁵ ».

Si la société a organisé le marché des femmes pour les placer toutes dans les lieux socialement utiles (vierges pour en faire un objet de transaction, mère et mariée pour la fonction reproductrice), d'Albert ne peut trouver son idéal dans aucune femme. Il lui faut alors une femme qui, *socialement*, n'est pas une femme. C'est-à-dire qui vit comme un homme.

Le récit initiatique de Madeleine qui devient Théodore, s'émancipant des carcans du féminin, participe de la conception de l'idéal d'Albert. En racontant son parcours, Théodore raconte comment il est devenu une femme absolument *inutile* à l'ordre hétéropatriarcal bourgeois⁸²⁶. Pour devenir une femme inutile, Théodore a été contraint de vivre comme un homme. Le récit de Théodore offre le versant complémentaire à l'analyse sociale d'Albert :

⁸²⁵ Théophile Gautier, *MM*, p. 85.

⁸²⁶ En reprenant les catégories politiques élaborés par Monique Wittig dans *La Pensée straight*, Théodore cesse d'être une femme pour devenir lesbienne. Puis que « c'est l'oppression qui crée le sexe et non l'inverse (Monique Wittig, *op. cit.*, p. 38), « la lesbienne n'est pas une femme », puisqu'elle échappe à l'oppression hétéropatriarcale dans le sens où la relation qu'elle construit entre genre, identité sa sexualité se joue hors du cadre de la domination masculine.

celui-ci critique les femmes, Théodore les hommes, ce qui permet de décrire et de critiquer les mécanismes d'éducation qui rendent les femmes naïves et bourgeoises.

D'Albert pourrait en venir à la conclusion que, s'il ne peut trouver l'idéal dans aucune femme, il la trouve chez un homme : « J'ai désiré la beauté, je ne savais pas ce que je demandais. C'est vouloir regarder le soleil sans paupières, c'est vouloir toucher la flamme⁸²⁷ ». D'Albert se perd pendant quelques courtes pages dans les abysses d'un désir homosexuel : tel Faust, il a vendu son âme pour pouvoir jouir de la Beauté et en paie le prix fort. Sans doute par provocation de l'auteur et par extrémisme antimoral, il va jusqu'à faire dire à d'Albert : « J'aime un homme ». Cependant, c'était sans compter l'intégration de la norme hétéronormative dont se teinte l'idéalisme dans la conception de la Beauté chez Gautier. La beauté d'un corps ne peut être que celle d'un corps de femme, et c'est dans les canons picturaux du corps féminin qu'il décrit Théodore : « Deux grosses touffes de cheveux, noires, lustrées, pareilles aux grappes de raisin de l'Érigone antique, lui pendaient gracieusement le long des joues et encadraient d'une manière charmante l'ovale fin et correct de sa belle figure. Son cou rond et potelé était entièrement nu⁸²⁸. ». Il en conclut de lui-même : « Il faut que Théodore soit une femme déguisée ; la chose est impossible autrement. Cette beauté excessive, même pour une femme, n'est pas la beauté d'un homme, fût-il Antinoüs, l'ami d'Adrien, fût-il Alexis, l'ami de Virgile⁸²⁹ ». Comme dans ses critiques, la masculinité ne peut relever de la beauté que dans de très rares circonstances, lorsqu'il s'agit d'un corps masculin très féminin ou d'un corps masculin dont la virilité correspond au statuaire antique (la mention du regard homoérotique sur la beauté étant justifiée par le doute éphémère d'Albert sur sa propre homosexualité). Ces deux types de beauté masculine reprennent littéralement les cadres du Beau néoclassiques définis par Winckelmann.

En posant la Beauté idéale comme impératif catégorique, d'Albert en vient à une critique sociale à la fois féministe et misogyne : une femme idéale ne devrait pas être prisonnière des carcans dans laquelle la société bourgeoise et patriarcale veut l'enfermer, et de là, d'Albert déteste les femmes sont soumises et parfois collaborent à ce système. La réunion du féminisme et de la misogynie n'est pas un point de vue spécifiquement masculin, les discours féministes eux-mêmes sont traversés d'une misogynie politique dans la critique d'un état de fait, d'une condition actuelle des femmes lorsqu'ils ne sont pas essentialistes ou différentialistes⁸³⁰. La critique féministe d'Albert est contrebalancée par le sexisme dont il fait preuve dans la description de la relation idéale à une femme, qui ne doit être qu'une « esclave »

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 217.

⁸²⁸ *Ibid.*, p. 222.

⁸²⁹ *Ibid.*, p. 223.

⁸³⁰ Les féminismes essentialistes et différentialistes, parce qu'ils se fondent sur une valorisation des valeurs féminines, idéalisent au contraire la femme tout en la restreignant à une représentation figée de ce qu'est une femme.

destinée au « plaisir⁸³¹ ». Le sexisme d'Albert est cependant à relativiser : d'une part, il relève d'une mise en scène volontairement provocatrice de son rejet absolu des valeurs bourgeoises et judéo-chrétiennes qui condamnent la femme à n'être qu'une épouse et qu'une mère. D'autre part, le sexisme d'Albert intervient de la part d'un narrateur qui nous est présenté comme peu fiable (*unreliable narrator*⁸³²). En effet, d'Albert souligne que ses amis le contredisent sur ce point (« On m'a dit, à cause de cela, que je pensais mal des femmes ; je trouve, au contraire, que c'est en penser fort bien⁸³³ »), mais son point de vue sur les événements est souvent remis en question par les autres personnages. Ainsi, tandis que d'Albert est convaincu que Rosette l'aime passionnément, celle-ci affirme clairement à Théodore qu'elle ne l'aime pas⁸³⁴. La parole de Rosette est retranscrite dans des pages qui adoptent le code du dialogue de théâtre, les noms des personnages sont précisés en début de ligne, suivis de la réplique de chaque personnage. Cette rupture esthétique dans le roman a l'avantage de donner à entendre la parole de Rosette non médiatisée par le souvenir d'Albert, ni même de Théodore. Par le théâtre, qu'elle mente ou qu'elle dise la vérité, Rosette s'exprime brièvement par elle-même. Ainsi, le sexisme et l'immoralité hyperbolique d'Albert semblent indiquer la tentative de Gautier de peindre un personnage absolument idéaliste et fondamentalement esthète, au mépris de toutes les valeurs bourgeoises et morales, sans que le sexisme ne soit véritablement défendu dans la fiction. C'est la théâtralité du roman, son dialogisme⁸³⁵, c'est-à-dire la pluralité des points de vue contradictoires présentés, qui permet le refus de la thèse, et donc de l'utilité de l'art. Grâce à la théâtralité du roman, l'œuvre n'est au service d'aucune idéologie.

Ainsi, l'androgynie de Théodore/Madeleine (au sens où elle partage des caractéristiques féminines et masculines) est conçue, même par d'Albert, comme le symbole d'une émancipation féminine réussie. En effet, le travestissement du point de vue d'Albert est bien une androgynie, dans la mesure où il ne voit jamais le travestissement comme la construction performative d'une masculinité, mais simplement comme un *déguisement* qui brouille les pistes du genre, et détache Théodore/Madeleine du corps social des femmes. Là où, du point de vue de Madeleine, l'expérience subjective du travestissement est une transformation du moi et une masculinisation, chez d'Albert, il s'agit simplement d'une *illusion*.

1.4.2 CORPS IDEAL ET THEATRES REVES

⁸³¹ Théophile Gautier, *MM*, p. 230.

⁸³² Voir Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961, p. 158-159 et William Riggan, *Picaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator*, University of Oklahoma Press, Norman, 1981.

⁸³³ Théophile Gautier, *MM*, p. 230.

⁸³⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁸³⁵ Voir Muriel Plana, *Théâtre et politique*, *op. cit.*, p. 35-40.

L'illusion est le chaînon manquant de l'incarnation de l'idéal. En effet, bien que Madeleine soit selon lui déguisée en Théodore, l'illusion (entendue non pas comme illusionnisme réaliste, mais au sens d'une incarnation fausse et éphémère du rêve) est bien la condition de l'idéal. Le Beau n'est pas seulement le contraire de l'utile, il est aussi celui du réel, de la matérialité concrète des corps. Comme le souligne Anne Ubersfeld, d'Albert est un esthète⁸³⁶, un dandy avant l'heure : il voit le monde à travers la peinture et la sculpture :

Où est donc le modèle, le type, le patron intérieur qui nous sert de point de comparaison ? Car la beauté n'est pas une idée absolue, et ne peut s'apprécier que par le contraste. [...] À quelle école appartenait le tableau où cette beauté ressortait blanche et rayonnante au milieu des noires ombres ? Est-ce Raphaël qui a caressé le contour qui vous plaît ? est-ce Cléomène qui a poli le marbre que vous adorez ? êtes-vous amoureux d'une madone ou d'une Diane ? Votre idéal est-il un ange, une sylphide, ou une femme ? Hélas ! c'est un peu de tout cela et ce n'est pas cela.

Cette transparence de ton, cette fraîcheur charmante et pleine d'éclat, ces chairs où coulent tant de sang et tant de vie, ces belles chevelures blondes se déroulant comme des manteaux d'or, ces rires étincelants, ces fossettes amoureuses, ces formes ondoyantes comme des flammes, cette force, cette souplesse, ces luisants de satin, ces lignes si bien nourries, ces bras potelés, ces dos charnus et polis, toute cette belle santé appartient à Rubens. Raphaël lui seul a pu remplir de cette couleur d'ambre pâle un aussi chaste linéament. Quel autre que lui a courbé ces longs sourcils si fins et si noirs, et effilé les franges de ces paupières si modestement baissées ? Croyez-vous qu'Allegri ne soit pour rien dans votre idéal⁸³⁷ ?

La beauté des corps est médiatisée par l'art, voire – et c'est là tout le malheur d'Albert – la Beauté ne se trouve que dans l'Art. La peau n'est pas une chair, c'est une qualité de transparence, un teint, une couleur ; un dos n'est pas un membre, c'est une courbe, un pli, une cambrure. Le monde des corps n'est pas peuplé d'êtres, encore moins de sujets, c'est un paysage de formes.

La quête esthétique d'Albert ne se cristallise pas vraiment sur la femme, mais sur le corps féminin, lui-même traversé par l'histoire de l'art, ayant été le modèle pictural par excellence. Décrivant la femme idéale, il décrit un corps pictural, inspiré des corporéités de la peinture flamande ou italienne, des chairs grasses, avec de petits seins, tout en courbes et en souplesse⁸³⁸ ; anticipant sa rencontre avec l'idéal féminin, il dépeint un paysage, des couleurs, un ciel, une allée de châtaigniers⁸³⁹. Parmi les moments vécus, les seuls instants de grâce sont

⁸³⁶ Anne Ubersfeld, *Théophile Gautier, op. cit.*, p. 109-113.

⁸³⁷ Théophile Gautier, *MM*, p. 95.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁸³⁹ *Ibid.*, p. 86.

ceux où les éléments d'un paysage (la teinte du ciel, la découpe des arbres, les ombres, la caresse de la brise), s'assemblent pour produire un tableau vivant, un art total des formes et des sensations, qu'enrichit un baiser⁸⁴⁰. En un sens, la représentation du corps dépasse le corps réel :

L'étoile a prêté son rayon, la fleur son parfum, la palette sa couleur, le poète son harmonie, le marbre sa forme, vous votre désir. Le moyen qu'une femme réelle, mangeant et buvant, se levant le matin et se couchant le soir, si adorable et si pétrie de grâce qu'elle soit d'ailleurs, puisse soutenir la comparaison avec une pareille créature ! on ne peut raisonnablement l'espérer, et cependant, on l'espère, on cherche⁸⁴¹.

Le marbre de la statue est infiniment plus proche de l'idéal que la concrétude des corps qui, du fait même de leur contingence, ne peuvent soutenir une comparaison avec les corps figés dans la peinture ou dans le marbre. Même l'Androgyne pour d'Albert, n'est pas une beauté du réel mais une beauté sculpturale : dissertant sur l'Hermaphrodite, c'est par l'histoire de l'art qu'il l'aborde⁸⁴². Le mélange entre des contours masculins et des contours féminins est une beauté formelle. Cependant, les quelques pages consacrées à l'Hermaphrodite dans l'art suivent de près les considérations sociologiques d'Albert sur la femme, et là, son discours est tout autre : « Je ne sais pas, en vérité, pourquoi les femmes tiennent tant à être regardées comme des hommes. Je conçois que l'on ait envie d'être serpent boa, lion ou éléphant ; mais que l'on ait envie d'être un homme, c'est ce qui me passe tout à fait⁸⁴³. » L'homme étant pour d'Albert – comme pour Gautier – intrinsèquement laid, et la Beauté la quête d'une vie, qu'une femme puisse vouloir s'enlaidir lui semble inconcevable. L'androgyne ne peut qu'être une chimère de sculpteur, il le dit lui-même, mais il ne faut pas y comprendre qu'une femme masculine soit désirable. Le plaisir esthétique de l'Hermaphrodite sculptural n'est même la réunion des deux sexes, c'est l'indétermination (« pour un adorateur exclusif de la forme, y a-t-il une incertitude plus aimable⁸⁴⁴ ? »). Dès lors, le seul corps vivant, mouvant, incertain, trouble et mutable, qui puisse soutenir l'impératif esthétique de l'idéal est un corps qui ne cesse jamais d'être en représentation, c'est-à-dire un corps sur scène.

Nombreuses sont déjà les analyses soulignant que la répétition théâtrale de *Comme il vous plaira* sert de révélateur à la vérité des corps et des désirs. La vie elle-même, vécue par l'intermédiaire de personnages qui ont les mêmes désirs que les comédiens, s'intensifie. La répétition de la pièce de Shakespeare, plus qu'elle ne dévoile, est le moment de la jouissance de l'illusion, où tout est double et se mélange, la fiction et la vie, le masculin et le féminin.

⁸⁴⁰ *Ibid.*, p. 130.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

⁸⁴² *Ibid.*, p. 237.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 230.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 237.

Michel Crouzet souligne que l'androgynie n'existe chez Gautier que pendant le temps de l'illusion, le temps du théâtre⁸⁴⁵. Cependant, « l'androgynie » est moins une figure mythique que le théâtre fait s'incarner, qu'une métaphore du théâtre lui-même, le théâtre rêvé de Théophile Gautier. En ce sens, l'androgynie est la figure sur laquelle se cristallise la théâtralité du roman de Gautier, entendue dans le sens d'un « désir de théâtre », d'un manque, et non pas du théâtre lui-même⁸⁴⁶. Comme l'a montré Muriel Plana, le roman de Gautier participe ainsi de la théâtralisation du roman au XIX^e siècle⁸⁴⁷. Mais l'androgynie est également la figure de la théâtralité du théâtre lui-même, ou du moins du désir d'un théâtre autre, plus poétique et plus idéal.

Dans un article relatif à la théâtralité chez Gautier, Martine Lavaud évoque un passage de *Mademoiselle de Maupin* dans lequel Gautier « dresse une typologie du théâtre », en faisant correspondre « trois conceptions dramatiques » à une « tripartition sexuelle (le féminin, l'androgynie et le masculin)⁸⁴⁸ ». Martine Lavaud fait ici référence à un extrait de la lettre d'Albert au chapitre XI :

Nous avons avec Théodore et Rosette de grandes discussions à ce sujet [le sujet dramatique] : Rosette goûte peu mon système, elle est pour la vérité vraie ; Théodore donne au poète plus de latitude, et admet une vérité de convention et d'optique. – Moi, je soutiens qu'il faut laisser le champ tout à fait libre à l'auteur et que la fantaisie doit régner en souveraine⁸⁴⁹.

Martine Lavaud commente alors :

D'un côté le théâtre bourgeois d'une femme prosaïque, miroir grossier du réel, triomphe du stéréotype et d'un déterminisme complet, que celui de Scribe représente assez bien. De l'autre, le théâtre « impossible » du poète, le règne du hasard, de la fantaisie pure affranchie de la matière qu'a su atteindre le génie de Shakespeare. Entre les deux enfin, dans l'espace de l'androgynie, la vérité allégorique de la convention, le théâtre à la fois référentiel et symbolique, celui des types. Dans cet espace, il y a place pour Molière ou pour Hugo. Cette tripartition n'est pas un cloisonnement radical : de l'une à l'autre il existe une circulation, un devenir, comme pour les identités sexuelles des protagonistes dont les contours se rompent et instaurent un désordre étrange. Cette superposition de la question dramatique à la problématique

⁸⁴⁵ Michel Crouzet, « *Mademoiselle de Maupin* ou l'Éros romantique », *op. cit.*, p. 10.

⁸⁴⁶ « Par définition, la théâtralité désigne tout ce qui est réputé être théâtral, mais elle n'est justement pas théâtre », Anne Larue (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Publications de la Licorne, Poitiers, 1995, p. 3. Voir aussi l'article de Geneviève Jolly et Muriel Plana, « Théâtralité » dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, *op. cit.*

⁸⁴⁷ Muriel Plana, *La Relation roman-théâtre des Lumières à nos jours*, *op. cit.*

⁸⁴⁸ Martine Lavaud, « Les théâtres rêvés de Théophile Gautier » in Sylvie Triaire, Pierre Citti, *Théâtres virtuels*, Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2001, p. 143-162.

⁸⁴⁹ Théophile Gautier, *MM*, p. 281.

sexuelle est intéressante, parce qu'ici elle ne « fonctionne » pas vraiment. Ordinairement l'androgynie pose le problème de la représentation, puisqu'il est par définition irréprésentable. Ici pourtant il défend une conception qui, utilisant la convention et se faisant langage, est tout à fait concrétisable⁸⁵⁰.

Superposer les genres aux formes théâtrales est en effet éclairant. Cependant, la lecture de Martine Lavaud nous semble légèrement erronée. Les femmes étant pour Gautier enfermées dans les carcans de la bourgeoisie, il n'est pas étonnant que Rosette défende le théâtre bourgeois. D'Albert, le poète, défend encore une fois le théâtre impossible de l'idéal, celui qu'il décrit dans le chapitre XI. Or, si Shakespeare est une référence dans le théâtre idéal d'Albert, ce n'est pas l'écriture shakespearienne qui est un théâtre impossible, mais sa mise en scène rêvée, c'est-à-dire la manière de rendre la poésie du texte avec les outils de la scène. Enfin, Théodore. Comme beaucoup d'autres, Martine Lavaud reproduit ici l'écueil de la figure de l'androgynie. Théodore n'est pas un être mythologique irréprésentable, mais un personnage qui s'est travesti, qui a utilisé un artifice, mais dont l'artifice a quitté l'imposture pour s'intégrer à son identité. La superposition fonctionne alors parfaitement. Lorsque Théodore défend un théâtre dont la vérité serait « une vérité de convention et d'optique », il suggère que la vérité peut prendre, à la vie comme au théâtre, des chemins matériels ou formels, qui n'en sont pas superficiels pour autant. Martine Lavaud place Hugo et Molière dans le théâtre que défend Théodore. Pourtant, le théâtre de Théodore, celui d'une vérité d'optique, ne serait-ce pas aussi le théâtre rêvé de Gautier, qui aspire à une matérialisation poétique sur scène, en utilisant la convention plutôt que des tentatives de machineries massives pour produire un réalisme historique de carton-pâte ? Olivier Bara montre en effet que le théâtre rêvé de Théophile Gautier, que l'on entraperçoit dans ses critiques comme dans ses propres écrits (dans le *Théâtre de Poche* notamment), se caractérise par son *inactualité*. Les modèles de Gautier, qu'il tente de réactualiser, sont le théâtre forain, le vaudeville « primitif » l'arlequinade, la *comedia nueva* – des théâtres de petite taille, à l'image du théâtre de Nohant de George Sand – qui travaillent une poétique de la convention plutôt qu'un vérisme matérialiste⁸⁵¹. Faut-il rappeler que toutes ces esthétiques sont celles où fleurit le travestissement ? En outre, Olivier Bara note le goût de Gautier pour la profusion des formes, le multiple, le mouvant et « l'intempestif », à l'image de cette délicieuse incertitude du travestissement, et à l'image également du roman lui-même, oscillant entre roman épistolaire, narration en point de vue externe et dialogue théâtral⁸⁵².

Ainsi le corps idéal, beauté idéale – donc absolument féminine – n'est jamais un corps réel, mais un corps tissé dans l'art. L'androgynie n'existe pas hors des représentations – picturales sculpturales, théâtrales, et plus qu'une réunion en un corps du masculin et du

⁸⁵⁰ Martine Lavaud, « Les théâtres rêvés de Théophile Gautier », *op. cit.*

⁸⁵¹ Olivier Bara, « Le théâtre de Théophile Gautier ou l'impossible réalité », *op. cit.*, p. 9-25.

⁸⁵² Jean-Marie Roulin, « Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin* », *Romantisme*, n° 103, 1999, p. 31-40.

féminin, l'androgynisme ne symbolise que l'impossible, cet idéal que cherche d'Albert, que même le narrateur moque pour son ineptie. Théodore n'incarne l'idéal qu'à la condition de rester dans cette indétermination qui éveille la *volonté de savoir*, d'aller en dessous, tant qu'il cristallise encore un désir de révélation. Mais ce qui est beau chez Théodore n'est pas le masculin, c'est le féminin auquel s'accroche le regard d'Albert : il ne cesse de remarquer cet excès de féminin chez lui, Théodore a comme défaut d'être « trop beau pour un garçon », androgynisme, il est « plus Salmacis qu'Hermaphrodite », et c'est la beauté féminine qui attire d'Albert. Cependant, une fois l'illusion dissipée, une fois Rosalinde devenue Madeleine, la beauté ne serait plus idéale, mais une beauté comme une autre. Théodore l'a compris également, puisqu'il part en disant « j'ai servi de corps à votre rêve », mais sait qu'une fois la magie d'une nuit passée, il fane dans le réel.

1.5 TRAVESTISSEMENT, PANTALON ET SCÈNE SOCIALE – ENTRE ANTIFÉMINISME ET INDIVIDUATION

Entre 1830 et 1870, chaque révolution (révolution de juillet 1830, révolution de 1848 et la Commune en 1870) est l'occasion d'une montée en puissance d'un discours féministe qui se constitue progressivement. Selon Michèle Riot-Sarcey, dans les années 1831-1835, les discours proto-féministes revendiquant une place sociale pour les femmes, émergent avec de plus en plus de virulence⁸⁵³. En effet, le Code Civil napoléonien a drastiquement réduit la liberté des femmes, et la division sexuelle n'a jamais été aussi forte. Pourtant, les femmes ont pris part aux barricades de 1830⁸⁵⁴ et s'interrogent sur la place qu'on leur laisse dans cette démocratie émergente dont elles ont été exclues en tant que citoyennes. Les discours socialistes, (fouriristes, Saint-Simoniens), sont les seuls qui revendiquent explicitement une amélioration de la condition féminine. Bien que les théories de Fourier n'aient guère été mises en application, les Saint-Simoniens ont été nombreux·se·s. Anne-Marie Käppeli remarque qu'en France, contrairement aux États-Unis, le port du pantalon pour les femmes ne fait pas partie des revendications socialistes⁸⁵⁵. Contrairement au *bloomerism* américain, les Saint-Simoniens ne pensent pas un costume spécifique pour les femmes, qui inclurait un pantalon. Cependant, la « confusion des sexes », qui s'incarne notamment dans l'imaginaire de la « femme en culotte », hante la rhétorique antiféministe⁸⁵⁶. La femme en pantalon est un épouvantail agité pour exorciser la peur d'un monde à l'envers, où les femmes auraient pris le pouvoir sur les hommes. Ainsi, un canular qui fait suite à la révolution de 1848 invente la figure de la « vésuvienne », femme du peuple armée claironnant un discours féministe et misandre radical.

⁸⁵³ Michèle Riot-Sarcey, « "Par mes œuvres on saura mon nom", l'engagement pendant les "années folles" », *Romantisme*, n° 77, 1992, p. 39-45.

⁸⁵⁴ Annie Duprat, « Des femmes sur les barricades de 1830. Histoire d'un imaginaire social », in Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur (dir.), *La Barricade*, Publication de la Sorbonne, Paris, 1997, p. 197-208.

⁸⁵⁵ Anne-Marie Käppeli, « Scènes féministes », in Geneviève Fraisse, Michelle Perrot et Georges Duby, *Histoire des femmes en Occident : Le XIX^e siècle*, T. 4, Plon, Paris, 1991, p. 595.

⁸⁵⁶ Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, op. cit., p. 105-182. Voir aussi Christine Bard (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Fayard, Paris, 1999.

Il en va de même pendant la Commune : tandis que la majorité des femmes qui s'engagent dans le combat gardent leur robe, la presse diffuse une imagerie de femmes en pantalon⁸⁵⁷.

Les scènes spectaculaires, notamment du vaudeville, se font la chambre d'écho des discours antiféministes. La femme en pantalon est plus souvent évoquée que représentée, comme c'est le cas dans *Louis Bronze et le Saint-Simonien*, de Vanderburch et Langlé, représenté le 27 février 1832, sur la scène du Palais-Royal⁸⁵⁸. Lorsque le Saint-Simonien Bouffantin fait la liste des réformes et innovations du Saint-Simonisme, il affirme au même plan que la propriété et le mariage seront abolis, que les femmes porteront des pantalons comme les hommes... et que les canards aux navets tomberont du ciel, comme si toutes ces propositions étaient également absurdes⁸⁵⁹. Dans *Le Club Champenois* de Labiche et Lefranc, le personnage de la veuve Tropical, personnage absent mais évoqué par les personnages masculins, est présentée comme une vésuvienne armée et terrifiante qui fait trembler les hommes de peur. Certaines pièces parodiant et ridiculisant les révoltes politiques féminines convoquent sur scène la figure de la femme en pantalon. Le 5 décembre 1833 à l'Ambigu-Comique, on peut voir *Le Royaume des femmes ou le monde à l'envers*, pièce fantastique en deux actes de Desnoyer et Cogniard. Le 8 juin 1848, en écho à l'imaginaire de la vésuvienne, est joué *Les Volcaniennes de Saint-Malo* de Dartois et Rochefort au Gymnase⁸⁶⁰, le même jour que *Le club Champenois*. Le 21 juin 1949, on peut voir au théâtre Montansier *Les femmes saucialistes*, de Varin et Roger de Beauvoir.

Lorsqu'il est entendu comme une revendication politique pour la classe des femmes, le pantalon fait peur. Cependant, plusieurs femmes le portent, notamment George Sand et Rosa Bonheur. Les deux femmes ont chacune développé un discours sur les raisons qui les poussent à adopter le pantalon. Même si leurs rhétoriques divergent sur certains points, chez l'une comme chez l'autre, le pantalon est un choix individuel, et n'est jamais articulé à un discours revendiquant la généralisation du port du pantalon pour les femmes⁸⁶¹.

⁸⁵⁷ Dans un siècle où l'on tend à faire se rejoindre liberté et égalité, la liberté se conquiert par les armes plus que par le vote. L'imaginaire révolutionnaire est un imaginaire armé. Il n'est donc pas étonnant que la caricature antiféministe représente une femme qui lutte pour ses droits armée et en pantalon (voir Florence Fix, « Le soldat travesti. Variations fin-de-siècle sur l'uniforme et la moustache », *Corps troublés*, Muriel Plana, EUD, Dijon, 2015, p. 17-27).

⁸⁵⁸ Christine Bard affirme que le créateur des costumes de la pièce, Louis Maleuvre, aurait également créé un costume de Saint-Simonienne en pantalon, dont on trouve des estampes. Cependant, il n'est sans doute pas utilisé pour la pièce, puisqu'il n'y a pas de personnage de Saint-Simonienne (*Une histoire politique du pantalon*, op. cit., p. 116.)

⁸⁵⁹ Émile Vanderburch et Ferdinand Langlé, *Louis Bronze et le Saint-Simonien, parodie de Louis XI*, Barba, Paris, 1832, p. 32-33.

⁸⁶⁰ Concernant cette pièce, le texte est introuvable, mais on peut avoir accès à l'intrigue grâce à la critique dramatique, notamment le feuilleton de *La Presse*, 12-13 juin 1848.

⁸⁶¹ Marie-Jo Bonnet, op. cit., 235-239.

1.5.1 L'ANTIFEMINISME AU THEATRE : L'EPOUVANTAIL DE LA FEMME EN PANTALON

Les deux pièces antiféministes se présentent toutes sur le même schéma dramatique : un groupe de femmes (un gouvernement dans *Le Royaume des femmes*, un groupe armé dans *Les Volcaniennes*), revendique le pouvoir pour les femmes, et se voit défait par des hommes, qui n'ont jamais beaucoup d'effort à faire pour vaincre ce matriarcat. Dans *Le Royaume des femmes*, Rodolphe et Bernard renversent à eux seuls un régime féminin, et dans *Les Volcaniennes de Saint-Malo*, c'est Anatole qui donne une leçon au club des volcaniennes en se déguisant en campagnard et en commissaire pour démontrer à ces femmes qu'elles manquent de bon sens.

Le Royaume des femmes est une pièce fantastique qui prend la forme d'une contre-utopie parodique. Deux personnages masculins, Rodolphe et Bernard, arrivent en ballon dans « un pays lointain qui n'a pas encore été découvert⁸⁶² », selon la didascalie liminale. La pièce, dite « fantastique », prend la forme du récit de voyage, puisque les deux personnages découvrent peu à peu les mœurs étranges de cette lointaine contrée dans laquelle ils ont malencontreusement atterri⁸⁶³. Le premier acte se passe dans une galerie, à la manière des salons bourgeois, mais la didascalie décrivant le décor souligne que cette galerie n'est pas comme les autres : la « décoration ne ressemble en rien à celle de nos salons » et les meubles ont « une forme toute particulière⁸⁶⁴ ». Dans la première scène, Rodolphe et Bernard insistent sur le fait que leur voyage est un voyage de l'imaginaire, et comparent ce pays à celui de Gulliver ou à l'île de Robinson Crusoé. Ils racontent avoir partagé la veille un repas somptueux avec seulement de belles femmes, mais n'ont encore rien remarqué d'anormal : ce pays lointain semble d'abord exotique et paradisiaque, exclusivement peuplé de femmes « charmantes », « séduisantes » et « ravissantes ».

La Reine et sa garde de femmes arrivent à la scène 3, et leurs costumes et comportements sont décrits ainsi :

Ici, entrent, au fond par le jardin, deux pelotons de femmes qui marchent au pas et les armes à la main, elles ont sur la tête un petit bonnet dans le genre phrygien, une espèce de redingote très courte en drap bleu ciel, les jambes nues, des espèces de sandales, des ceintures en argent, de petits cimenterres à la grecque, des lances avec une bannière couleur de feu, et, sur le cimier de leur casque, des plaques de la même couleur⁸⁶⁵.

⁸⁶² Charles Desnoyer et Théodore Cogniard, *Le Royaume des femmes ou le monde à l'envers. Pièce fantastique en deux actes*, Marchant, coll. « Le Magasin théâtral », Paris, 1834, p. 1.

⁸⁶³ Le *topos* de l'île ou de la contrée inconnue ou imaginaire est un emprunt aux utopies du XVIII^e siècle, notamment aux pièces insulaires de Marivaux (*L'île des esclaves*, *La Colonie*).

⁸⁶⁴ *Idem*.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 3.

Les costumes mélangent plusieurs référents d'époques et de cultures différentes : le bonnet phrygien est clairement une référence révolutionnaire, la redingote est quant à elle une référence militaire contemporaine, mais les sandales, le casque et le cimenterre évoquent plutôt un imaginaire antiquisant, rappelant la figure de l'Amazone. Le plus surprenant est que selon cette description, à moins d'un oubli, les femmes de ce royaume ne portent ni jupe ni pantalon. Le costume semble être une référence parodique au « sans culotte », qui devient ici littéral : les femmes révolutionnaires, n'ont pas de culotte et marchent les jambes nues (c'est-à-dire sans doute dans un maillot couleur chair). Malgré les références militaires, les femmes ne sont pas masculinisées le moins du monde⁸⁶⁶. Au contraire, elles sont largement érotisées. Ni Rodolphe ni Bernard ne les trouve laides, au contraire, ces amazones sont dénudées et ravissantes. La manière de représenter les femmes en « pantalon » est également une référence à un code théâtral, le costume de l'emploi des travestis est souvent un collant ou maillot.

Même lorsque figure de la femme en pantalon est évidente, sa représentation scénique est déformée, parodique. Le costume est un travestissement qui s'effectue sans aucune forme de masculinisation. Les costumes moquent les velléités féministes en cantonnant les femmes puissantes à des objets érotiques. C'est la figure de la virago qui est moquée ici, figure largement discréditée au XIX^e siècle⁸⁶⁷. La représentation de la femme-homme ne reconduit pas le stigmatisme de la femme monstre⁸⁶⁸ ; au contraire, le parti pris est essentialiste : les femmes sont faites pour être belles, elles échouent à imposer le sérieux et la neutralité masculine. En outre, la caricature et la presse jouent du double sens de la « femme libre » - *La Femme libre* étant également le nom d'un journal de femmes saint-simoniennes fondé en 1833 – et en fait une femme aux mœurs légères⁸⁶⁹. Les Saint-Simoniens critiquant l'institution du mariage et la religion, l'image de la Saint-Simonienne est associée à celle de la prostituée et à la femme de mauvaise vie. Le charme érotique de la femme en pantalon préside également à la série de caricatures « Les vésuviennes » de Beaumont publiée dans *Le Charivari* en 1848. Alors que les

⁸⁶⁶ Natalie Davis montre que la femme armée est une inversion carnavalesque fréquente depuis l'Ancien Régime (Natalie Z. Davis, *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, Stanford, 1975, p. 124-151).

⁸⁶⁷ Gérard Gengembre, « La Virago du XIX^e siècle et son Potemkine : Mme De Staël et Benjamin Constant dans la *Comédie humaine* », in *Annales Benjamin Constant*, Champion-Slatkine, Paris et Genève, 1998, p. 27-37. Au XIX^e siècle, la femme de lettres, le bas-bleu, est particulièrement associée à la figure de la virago. Voir Nathalie Buchet Rogers, *Fictions du scandale : corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, Purdue University Press, 1998, ainsi que Nathalie Heinich, *États de femmes. L'identité féminine dans la fiction occidentale* [1996], Gallimard, Paris, 2018.

⁸⁶⁸ Caroline Fayolle, « Des corps "monstre". Historique du stigmatisme féministe », *GLAD*, n° 4, 2018 [En ligne. URL : <https://www.revue-glad.org/1034>, consulté le 02/04/2018].

⁸⁶⁹ Laura S. Struminger, « Les Vésuviennes : les femmes-soldats dans la société de 1848 », in Philippe Régner, Raimund Rütten, Ruth Jung et Gerhard Schneider (dir.) *La Caricature entre République et censure. L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1996 [En ligne provisoirement (généré le 26 mars 2020). URL : <http://books.openedition.org/pul/7952>, consulté le 06/04/2020].

féministes ne revendiquent pas et portent peu le pantalon, la caricature, quant à elle, fait du pantalon le symbole de l'émancipation des vésuviennes. Cependant, les vésuviennes ne sont ni masculinisées ni enlaidies, au contraire, elles sont souvent charmantes⁸⁷⁰. Comme le note Laura S. Struminger, les caricatures de Beaumont sont ambivalentes : les femmes ne sont pas prises au sérieux, et il alimente largement la confusion femme libre/femme légère, mais leurs maris et les bourgeois sont encore plus moqués qu'elles et sont souvent hideux, petits et gros. L'érotisation du corps étant un des arguments antiféministes les plus utilisés pour décrédibiliser les revendications des femmes, on comprend mieux pourquoi dans *La Colonie* de Marivaux, Madame Sorbin propose que les femmes s'enlaidissent pour s'émanciper de la domination masculine, proposition qui est justement celle qui fait éclater le camps de femmes, celles-ci ne pouvant se résoudre à quitter à la fois leurs maris et leur beauté⁸⁷¹.

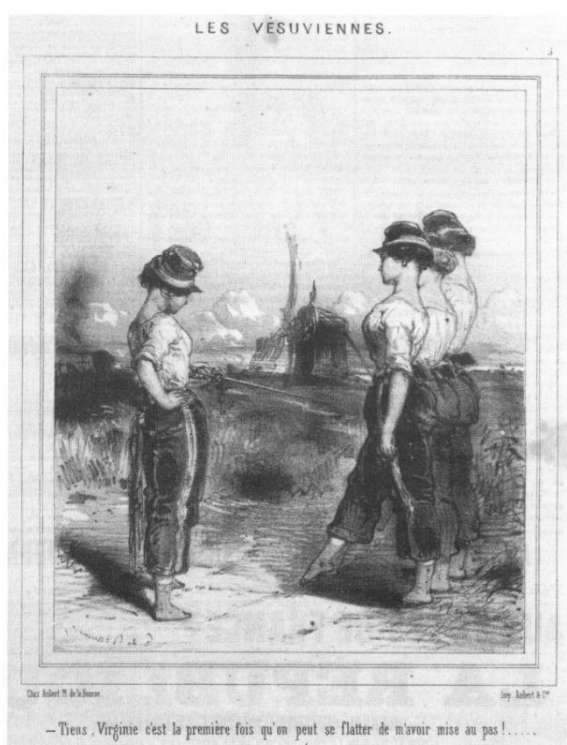


Figure 28. Beaumont, « — Tiens, Virginie c'est la première fois qu'on peut se flatter de m'avoir mise au pas !... », série Les Vésuviennes n° 5, *Le Charivari*, 15 mai 1848.

Figure 29. « — Qui vive ?... — Eh ! mais je ne me trompe pas, c'est m'am'selle Virginie ! — N'y a pas de Virginie qui tienne... réponds au qui vive ou j't'embroche !... », série Les Vésuviennes n° 7, *Le Charivari*, 25 mai 1848.

Remarquons que les pantalons des vésuviennes ne sont absolument pas des pantalons masculins – ils sont bouffants, soulignent les fesses, laissent apparaître les chevilles, et surtout,

⁸⁷⁰ *Idem.*

⁸⁷¹ Marivaux, *La Colonie* [1750], Hatier, Paris, 2014, sc. 9, p. 77.

laissent apparaître le corps féminin, ce qui n'est absolument pas le cas lorsque des femmes portent le costume bourgeois⁸⁷².

Dans *Le Royaume des femmes*, ce n'est pas le costume qui choque le plus les deux étrangers, mais les mœurs du pays, qui sont l'exact opposé des mœurs, usages et système politique français :

Bernard : [...] Vous croyez peut-être qu'ici nous autres hommes, nous sommes les maîtres et gouvernons comme en France ? Du tout... ce sont les femmes qui sont les maîtresses absolues. Dans ce pays, les hommes doivent soumission et obéissance à leur femme, et les femmes protection à leurs maris...et ainsi de suite. Elles ont leurs casernes, leurs bureaux, leurs conseils d'État, leurs chambres de représentantes, etc, etc⁸⁷³.

Et lorsque Rodolphe demande « et son amant ? », Bernard répond : « fait la soupe et garde l'enfant ». La description du royaume des femmes est typique de l'inversion carnavalesque, déjà présente chez Aristophane dans *L'Assemblée des femmes*. Les personnages masculins donnent le LA de ce que doit être la réaction des spectateurs face à ce paysage : ils rient à gorge déployée. La découverte continue sur le même modèle : dès qu'ils voient une occurrence de ce monde à l'envers, les deux personnages s'exclament, choqués et hilares. Aucun véritable commentaire ni réflexion sur les mœurs du pays, tout est simplement absurde, impossible et se passe de mots.

La femme devient monstrueuse par son comportement, et l'argument de la laideur est invoqué lorsqu'une des femmes du conseil fait des avances extrêmement explicites à Bernard et lui dérobe de force un baiser. Il finit par s'enfuir pour échapper à celle qui le courtise effrontément. La scène est un déchaînement d'insultes : la femme est effrontée, laide, grosse, repoussante. Pourtant, la scène est un miroir inversé des caricatures contemporaines de l'homme bourgeois : souvent doté d'un fort embonpoint, en face de sa femme jolie et élégante. Ici, les images sont renversées, une femme grosse poursuit un innocent monsieur.

Une scène est particulièrement cruelle, et également très ambiguë : un homme du royaume, Reyonsed, raconte comment une femme de la chambre des représentantes, Xéressa, lui a volé sa vertu, l'empêchant de recevoir la couronne du rosier – l'équivalent local de la rosière – signe de pureté :

Reyonsed : [...] Xéressa m'écrivit un billet pour me supplier de la recevoir en l'absence de mes parents. Il s'agissait, disait-elle, du bonheur de toute sa vie.

⁸⁷² Voir les représentations de George Sand en pantalon et la photographie de Bessie Bonehill dans la conclusion.

⁸⁷³ Charles Desnoyer et Théodore Cogniard, *Le Royaume des femmes ou le monde à l'envers*, op. cit., p. 4.

Moi, naïf, trop naïf, hélas ! j'accordai ce qu'elle demandait... elle vint le soir même...

Air : *Faut l'oublier.*

Mais une fois dans ma chambrette
Me peignant sa trop vive ardeur,
Elle attaqua mon faible cœur,
Et chiffonna ma collerette.
Bravant mes pleurs et mon courroux,
De mon malheur elle fut la cause.
En vain, j'implorais à genoux...
Je ne puis plus avoir la rose,
Comprenez-vous comprenez-vous ?
Bernard. – Mais dame !... à peu près.

La scène décrite par Reyonsed est clairement une scène de viol. L'ambiguïté de la scène réside dans le fait que cette scène est en miroir des violences et abus que subissent les femmes. L'inversion des rôles, tout en restant dans une logique antiféministe, rend paradoxalement compte de la violence des abus sexuels dans une société patriarcale, tout en se moquant de la situation soi-disant absurde d'une femme violant un homme. Cependant, la scène, d'un point de vue masculin, pourrait tout aussi bien moquer la pudeur des femmes qui s'offusquent « pour rien », dès qu'on « froisse leur collerette », et dénigrer ainsi les accusations de viol ou l'agression sexuelle, qui ne sont guère traduites en justice.

Cette scène est l'exact équivalent de comportements masculins réels dans la société des spectateur·trice·s de l'époque. Cependant, les femmes au pouvoir vont plus loin que les hommes occidentaux, la reine a un sérail, et elle réduit les hommes en esclavage. L'acte II, qui se passe dans le sérail en offre une description :

L'intérieur du sérail. Costumes enfantins dans le style de celui de Reyonsed. Ce dernier s'avance au milieu de quelques hommes qui achètent sa toilette de marié. Les autres hommes du sérail s'occupent à des jeux divers ; les uns jouent au volant, d'autres font de la tapisserie ; un plus jeune habille une poupée ; un autre file une quenouille ; quatre Nègresses offrent des rafraichissements⁸⁷⁴.

Le sérail reconduit l'imaginaire exotique de l'époque. La scène du sérail, qui est le lieu de la révolte dans l'acte II, lorsque Rodolphe enjoint les hommes du sérail à prendre le pouvoir et sortir de l'esclavage, est l'exact pendant de la scène de la *Révolte au sérail* (ou *La révolte des femmes*), ballet de Taglioni et Labarre qui se joue à l'Opéra le même jour. Dans le ballet, dont l'action se passe en Espagne au temps de l'invasion des Maures, les femmes du sérail se

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 10.

révoltent contre l'injustice de Mahomet, qui veut garder en esclavage une des femmes qu'il désire, Zulma, alors qu'il a promis de toutes les libérer⁸⁷⁵. Hélène Marquié montre que le ballet est un triomphe, *La Révolte des femmes* enflamme la critique, qui n'y voit aucunement une menace féministe, mais permet au contraire de critiquer les « mœurs exotiques », qui asservissent les femmes, tout en permettant aux spectateurs d'apprécier l'érotisme orientaliste des femmes au bain⁸⁷⁶. Cependant, la révolte du sérail des hommes à l'Ambigu-Comique dépasse largement celle des femmes à l'Opéra : les hommes renversent le régime des femmes dans une conclusion cruelle, puisqu'ils instaurent « l'égalité », c'est-à-dire « les femmes à la soupe et les hommes à la guerre », tandis que les femmes de Mahomet ne changent pas le régime, simplement leur propre condition, et ne prennent aucunement le pouvoir. La critique de la *Révolte des femmes* donne d'ailleurs une indication sur l'hilarité que peut provoquer la vision de femmes exécutant des passes d'armes, et Véron rapporte dans ses mémoires les éclats de rire qui suivent la scène où les odalisques en armure et armées s'entraînent dans le sérail⁸⁷⁷.

Dans *La Révolte des femmes*, les protagonistes ne sont pas travestis : les gravures indiquant les costumes montrent M^{lle} Taglioni en jupe, mais le poitrail en armure, un casque sur la tête dont dépassent deux longues tresses. Seules les femmes en jupes réussissent leur révolte, tandis que les amazones travesties du *Royaume des femmes* perdent le pouvoir : elles ne défendent même pas leur régime, il suffit aux hommes d'annoncer un changement de pouvoir, et leur déclaration est performative. Les guerrières du royaume ne pensent pas à prendre les armes pour protester.

Dans *Les femmes saucialistes*, la représentation d'un club de femmes passe également par le travestissement, mais cette fois-ci, les femmes socialistes sont des hommes travestis ! La pièce n'a pas vraiment d'intrigue, il s'agit plutôt d'une dramaturgie paysage qui brosse le tableau d'un banquet de femmes féministes, qui mangent, boivent, fument, se battent, en annonçant la fin du règne des hommes avec force références à Robespierre. Parmi les six femmes présentes au banquet, trois sont interprétées par des acteurs travestis (M^{me} Giboyer, présidente du club des femmes, est interprétée par Grassot, M^{me} Lardon, commise du banquet, par Bacre et M^{me} Consuelo, « bas bleu », est jouée par Hyacinthe). Les noms des femmes, Lardon et Giboyer (qui rappelle à la fois le gibier et le gibet de potence), évoquent un univers paillard de banquets de rustres, qui dit à quelle « sauce » les féministes sont mangées. M^{me} Consuelo est clairement une caricature de George Sand. Bas bleu, elle est qualifiée de Sapho des lettres, en référence à la poétesse et lesbienne antique. Au milieu de la pièce, sans

⁸⁷⁵ *Le Constitutionnel*, 6 décembre 1833.

⁸⁷⁶ Hélène Marquié, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle*, op. cit., p. 259-278.

⁸⁷⁷ Louis Véron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. 3, Librairie nouvelle, Paris, 1856, p. 211-212.

aucune raison particulière, M^{me} Nénuphar revient au banquet, habillée en uniforme de garde national⁸⁷⁸, et convoque de nouveau l’imaginaire de la vésuvienne.

Pour une fois, rien ne vient véritablement interrompre ou arrêter le banquet féministe, pas de retournement fortuit de la situation. Les hommes qui s’introduisent dans le banquet pour se moquer des femmes sont rapidement démasqués et éliminés – c’est du travesti masculin que vient toute la parodie, ce que ne manque pas de remarquer la critique, qui loue les performances de Grassot et d’Hyacinthe.

Cependant, la critique des *Femmes saucialistes* et des *Volcaniennes de Saint-Malo*, comme celle, plus tôt du *Royaume des femmes*, est ambivalente. En effet, bien que la parodie antiféministe soit évidente, la critique conservatrice n’en reste pas moins dégoûtée de voir représentées sur une scène les récriminations féministes. Toute représentation théâtrale de revendications féministes, même parodique et misogyne, rend Jules Janin furieux. Dès 1833, il écrit à propos du *Royaume des femmes* :

Si le théâtre continue ainsi, nous aurons la *Presse des Femmes*. Il n’y a plus assez de femmes pour nos théâtres. L’Opéra est venu premier ; il a enrégimenté les plus présentables pour en faire des voltigeurs, des dragons, des cuirassiers, des sapeurs et autre chose semblable. Le Vaudeville est venu ensuite qui s’est accommodé des premières venues pour nous les montrer sous le domino et sous le masque, excellent et indulgent Vaudeville ! Le théâtre du Palais-Royal a fait un appel autour de ses murs pour avoir des danseuses et des folies. Voici à présent l’Ambigu-Comique qui, après cette grande consommation de femmes, en a trouvé encore assez pour faire *Le Royaume des femmes*. Dans ce royaume des femmes, une femme est roi, une femme est ministre de l’intérieur, une autre femme est ministre de la guerre ; les hommes sont femmes de chambre, marchandes de modes et cuisinières ; ils ne font pas encore les enfans ; mais ils les gardent, comme aussi les hommes portent des fleurs, rougissent au moindre mot et demandent à leurs papas la permission de se laisser faire la cour par les filles. Il y a dans cet ouvrage quelques bonnes plaisanteries mêlées à beaucoup de femmes qui font l’exercice, de sorte que, les unes portant les autres, on s’est passablement diverti. Voilà donc les femmes à la hausse, grâce au ballet de l’Opéra⁸⁷⁹.

Jules Janin joue ici d’un double sens : s’il risque de ne plus y avoir assez de femmes pour les théâtres, c’est à la fois parce qu’elles sont en très grand nombre simultanément dans tous les théâtres, mais aussi parce que les femmes que l’on montre ne sont pas vraiment des femmes – elles sont soldats, ministres et rois. En dépit de sa critique venimeuse, Jules Janin

⁸⁷⁸ Varin et Roger de Beauvoir, *Les Femmes saucialistes*, Beck, Paris, 1849, p. 13.

⁸⁷⁹ Jules Janin, *Journal des Débats*, 9 décembre 1833.

saisit avec pertinence un des enjeux de ce type de représentation théâtrale : en voulant dénoncer les féministes, les théâtres les donnent à voir. En effet, les comportements féministes sur scène, les femmes soldats et les femmes ministres sont loin d'être une représentation excessive des revendications féministes. Dans le *Royaume des femmes*, les femmes ne font rien de plus que ce que les hommes font déjà, elles gouvernent, font la guerre, sont adultères sans procès et violent de jeunes hommes. En voulant dénoncer, les théâtres donnent malencontreusement à voir l'absurdité du patriarcat.

Après la Révolution de février 1848, les voix des femmes socialistes, les représentations des vésuviennes sont si présentes que les théâtres s'en saisissent également. Dans le feuilleton du 13 juin 1848, on trouve en même temps *Le Club des Maris et le club des Femmes* de Clairville et Cordier, *Les Volcaniennes de Saint-Malo* et *le Club champenois*. Le 21 juin 1849, on trouve à l'affiche *Les femmes saucialistes* et *Un club chez M^{me} Octave* de Clairville. Le feuilleton de Jules Janin du 23 juin 1848 est purement et simplement un ramassis insultant de critiques antiféministes. Encore une fois, les clubs de femmes en spectacle le font rire tout en déclenchant son ire :

Faisons-mieux, délivrez-nous, pour un temps, du spectacle banal de ces mauvaises mœurs qui n'ont rien de bien récréatif ; délivrez-vous du spectacle peu attrayant de ces paresseuses, de ces gaités tristes, de ces passions abjectes, de ces plaisirs insipides ! Cet univers éreinté, ruiné, nauséabond des femmes perdues, nous le savons par cœur, grâce à tant de fades peintures ! Nous savons quelle est la source inépuisable de tant de vices monotones : la vanité, l'inconstance, l'envie, l'avarice, toutes les bassesses de l'argent, mêlé aux basses de l'intrigue la plus vulgaire ! Vous croyez être nouveaux, vous êtes insipides, et vos petites fictions ne valent pas la réalité la plus grossière⁸⁸⁰.

L'excès de représentations (même comiques) du féminisme pèse au critique. Encore une fois, en parodiant, on donne à voir. Pourtant, il accorde dans le même temps le droit aux vaudevillistes de traîner dans la boue les féministes, à condition que la charge soit de gros sel, sans aucune ambiguïté, en admettant que cela soit possible :

Fi de ces apothéoses de luxe et de l'esprit des boudoirs de bas étage ! Fi de ces licences auxquelles des hommes même du meilleur esprit ne parviennent pas toujours à donner un tour galant et plaisant ! En fait de monstres femelles, le public rassasié ne supporte guère que les ridicules échantillons des femmes politiques, lorsque le vieux sexe flétri et effiloqué, sans abri, sans vergogne, sans jupon, sans famille, et ne sachant plus de quel bois faire flèche, vient se vautrer dans la politique de cabaret et de taverne. Oh ! alors pour peu que la charge soit dessinée par un crayon habile, pour peu que nous sentions sous

⁸⁸⁰ Jules Janin, *Journal des Débats*, 23 avril 1849.

cette raillerie âcre le mépris d'un homme qui est content parce qu'il a touché à la dernière borne du mépris, nous nous prêtons à écouter ces folles, dont nous rions de très grand cœur.

Où est le mal en effet, que ces mégères soient livrées aux huées ? que ces folles soient abandonnées à la douche d'eau froide ? que ces furies ignorantes entendent retentir à leurs oreilles pelées la raillerie des femmes dont elles sont le fléau, l'abomination des hommes dont elles sont le dégoût ? le club des femmes ! le manifeste des femmes ! la voix des femmes ! l'ambition des femmes ! l'universalité de la femme ! le délire immense de la plus belle moitié du genre humain⁸⁸¹ !

La logorrhée vomitive de Janin reste révélatrice de l'ambivalence de sa réception : la parodie du féminisme n'est pas divertissante, elle agace. Le critique du *Constitutionnel* quant à lui est bien plus modéré le même jour, il se contente de noter le jeu de Grassot et quelques charges bien trouvées, sans s'inquiéter le moins du monde de ces riants vaudevilles.

La critique des *Femmes saucialistes*, s'arque également sur l'usage du travestissement masculin :

Nous assistons à un banquet de ces dames excentriques, de ces cerveaux fêlés, plus malades encore que ceux des inventeurs des systèmes et des théories à l'ordre du jour ; car il n'y a pas plus affligeant spectacle au monde que de voir des mères de famille désertir le foyer domestique pour venir débiter entre le veau froid et le vin bleu des lieux communs et de vieilles banalités. Si vous ajoutez que les trois quarts des femmes que nous avons sous les yeux sont des hommes déguisés en femmes, vous comprendrez la répugnance que nous a inspirée ce tableau indigne au surplus des hommes d'esprit et de talent qui l'ont signé⁸⁸².

Encore une fois, le critique n'a pas ri, comme si l'humour ne fonctionnait pas : bien que parodique, les hommes travestis restent considérablement choquants et semblent incarner ces hommes dévirilisés qui reculent devant les féministes en uniforme. Jules Janin est d'ailleurs choqué de voir parodiée George Sand, autrice de renom, en féministe boxeuse représentée par un Hyacinthe travesti à l'œil pochardée. Théophile Gautier quant à lui, plus sensible aux idées progressistes, écrit au sujet des *Volcaniennes de Saint-Malo* :

Il est à remarquer que la réaction fait de grands progrès dans les théâtres ; nous en avons une preuve de plus au théâtre Montansier ; les idées sociales et humanitaires y sont fort atténuées. Il ne faudrait pas, cependant, que cela nous menât trop loin. L'esprit des théâtres fut le même au commencement

⁸⁸¹ *Idem*.

⁸⁸² *Le Siècle*, 23 avril 1849.

de l'ancienne révolution. Ne risque-t-on pas d'ailleurs d'envelopper dans le même ridicule les bonnes et les mauvaises idées⁸⁸³ ?

Sans y mettre la même verve que Janin, Gautier dénonce sourdement le parti-pris réactionnaire des théâtres de vaudevilles. Tandis que Janin se fait le défenseur du bon-goût bourgeois, Gautier fait au contraire une lecture politique du comique misogyne de plus en plus grossier. Contrairement à d'Albert, il ne semble pas penser que le seul intérêt de la femme est d'être belle, mais qu'il faudrait rester belle, et féministe.

1.5.2 SE TRAVESTIR, UNE EMANCIPATION PERSONNELLE

Tandis que les Saint-Simoniennes en culotte, les vésuviennes en pantalon, et les bataillons de femmes en collant hantent les théâtres et l'Opéra, certaines femmes, notamment des ouvrières et des artistes sortent en public en habit d'homme. C'est notamment le cas de la peintre Rosa Bonheur⁸⁸⁴ et de George Sand. Pour celle-ci, il ne s'agit pas d'inventer un pantalon féminin, comme les culottes bouffantes des Saint-Simoniennes, mais de mettre pantalon et gilet, de s'habiller en homme, parfois de se travestir, pour des raisons qu'elle explicite.

Figure 30. George Sand. (Source :
<http://journals.openedition.org/carnets/docannexe/image/4634/img-1.jpg>)

Figure 31. Caricature de Gorge Sand, 1848, dessin
d'Alcide Lorentz, *Le Miroir drôlatique*.

⁸⁸³ Théophile Gautier, *La Presse*, 12 juin 1848.

⁸⁸⁴ La peintre Rosa Bonheur (1822-1899) est connue pour avoir porté des habits masculins comme tenue de travail. Voir à ce propos Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, op. cit., p. 190-191.

Chez George Sand, s'habiller en veste et pantalon participe en partie de la construction de soi comme « écrivain », un métier masculin, ce qui nécessite d'élaborer une stratégie de « dénaturalisation » de soi, afin de ne plus être réduite à son sexe mais considérée comme une artiste⁸⁸⁵. Cependant, le pantalon chez Sand n'est jamais le costume d'une *persona* publique, elle ne tente pas de créer un alter-ego masculin. Contrairement à l'imaginaire qui la présente systématiquement vêtue en habit d'homme, Sand alterne toute sa vie la robe et la veste. Simone Vierne montre que le vêtement – féminin et masculin – fait l'objet d'une véritable réflexion chez Sand. Elle appréhende toujours le vêtement comme un objet sémiotique, un espace de lecture de signes (sociologiques, psychiques) à la surface du corps. Ainsi, ses robes doivent répondre à plusieurs contraintes : être confortables, élégantes mais sobres, avec quelques couleurs mais sans parures, et sans aucun signe de coquetterie. Sand soigne sa toilette sans ostentation, visant au contraire la discrétion⁸⁸⁶.

La discrétion fait d'ailleurs partie des raisons qui lui permettent facilement d'adopter à Paris le vêtement d'homme. Elle raconte dans *Histoire de ma vie* comment, pour des raisons surtout économiques, elle décide de porter veste et pantalon pour aller au théâtre⁸⁸⁷. Sand est alors pigiste pour le *Figaro*, et doit donc se rendre régulièrement au théâtre. Cependant, les habits féminins sont parfaitement inadaptés au fait de marcher longtemps sur les pavés crottés de Paris : ses chaussures cassent en trois jours, l'ourlet de ses robes est recouvert de boue, et une fois arrivée au théâtre, elle doit payer une place au balcon plutôt qu'au parterre, trop agité pour les femmes. Habillée en « étudiant », elle peut aller au théâtre à pied, chaussée de bottes et fréquenter le parterre au milieu de ses amis berrichons, en faisant attention à être accompagnée pour ne pas être renversée par la claque. Prendre des vêtements d'homme est avant tout un choix économique et pratique : elle remarque en effet que, femme seule à Paris, elle dépense beaucoup plus d'argent que ses amis masculins dans la même situation économique, ne serait-ce qu'en transport et pour ses toilettes, ce qui l'empêche de participer activement à la vie culturelle parisienne. C'est sa mère qui lui souffle l'idée d'utiliser des vêtements masculins dans une lettre qu'elle retranscrit dans *Histoire de ma vie* : « Quand j'étais jeune et que ton père manquait d'argent, il avait imaginé de m'habiller en garçon. Ma sœur en fit autant, et nous allions partout à pied avec nos maris⁸⁸⁸ ». George Sand prend donc conscience que le vêtement féminin en lui-même participe largement de la domination masculine : les vêtements ne sont pas assez solides, se salissent plus vite et elle doit donc passer plus de temps à laver ses vêtements, voire à en faire faire d'autres, et une grande partie de son

⁸⁸⁵ Voir Martine Reid, *Signer Sand*, op. cit.

⁸⁸⁶ Simone Vierne, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Cahiers Romantiques n°9, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004, p. 28-30.

⁸⁸⁷ George Sand, *Histoire de ma vie* [1854-1855], Gallimard, Paris, 2004, p. 1198. Le texte est édité par Martine Reid, et la collection Quarto réunit en 2004 les tomes de l'autobiographie de Sand édités entre 1993 et 2003.

⁸⁸⁸ *Idem*.

budget est dilapidée dans le simple fait d'être vêtue, alors que le vêtement est le cadet des soucis d'un homme.

Le second inconvénient du vêtement féminin est bien entendu son manque de confort : non seulement il est fragile, et inadapté à certaines activités, mais il est parfaitement inconfortable. Sand raconte que dans son enfance, la première expérience du corset a été insupportable, au point qu'elle s'est débarrassée immédiatement de l'objet, désigné comme un « instrument de torture », en le jetant dans une barrique de lie de vin pour que personne ne le retrouve⁸⁸⁹. Même chose pour les bijoux : si elle n'en porte pas, c'est qu'ils griffent la peau⁸⁹⁰.

Cependant, porter des vêtements masculins demande une certaine faculté d'adaptation :

Je courais par tous les temps, je revenais à toutes les heures, j'allais au parterre de tous les théâtres. Personne ne faisait attention à moi et ne se doutait de mon déguisement. Outre que je le portais avec aisance, l'absence de coquetterie du costume et de la physionomie écartait tout soupçon. J'étais trop mal vêtue, et j'avais l'air trop simple (mon air habituel, distrait et volontiers hébété) pour attirer ou fixer les regards. Les femmes savent peu se déguiser, même sur le théâtre. Elles ne veulent pas sacrifier la finesse de leur taille, la petitesse de leurs pieds, la gentillesse de leurs mouvements, l'éclat de leurs yeux ; et c'est par tout cela pourtant, c'est par le regard surtout qu'elles peuvent arriver à n'être pas facilement devinées. Il y a une manière de se glisser partout sans que personne détourne la tête, et de parler sur un diapason bas et sourd qui ne résonne pas en flûte aux oreilles qui peuvent vous entendre. Au reste, pour n'être pas remarquée en *homme*, il faut avoir déjà l'habitude de ne pas se faire remarquer en *femme*⁸⁹¹.

George Sand souligne elle aussi l'importance du critère de la beauté comme détermination du refus du travestissement chez les femmes : parce que les femmes prennent soin d'être belles, et donc de se faire remarquer par leur beauté, elles sont incapables de s'enlaidir, donc de se déguiser, de s'absenter des regards. Encore une fois, le déguisement est bien une science masculine, non pas parce qu'il s'agirait d'un pouvoir surhumain, mais parce que l'homme qui se déguise ne déchoit pas, il ne perd rien, tandis que la femme perd la beauté. Sand partage donc avec Gautier l'opinion selon laquelle la beauté serait « par nature » féminine, et renoncer à être belle au profit d'un critère pratique est encore une preuve de la « dénaturalisation » à laquelle elle aspire.

⁸⁸⁹ *Ibid.*, p. 763-764.

⁸⁹⁰ Simone Vierende, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 1199.

Sand est déjà à l'aise en pantalon, qu'elle a déjà l'habitude de porter. Simone Vierende montre qu'elle pratique le pantalon depuis son enfance dans le Berry, notamment pour monter à cheval et aller chasser⁸⁹². Enfant, elle est éduquée de la même manière que les jeunes garçons, autant dans le contenu intellectuel (elle apprend le grec, le latin, et reçoit une éducation stoïcienne) que dans l'activité physique (elle pratique assidument l'équitation et la chasse)⁸⁹³. Jean-Louis-François Deschartres, son précepteur, sert sans doute de modèle au précepteur de *Gabriel*.

Cependant, le costume masculin est aussi une expérience du déguisement, notamment quand elle se trouve en compagnie d'hommes qui ne la connaissent pas dans ses vêtements féminins. Elle peut mesurer la manière dont les hommes se comportent entre eux, dans des espaces que les femmes ne fréquentent pas. Le vêtement masculin est pour George Sand une expérience de l'émancipation (économique, physique, sociale et littéraire), ce qu'elle nomme non seulement dans *Histoire de ma vie*, mais beaucoup plus clairement dans son œuvre littéraire, notamment dans *Consuelo*, dans *Lélia*, et surtout, dans *Gabriel*. Cependant, le discours féministe de Sand, sa prise de position sur la condition des femmes, se concentrent sur la question du mariage, ce que Marguerite Thibert juge assez faible, en comparaison de certaines revendications féministes de la même époque⁸⁹⁴. Le processus d'émancipation que constitue l'expérience du vêtement masculin, à la fois comme habit et comme déguisement, n'est jamais transformé en une proposition politique féministe, contrairement au droit au divorce. George Sand revendique que le genre n'est pas une catégorie pertinente pour appréhender sa propre personne et son propre travail, et elle souhaite être jugée à l'égal d'un homme, et non pas comme femme. La lettre qu'elle adresse à Adolphe Guérout⁸⁹⁵ le 6 mai 1835 est révélatrice en ce sens. Elle y répond à sa dernière lettre dans laquelle il lui avait écrit « [en homme] vous êtes gentille, vous êtes un joli page qu'on a envie d'embrasser pour ses beaux yeux, mais il y a là-dessous quelque chose où perce le travestissement, l'espièglerie de carnaval, en homme je ne vous prends nullement au sérieux⁸⁹⁶ », ce qui la vexe profondément :

Mes idées sur le reste sont le résultat de mon caractère, et mon sexe avec lequel je m'arrange fort bien sous plus d'un rapport, me dispense de faire grand effort pour m'amender. Car après tout je serais le plus beau génie du monde que je ne remuerais pas une paille dans l'univers, et sauf quelques bouffées d'ardeur virile et guerrière, je retombe facilement dans une existence toute poétique, toute en dehors des doctrines et des systèmes. Si

⁸⁹² *Ibid.*, p. 1198. Simone Vierende retrace toutes les occurrences de son habillement en garçon dans son enfance p. 35-41.

⁸⁹³ *Ibid.*, p. 726-727.

⁸⁹⁴ Marguerite Thibert, *op. cit.*, p. 10.

⁸⁹⁵ Adolphe Guérout est un journaliste saint-simonien avec lequel elle débat fréquemment des idées politiques du Saint-Simonisme.

⁸⁹⁶ La lettre de Guérout est retranscrite par George Lubin dans son édition de la correspondance de George Sand en note à la lettre de réponse de Sand.

j'étais garçon, je ferais volontiers le coup d'épée par-ci, par-là, et des lettres le reste du temps. N'étant pas garçon je me passerai de l'épée et garderai la plume, dont je me servirai le plus innocemment du monde. L'habit que je mettrai pour m'asseoir à mon bureau importe fort peu à l'affaire, et mes amis me respecteront, j'espère, tout aussi bien sous ma veste que sous ma robe. Je ne sors pas ainsi vêtue sans une canne, ainsi soyez en paix. Il n'y aura pas de grande révolution dans ma vie pour cette fantaisie de porter un habit de *bousingot* quelques jours en passant, dans des circonstances données où j'attache de tendres superstitions et le secret de certains souvenirs profonds à ce travestissement⁸⁹⁷.

La lettre de Sand est intéressante en ce qu'elle clarifie à la fois son positionnement par rapport à l'engagement politique et au vêtement masculin. En effet, cette lettre fait suite à d'autres lettres où elle critique des idées saint-simoniennes, qui lui semblent irréalistes, et annonce qu'elle ne souhaite pas voir l'extrême gauche au pouvoir, bien qu'elle soit elle-même républicaine. Pourtant, les discours saint-simoniens font partie des seuls discours politiques dans cette période qui défendent l'émancipation féminine. Aussi, pour Sand, son engagement dans le monde se fait-il par la plume, par le travail d'une poétique, et non par la politique. Sand veut être un *écrivain*. En effet, dans son discours, le vêtement masculin est un habit, comme un autre, qu'elle utilise dans des circonstances déterminées en public, et comme bon lui semble dans l'espace privé. Cependant, elle interdit à Adolphe Guérault de voir plus que cela dans son costume. Celui-ci ne doit ni l'élever ni la rabaisser, ni l'entourer d'une aura de courage ni la décrédibiliser. L'habit d'homme est simplement un vêtement.

Le discours que ses contemporains portent sur elle montre que la masculinité de Sand est la preuve d'une personnalité exceptionnelle. Magali Le Mens souligne que George Sand est régulièrement qualifiée d'« hermaphrodite », mêlant en elle masculin et féminin⁸⁹⁸. Elle analyse l'utilisation de ce qualificatif comme résultant de la peur que les identités sexuées soient poreuses : or, celles-ci n'ont jamais été aussi distinctes et essentialisées dans leur différence que dans le second tiers du XIX^e siècle. L'hermaphrodite, comme le montre Foucault, est au XIX^e siècle non plus un monstre, une figure de la tératologie, mais une anomalie politique et morale, une erreur, un individu anormal⁸⁹⁹. En cela, qualifier George Sand d'hermaphrodite fait également d'elle une figure exceptionnelle, dont l'anatomie morale, physique et littéraire serait hybride, et qui en cela *mériterait* ce qualificatif. Cela ne veut pas dire qu'elle n'est pas moquée ou critiquée, comme le montre la lettre d'Adolphe Guérault, ou la caricature qui paraît dans *Le Miroir drôlatique* (Fig. 31), où le trait porte sur les prétendues velléités politiques de George Sand, puisqu'elle tient dans la main des rouleaux qui indiquent « chambre des

⁸⁹⁷ George Sand, *Correspondance*, éd. par George Lubin, T.II, Classiques Garnier, Paris, 1966, p. 879-880.

⁸⁹⁸ Magali Le Mens, « L'hermaphrodisme de George Sand. Perceptions et imaginaires des identités sexuées », in Catherine Nesci et Olivier Bara (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, ELLUG, Grenoble, 2014, p. 167.

⁸⁹⁹ Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*, Seuil/Gallimard, Paris, 1999., p. 51-75.

députés » et « chambre des mères », tout en se tenant sur la pile de ses œuvres⁹⁰⁰, soulignant ainsi la monstrueuse contradiction vivante qu'est le personnage de George Sand, homme de lettres et mère, femme en habits d'homme. Cependant, le fait que George Sand soit défendue par Jules Janin dans l'article même où il fustige à hauts cris les « femmes en pantalon » montre bien que cette licence n'est accordée qu'à une figure d'exception, à un « grand homme ».

Pour George Sand, le costume d'homme lui sied parce qu'elle ne revendique aucune forme de féminité pour elle-même. Rosa Bonheur, au contraire, soutient que le vêtement masculin est pratique pour son travail, mais dénonce les femmes qui voudraient en faire un vêtement quotidien :

Je blâme énergiquement les femmes qui renoncent à leur vêtement habituel dans le désir de se faire passer pour des hommes. [...] Si cependant vous me voyez vêtue comme je le suis, ce n'est pas le moins du monde dans le désir de me rendre originale, ainsi que trop de femmes l'ont fait, mais tout simplement pour faciliter mon travail. Songez qu'à une certaine époque je passais des journées entières aux abattoirs. Oh ! il faut avoir le culte de son art pour vivre dans des mares de sang au milieu des tueurs de bêtes. J'avais aussi la passion des chevaux ; or, où peut-on mieux étudier les animaux que dans les foires et mêlée aux maquignons ? Force m'était bien de reconnaître que les vêtements de mon sexe étaient une gêne de tous les instants. C'est pourquoi je me suis décidée à solliciter du préfet de police l'autorisation de porter des habits masculins. Le costume que je porte est ma tenue de travail, et rien d'autre⁹⁰¹.

Rosa Bonheur est une des rares femmes à demander l'autorisation de porter un pantalon à la préfecture de police. Cependant, ce faisant, elle montre également qu'elle considère le port du pantalon comme relevant d'un droit dérogatoire, qui répond aux exceptions prévues par la loi, à savoir le travail et la difformité physique⁹⁰².

George Sand ne condamne pas les femmes qui voudraient porter un pantalon, mais elle ne les y encourage pas non plus. Le travestissement a valeur de métaphore, de processus symbolique d'émancipation. Cependant, ce n'est pas le pantalon en soi qui est l'objet d'une revendication, mais le fait d'être considérée non pour son sexe mais comme un « être » à part entière, indépendamment de son costume. Cette posture se retrouve également dans ses œuvres, où les personnages travestis sont présentés comme des êtres d'exception⁹⁰³ : dans

⁹⁰⁰ George Sand renonce pourtant à se présenter aux élections de 1848, l'heure des femmes n'étant selon elle pas encore venue.

⁹⁰¹ Anne Klumpk, *Rosa Bonheur. Sa vie, son œuvre*, Flammarion, Paris, 1908, p. 308-310.

⁹⁰² Christine Bard, « Le dossier D/B 58 aux Archives de la Préfecture de Police de Paris », *op. cit.*, p. 157-159.

⁹⁰³ Le fait que les personnages travestis soient des êtres d'exception n'enlève rien au processus de généralisation et d'identification que suppose tout acte de lecture. L'identification au personnage travesti fonctionne de la même manière que l'identification aux héros : les héros sont certes des êtres exceptionnels, hors du commun, mais

Gabriel, le héros ne peut porter un pantalon que parce qu'il a été élevé comme un homme, dans des circonstances très particulières. Gabriel n'est pas une femme comme les autres.

l'identification (ou la distanciation) avec leur histoire permet, par l'acte de lecture, une réflexion sur soi et sur le monde, et non pas seulement sur le destin des êtres d'exception.

CONCLUSION : DISPOSITIFS DE TRAVESTISSEMENT

Entre 1830 et 1880, l'ensemble des pratiques et des représentations du travestissement est marqué par la dualité. Elles fluctuent sans cesse entre reconduction et subversion de la norme, entre accentuation de la beauté et de l'érotisme féminins et construction performative/symbolique d'une masculinité, entre déguisement/mascarade et pratiques vestimentaires.

Sur scène, la multiplication des rôles travestis est le signe d'un goût avéré, bien loin de la représentation édulcorée qu'en donne Pougin en 1885, qui ne cite pas un seul rôle travesti de son siècle, faisant du travesti un dinosaure théâtral. La représentation de l'enfance reste la règle, mais elle devient une excuse. Qu'apprécie-t-on alors dans les travestis ? Ou plutôt à quelle condition sont-ils appréciés ? Les rôles travestis (souvent des rôles secondaires, prenant place pour leur l'immense majorité dans le vaudeville et l'opéra-comique) sont loin d'être des rôles de composition. Les actrices ont souvent peu de texte, et leur présence sur scène est surtout visuelle. Ainsi, les travestis sont largement liés à l'économie du corps féminin sur scène. Ils sont l'occasion, pour les spectateurs, de voir le corps féminin dans des vêtements et postures inhabituels. Les personnages représentés en travesti sont très divers : hussards, matelots, matadors, abbés, flambarts, soldats, débardeurs, paysans, étudiants, écoliers, etc. Il s'agit notamment de personnages types, dans la lignée du théâtre forain dont le vaudeville hérite. Ce que les femmes travesties ne jouent pas, ce sont les personnages hérités du drame bourgeois : les pères de famille, les banquiers, les commerçants – l'ensemble des représentants masculins de la classe dominante. Le grand nombre de femmes-soldats ne doit pas laisser croire que ces rôles sont l'occasion de grandes démonstrations de virilité : une femme travestie doit être charmante dans son collant ou son pantalon moulant, et voir des femmes se battre en duel, boire et fumer est divertissant, mais, surtout, éminemment drôle. La présence du travestissement dans le vaudeville ne doit pas faire oublier qu'il s'agit d'un théâtre comique, où il est largement utilisé de manière parodique. On rit devant les femmes travesties, on rit d'elles, du portrait cocasse qu'elles brossent d'elles-mêmes, tout en ne transgressant aucunement les frontières du genre. Seulement, dans ces conditions, il vaut toujours mieux que la femme, même travestie, reste belle – puisque selon Théophile Gautier et bien d'autres, c'est bien la seule chose à laquelle les femmes ne doivent pas renoncer. Dès lors, la beauté d'une femme travestie tiendra largement à la manière dont est composé son costume : s'il est ajusté, près du corps, la femme travestie, écolier charmant, berger en collant ou hussard galbé, sera un spectacle apprécié. Sa silhouette déformée dans un costume ample, coupé droit, qui lisse et noie les formes – c'est-à-dire à la manière de la majorité des costumes masculins – elle sera laide, mais amusante. Bien que le travestissement soit supposé être un déguisement, les rôles travestis ne déguisent qu'au sens où ils font porter aux femmes des costumes inhabituels,

mais ils ne cachent pas leur sexe, dont toute l'assistance a, au plus haut point, conscience. En témoignent les lithographies de costumes, les caricatures et autres représentations picturales des femmes travesties : la féminité de leur silhouette est systématiquement soulignée, voire accentuée. Le regard du dessinateur déforme, mais nous dit aussi ce que le spectateur doit voir... un corps féminin.

Dans ce paysage, une exception : Virginie Déjazet. Celle-ci réussit le tour de force de conserver les traits caractéristiques des rôles travestis tout en les déformant à son avantage, grâce à une maîtrise physique exceptionnelle, et une aisance particulière dans le vêtement masculin. Dans ses représentations, on ne rit pas d'elle, on rit avec elle. Déjazet se distingue en ce qu'elle réussit à faire en sorte que le public s'identifie aux jeunes hommes qu'elle incarne. Pour obtenir cet effet, Déjazet ne se regarde pas jouer, elle galope, bondit, brûle d'un feu intérieur, ce qui lui procure une incroyable *présence*, construite par le corps plutôt que par la voix. Elle n'est plus un corps accessoire, elle devient un héros. C'est sans doute pour cela qu'aucun critique ne reproche jamais sa laideur à Déjazet : sans être belle, elle est charismatique. Elle est la seule actrice que la postérité retiendra de manière positive comme une femme-homme, le plus espiègle gamin de Paris. Virginie Déjazet confirme l'intuition de George Sand : il faut ne pas tenir à sa féminité, à sa beauté, pour être un homme convaincant. En effet, Virginie Déjazet n'a jamais été une belle femme, elle ne fait guère attention à sa toilette en ville et reste habillée sobrement. Cependant, elle est d'un caractère sanguin qu'elle emploie pour ses rôles masculins. Elle ne renonce pas à la grivoiserie, mais la dirige sur les corps de ses partenaires de scène, faisant oublier qu'elle est une femme qui, pour une fois, exprime son désir sur scène. Comme pour George Sand, la finesse qu'elle met dans son art, tout en s'octroyant les pouvoirs de la masculinité, finit par faire d'elle un « grand homme ».

Femme travestie, femme héroïque : le travestissement est aussi un des traits marquants de plusieurs héros·ine-s romantiques. Ici, la femme travestie, hors des conventions du théâtre populaire, pénètre dans la littérature savante, et se fait moins inoffensive. Elle questionne, recompose, désessentialise la différence des sexes et les normes de genre. Le travestissement peut alors être entendu comme un processus d'altération qui devient un outil de lutte contre la norme. En cela, il peut être rapproché de ce que Giorgio Agamben nomme un « contre-dispositif », une « césure » qui permet au sujet de sortir du processus de subjectivation qu'implique tout dispositif. Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, G. Agamben tente d'élucider la notion foucauldienne de dispositif :

[Le dispositif désigne] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...], par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment

donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante... J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir⁹⁰⁴.

En définitive, les dispositifs représentent les ensembles hétérogènes qui produisent les normes, celles-ci étant entendues comme des stratégies de pouvoir. Teresa de Lauretis souligne en effet que le genre et la sexualité sont en ce sens des dispositifs, des technologies de contrôle biopolitique⁹⁰⁵. Le dispositif donne l'illusion du *sacré*, se pose comme s'il était intemporel et intouchable, hors d'atteinte des mortels. Cependant, ces normes ne sont pas seulement un appareillage institutionnel extérieur à l'individu. Agamben appelle dispositif « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants⁹⁰⁶ ». Agamben partage avec Paul Preciado une vision des dispositifs comme processus de subjectivation ; non pas seulement comme des panoptiques, organes orthopédiques de surveillance et de punition externes, mais des puissances de transformation du sujet lui-même, traversé par la norme, se l'étant appropriée, l'ayant « ingérée » pour reprendre le vocabulaire de Paul Preciado⁹⁰⁷. Déjà au XIX^e siècle, par le langage et les images, le dispositif n'est pas seulement un *panoptikon* mais aussi un *pharmakon* que l'on ingère et assimile.

Or, Agamben pose aussi l'hypothèse de technologies de résistance : les « contre-dispositifs ». Ce « contre dispositif » est tout ce qui permet de « libérer ce qui a été saisi et séparé par les dispositifs pour le rendre à l'usage commun⁹⁰⁸ ». Si le dispositif est une forme du sacré, le « contre-dispositif » est une profanation : « Tandis que consacrer (*sacrare*) désignait la sortie des choses de la sphère du droit humain, profaner signifiait au contraire leur restitution au libre usage des hommes⁹⁰⁹ ». Cet acte de réunion, de restitution de la puissance d'agir qu'ont confisqué les dispositifs, c'est un processus de re-subjectivation du sujet dans un monde où les dispositifs ont rendu le sujet inerte. Sans faire directement référence à Agamben, Vittorio Frigerio décrit lui aussi le parcours de Monte-Cristo – on pourrait en dire autant de Théodore de Sérannes, de Gabriel, ou d'Eugénie Danglars – comme un « rejet inconditionnel du sacré (ici

⁹⁰⁴ Michel Foucault, cité par Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2007, p. 8-9.

⁹⁰⁵ Teresa de Lauretis, *op. cit.*, p. 2.

⁹⁰⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁰⁷ Voir Paul B. Preciado, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 23-53.

⁹⁰⁸ *Ibid.*, p. 37-38.

⁹⁰⁹ *Ibid.*, p. 39.

l'État et l'Humanité)⁹¹⁰». Le « sacré » désigne ici l'idéologie bourgeoise hégémonique, principe organisateur des valeurs et du monde social objet des critiques des auteurs romantiques dans les années 1830.

Différent en tout, de tous, l'Unique ne peut être en effet qu'anti-démocratique ; l'égalité, l'indifférenciation, la dilution de la personnalité dans une « moyenne » abstraite qui prétend représenter tout le monde sans représenter véritablement personne, est à l'extrême opposé de sa conception de la vie [...] ⁹¹¹.

Cette « moyenne », c'est la bourgeoisie – ordre économique, politique, social, biopolitique, régissant l'ordre des genres et des sexualités – à laquelle le romantisme oppose ses propres valeurs, en prenant le risque d'affirmer une pensée à la fois républicaine, proto-féministe et anti-démocratique. L'imaginaire héroïque du travestissement semble se répercuter sur les personnalités exceptionnelles qui s'illustrent dans des vêtements d'homme comme George Sand ou Virginie Déjazet, pour des raisons différentes. Figures d'exception, elles sont héroïsées, et de là, tolérées, c'est-à-dire à nouveau récupérées par la « sacralité » : elles sont institutionnalisées par le siècle bourgeois qui, comme l'idéologie postmoderne actuelle qui en est l'héritière, absorbe ce qui la conteste⁹¹².

Publiées comme des œuvres de littérature savante, celles qui subvertissent les normes de genre – au sens de *gender*, mais aussi, d'un point de vue formel, les genres littéraires – sont violemment critiquées, en témoigne le tollé provoqué par la parution de *Mademoiselle de Maupin*, et l'impossibilité de faire jouer *Gabriel*⁹¹³. Dans le roman populaire, les écarts avec les normes de genre sont subtilement dissimulés, maigres indices au fil des pages. Le lecteur du *Comte de Monte-Cristo*, publié en feuilleton, a sans doute bien du mal à percevoir semaine après semaine la fine construction du personnage d'Eugénie Danglars. Le roman de Dumas n'est pas piétiné par la critique comme celui de Gautier. Cependant, on le juge tout de même invraisemblable et l'on discrédite ainsi la puissance invaincue des masques. Remarquons tout de même qu'à l'inverse, les seules formes de travestissement qui sont tolérées sont celles qui font l'objet d'une légitimation par la culture savante : Virginie Déjazet est saluée par les grands

⁹¹⁰ Vittorio Frigerio, *op. cit.*, p. 73.

⁹¹¹ *Idem*.

⁹¹² Voir Muriel Plana, *Fictions queer, op. cit.*, p. 22.

⁹¹³ La difficulté à faire jouer *Gabriel* tient autant à des raisons idéologiques qu'esthétiques : non seulement Sand ne parvient pas à trouver un théâtre qui veuille défendre une pièce aussi féministe, mais elle ne parvient pas à adapter sa pièce pour la rendre assez théâtrale pour l'époque. Ainsi, sa première pièce à être représentée, *Cosima* (1840), subira la même critique formelle qui avait conduit au refus de *Gabriel*. Outre qu'elle défend l'adultère féminin, la pièce est ennuyeuse et pas assez dramatique (voir Marjolaine Forest, « "Oh ! si les femmes voulaient rester là où Dieu les a mises [...]" ». La réception médiatique de *La Esmeralda* (Louise Bertin et Victor Hugo), de *Cosima* (George Sand) et de *L'École des jeunes filles* (Mélanie Waldor) », in Olivier Bara et Jérémy Majorel (dir.), *Écrire l'inouï. La critique dramatique dépassée par son objet (XIX^e-XXI^e siècles)*, PUL, Lyon, (à paraître)).

critiques du siècle (Jules Janin, Théophile Gautier, Jules Claretie), et George Sand est acceptée au panthéon des écrivains de son vivant⁹¹⁴.

L'assassinat littéraire de Gautier par la critique relève idéologiquement de la même critique antiféministe qui agite la femme en pantalon comme un épouvantail féministe. La violence des discours antiféministes sur la femme en pantalon dans la presse comme au théâtre paraît éminemment paradoxale, conjuguée au très grand nombre de rôles travestis sur scène. Bien sûr, certains s'élèvent contre ces rôles travestis qui gâchent la beauté des femmes, et les plus virulents sont les plus bourgeois comme Jules Janin. Cependant, rôles travestis et discours antiféministes coexistent largement.

Plutôt que de souscrire à des thèses sociologiques ou psychanalytiques, mon hypothèse est plutôt cognitive. Je m'explique. Si l'on considère que la catégorie « poisson » rassemble tout ce qui vit dans l'eau et se déplace en nageant, alors une baleine, un dauphin seront des poissons. On les verra comme des poissons, c'est-à-dire à une classe du vivant absolument différente de celle de l'humain. Maintenant, si l'on considère les « poissons » comme des ovipares qui respirent dans l'eau en plus d'y vivre et d'y nager, les baleines et les dauphins sont des « mammifères ». Le regard que l'on porte sur eux change, parce que la catégorie définitionnelle change, alors que l'objet lui, ne change pas. Ainsi, parce que les rôles travestis, les femmes travesties, les femmes en habits d'homme et les femmes en pantalon forment des catégories distinctes, on ne les voit pas de la même manière. Les rôles travestis sont issus d'une tradition théâtrale, ils relèvent d'un héritage spectaculaire – la comédie italienne – et persistent dans des formes vaudevillesques qui les utilisent comme forme de spectacularisation des corps féminins dans un registre érotique et/ou grotesque. Leur réception est conditionnée par une habitude, notamment celle qui consiste à n'y voir qu'un déguisement, comme pour les rôles à travestissements, qui en sont proches, mais qui ne *trompent* personne. Ils relèvent de la fantaisie plus que de l'imposture ou de l'usurpation. Ils sont l'équivalent de ce que l'anglais nomme les *trouser roles* ou *breeches roles* selon la tradition élisabéthaine. Les femmes travesties quant à elles, sont celles qui utilisent dans la société des vêtements d'homme pour dissimuler leur identité, notamment pour des raisons pratiques. En anglais, on parlerait de *transvestism*. Cependant, le terme n'est employé qu'une fois qu'elles sont démasquées et plus seulement travesties. Qu'elles soient démasquées ou qu'elles assument d'emprunter l'habit masculin et de ressembler à un garçon, elles deviennent des femmes en habit d'homme, comme George Sand ou Rosa Bonheur. Il ne s'agit plus d'un déguisement, tout le monde ou presque sait de qui il s'agit. Si elles semblent travesties, si on ne les reconnaît pas, c'est parfois par jeu, parfois par mégarde. Les habits d'homme ne sont pas un travestissement, mais

⁹¹⁴ Cependant, Sand a été l'objet d'un effacement au XX^e siècle, avant d'être redécouverte et revalorisée par des universitaires comme Béatrice Didier, qui entreprend un travail d'édition des œuvres de Sand (c'est à elle que l'on doit les éditions des œuvres complètes de George Sand aux éditions Honoré Champion dans les années 1990), l'enseigne à l'ENS d'Ulm, et publie des travaux de recherche sur l'autrice.

simplement une manière de se vêtir, en empruntant des vêtements d'homme. Par vêtements d'homme, j'entends des vêtements taillés comme ceux des hommes, avec les mêmes formes, les mêmes coupes, le même style. Aujourd'hui, ce serait l'équivalent d'un complet trois pièces acheté au rayon *homme*. La femme en pantalon qui hante les antiféministes n'a pas volé ses vêtements à son mari, elle porte des *pantalons féminins*. Le pantalon dans les représentations antiféministes est un objet de mode. Faire du pantalon un accessoire de beauté entre ainsi pour la première fois dans les imaginaires à travers les caricatures antiféministes, qui dépeignent les femmes en pantalon de manière essentialiste comme des femmes qui restent coquettes même les armes à la main.

En somme, l'économie du travestissement est complexe, et ne peut se résumer à un phénomène homogène. Sa signification fluctue en fonction des pratiques et des imaginaires qu'il convoque, des sphères dans lesquels il s'exerce. Cependant, les significations du travestissement sont loin d'être hermétiques les unes aux autres : les rôles travestis disparaissant largement des théâtres dans les années 1860, tout laisse à croire que la montée en puissance des revendications féministes et le souvenir des vésuviennes n'y sont pas étrangers, même s'il ne s'agit pas non plus d'une relation de cause à effet. Si les rôles travestis se transfèrent vers l'opérette, c'est parce qu'ils se jouent encore une fois sur un mode carnavalesque, burlesque, et pour des personnages appartenant à la mythologie gréco-latine ou à un imaginaire fantastique qui s'éloigne encore plus que les travesties vaudevillesques des masculinités bourgeoises.

**LE MONSTRE EN TRAVESTI,
ESTHÉTIQUE PROTO-*DRAG*
ET CULTURE GAY (1880-1930)**

Le travesti, qu'il faut bien se garder de confondre avec le costume, est la perversité et la coquinerie insinuées dans le déguisement : c'est le trouble jeté dans l'imagination et les désirs d'autrui par un sexe greffé sur un autre sexe, de manière à dissimuler, tout en laissant transparaître, et à faire naître l'équivoque dans les âmes et les sens. [...] De tous les artifices dont peut user et abuser une femme pour égarer et troubler l'imagination d'un homme, le travesti est le plus corrupteur ; le travesti déprave et fait songer.

Jean Lorrain, *Courrier français*, 24 mars 1889

Chroniqueur des mœurs parisiennes fin-de-siècle, Jean Lorrain – l'un des auteurs gays⁹¹⁵ les plus *out* à Paris à l'époque – s'est donné pour mission de retranscrire « l'air du temps » ; il peint des croquis, des portraits du Tout-Paris qui lui est contemporain. Écrivant ces lignes dans sa *Chronique de Paris* intitulée « Travestis », Jean Lorrain enregistre une évolution culturelle dans la manière d'appréhender le travesti. Il lie explicitement travesti et dépravation. En somme, le travesti est non seulement érotique, mais, puisqu'il est plus qu'un simple déguisement, il tend aussi vers un érotisme trouble, vers un désir « anormal ». Jusqu'alors dans la culture de masse, le travesti était comique, vaudevillesque, ou dans la sphère publique, illégal. Dorénavant, il est *décadent*.

Parler de travestissement décadent renvoie à plusieurs dimensions de l'histoire sociale et esthétique. En premier lieu, le terme même de « décadence » évoque la crainte fin-de-siècle d'une « dégénérescence de la race », portée par les hygiénistes et les médecins à la fin du XIX^e siècle, et notamment après les années 1870⁹¹⁶. Décadence renvoie donc en partie à une médicalisation de la société. Or, la décadence est également un mouvement esthétique, qui se donne pour tâche, en la resymbolisant, de dire cette dégénérescence. Evanhélia Stead a montré combien « la *tératogonie*, la genèse des monstres, peut être une grille d'interprétation

⁹¹⁵ Nous choisissons délibérément dans cette partie d'employer le terme contemporain « gay » pour parler d'hommes homosexuels, malgré l'anachronisme de cet usage, et ce, pour plusieurs raisons. D'une part, à l'époque qui nous occupe, les termes utilisés pour parler de l'homosexualité ne relèvent pas de l'autodétermination : l'homosexualité est « l'amour qui n'ose pas dire son nom », pour reprendre la célèbre formule d'Oscar Wilde ; il est impossible pour une personne homosexuelle, de « dire je », de se nommer, d'affirmer une identité par un mot qui ne soit autre chose qu'un stigmat. Choisir le terme « gay » pour parler des hommes « gays » de l'époque revient donc à utiliser le premier mot d'auto-identification des gays par eux-mêmes, même si le mot date des années 1970 (voir David Halperin, *L'Art d'être gai*, *op. cit.*, p. 126-127). De plus, les mots de l'homosexualité – « inverti », « uranien », et même « homosexuel » – sont des termes forgés par la sphère médicale. Ainsi, Didier Eribon écrit que « la notion d'inversion n'est qu'un habillage pseudo-scientifique de l'injure » (*Réflexions sur la question gay*, *op. cit.*, p. 134). Ces termes sont utilisés pour caractériser une certaine appréhension, toujours médicalisée, de l'homosexualité, et restent sujet à débat parmi les gays eux-mêmes (voir à ce propos Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 38-39).

⁹¹⁶ Gérard Jorland, *Une société à soigner. Hygiène et salubrité publiques en France au XIX^e siècle*, Gallimard, Paris, 2010.

des productions littéraires et graphiques à la fin du XIX^e siècle où le phénomène culmine⁹¹⁷ », et notamment dans la décadence, qui fait l'objet de son étude. Parmi les monstres (littéraires et figuratifs) ; l'hermaphrodite. Retravaillé par l'imaginaire fin de siècle, celui-ci s'incarne dans des figures contemporaines, notamment dans « trois spécimens, le dandy, l'hermaphrodite masqué et l'homme au tutu de ballerine⁹¹⁸ ». L'hermaphrodite n'est plus seulement un corps monstrueux qui relève de la tératologie ou de la médecine, mais un « monstre juridico-biologique⁹¹⁹ », qui dévie des normes de genre, et notamment des masculinités normatives. « Le sexe problématique s'impose dans la foire, comme il appose au texte ses hésitations⁹²⁰ », souligne E. Stead. Le travestissement, le trouble dans le genre et les sexualités sont des motifs récurrents dans les romans d'auteurs décadents comme Rachilde (avec *Monsieur Vénus* (1884), *La Marquise de Sade* (1887), *Les Hors Nature* (1897), *Jeux d'artifice* (1932)), Joséphin Péladan (*L'Androgyne*, *La Gynandre* (1891)), Huysmans (*À rebours* (1884)). Il faut cependant noter que le travestissement dans la littérature décadente est de moins en moins un travestissement : c'est surtout une manière de se vêtir. Raoule de Vénérande, dans *Monsieur Vénus*, comme les gynandres de Joséphin Péladan, sont souvent habillées en hommes, sans déguiser leur identité. En effet, le vêtement masculin devient ouvertement un élément de la culture vestimentaire lesbienne et urbaine⁹²¹. Quant au travestissement masculin, il est un élément visible de la prostitution masculine⁹²².

La période 1880-1930 marque ainsi un tournant dans l'appréhension sociale et esthétique du travestissement. Ce que l'on voit lorsqu'on voit un·e acteur·trice travesti·e a changé. Dorénavant, travestissement ne rime pas seulement avec revendications pré-féministes, mais avec anormalité. Le champ esthétique répond à l'évolution des mentalités. Michel Foucault a montré comment, au XIX^e siècle, la biopolitique investit le champ de la sexualité, traçant des frontières entre le normal et le pathologique, entre la vérité (scientifique) et la croyance (religieuse ou païenne), accompagnées d'une montée en puissance du regard clinique qui élève le discours et le regard scientifiques comme seuls producteurs d'énoncés vrais sur le monde⁹²³. Le dernier tiers du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle sont également caractérisés par une grande porosité entre les sphères médicale, journalistique et littéraire. Les discours scientifiques et médicaux fascinent ; qu'il s'agisse de la biologie expérimentale (référence du naturalisme) ou de la psychiatrie (les études sur les psychopathologies sexuelles transparaissent dans la littérature décadente, chez Huysmans par exemple⁹²⁴, l'hystérie étudié

⁹¹⁷ Evanghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin de siècle*, Droz, Genève, 2004, p. 41.

⁹¹⁸ *Ibid.*, p. 424.

⁹¹⁹ Michel Foucault, *Les Anormaux*, *op. cit.*, p. 51 et 62-70.

⁹²⁰ Evanghélia Stead, *op. cit.*, p. 190.

⁹²¹ Christine Bard, *Les Garçonnes*, Flammarion, Paris, 1998, et Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence*, *op. cit.*

⁹²² Laure Murat, *op. cit.*, p. 41, et Régis Revenin, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris, 1870-1918*, L'Harmattan, Paris, 2005.

⁹²³ Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, T. 1, *op. cit.*, p. 84-98.

⁹²⁴ Gérard Jorland, *op. cit.*, p. 165-174.

par Charcot est extrêmement populaire au café-concert⁹²⁵, etc.), ils traversent abondamment les imaginaires, structurent les récits et les personnages. La littérature et les arts du spectacle semblent développer une fascination morbide pour tout ce qui relève de l'anormal, du monstrueux, à laquelle se mêle un goût pour l'exotisme. Jean-Jacques Courtine le souligne ainsi :

C'est à l'orée des années 1880 [...] qu'[est] atteint[e] l'apogée de ce qu'on pourrait appeler « l'exhibition de l'anormal ». Il s'agit là de l'élément central d'un ensemble de dispositifs qui font de l'exposition des différences, étrangetés, difformités, infirmités, mutilations, monstruosités du corps humain le support essentiel de spectacles où s'expérimentent les premières productions de l'industrie moderne du divertissement de masse⁹²⁶.

Les cafés-concerts ont en effet une catégorie de numéro spécifique : les « phénomènes et curiosités », équivalent français des *freak shows* de la foire en Angleterre et aux États-Unis.

Cependant, considérer le corps travesti comme monstrueux n'est qu'un seul des angles d'approche du travestissement à l'époque, celui qui reproduit le regard exogène du dominant sur les cultures minoritaires. Le point de vue opposé sur le même objet étant celui, endogène, qui émane des cultures minoritaires homosexuelles elles-mêmes. La constitution même du décadentisme est révélatrice de cette opposition : comme le montre Przemyslaw Szczur, si les auteur·trice·s décadent·e·s ont pour beaucoup utilisé l'homosexualité comme thème et l'identité homosexuelle comme sujet de leurs romans, la représentation de l'homosexualité qui y est faite, et, au-delà, du travestissement, diverge entre les décadents « spiritualistes » (Péladan, Henry d'Argis, Paul Bonetain), qui offrent souvent une représentation homophobe et monstrueuse de l'homosexualité, et les « artistiques » (Luis d'Herdy, Jehan de Kellec et Rachilde, cette dernière oscillant entre les deux mouvements), qui réhabilitent l'homosexualité au nom du « culte de l'art et de l'apologie de la liberté de l'artiste⁹²⁷ ». La monstruosité est chez les uns une valeur négative et devient, chez les autres, un élément positif de revendication identitaire. Agnès Curel avance ainsi que « les artistes fin-de-siècle ont pu trouver dans les phénomènes de foire un miroir de leur propre "difformité" et de leur propre singularité⁹²⁸ ». Bien que l'artiste décadent s'élève dans le champ littéraire contre le naturalisme et contre

⁹²⁵ Rae Beth Gordon, *De Charcot à Charlot, mises en scène du corps pathologique* [2001], PUR, Rennes, 2013.

⁹²⁶ Marc Renneville, « De Barnum à *Freaks*. Le Monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine. », *Revue de la BNF*, n° 56, 2018/1, p. 80 ; Benjamin Reiss, « P. T. Barnum, Joice Heth et les débuts des spectacles "raciaux" », in Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch et Sandrine Lemaire, *Zoos humains et exhibitions coloniales*, La Découverte, Paris, 2011, p. 115-122 ; Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, PUF, Paris, 2006, Sylvie Chalaye, *Du Noir au Nègre. Image du noir au théâtre (1550-1960)*, L'Harmattan, Paris, 1998.

⁹²⁷ Przemyslaw Szczur, *op. cit.*, p. 122-123.

⁹²⁸ Agnès Curel, « Le théâtre des monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIX^e siècle : un exemple de spectacle marginalisé ? », *Horizons/Théâtre*, n° 5, « Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle », Sandrine Dubouilh et Pierre Katszewski (dir.), PUB, Bordeaux, 2015, p. 83.

toute production commerciale⁹²⁹, Przemyslaw Szczur souligne qu'une partie des auteur·trice·s décadent·e·s, et notamment les « spiritualistes », reprennent en grande partie la structure et la vocation du roman naturaliste, et y empruntent les références à l'enquête, à l'énigme, aux discours scientifiques. Ils supposent ainsi leurs œuvres utiles à la société, pour l'informer des vices que la science a décrits⁹³⁰. Une des caractéristiques du discours médical et du regard clinique est la concomitance de la pulsion scopique et de la réduction au silence de leurs objets d'études. Ils rendent leurs objets *visibles*, mais ne les rendent pas *audibles*⁹³¹, ce que tentent à l'inverse les auteur·trice·s de la partie « esthétique » ou « artistique » du décadentisme. Malgré la dimension homophobe de la majorité des romans décadents, la revendication de l'homosexualité comme thème littéraire, ainsi que la prégnance des discours médicaux sur l'inversion sexuelle et, plus tard, sur « l'homosexualité », a, outre sa pathologisation, un effet collatéral : la visibilité croissante de l'homosexualité masculine et féminine sur toute la période.

La pathologisation de l'homosexualité n'invente ni l'identité, ni la culture gay et lesbienne, et de nombreuses études, notamment anglo-saxonnes, mettent en lumière qu'elle existe depuis plusieurs siècles. Cependant, la subculture homosexuelle est de moins en moins cachée, et, au moins à Paris, où l'homosexualité n'est pas pénalisée en tant que telle, elle s'étale de plus en plus au grand jour⁹³². Comme le soulignent les historiennes de l'homosexualité (Florence Tamagne, Laure Murat, Nicole G. Albert), entre 1880 et 1930 en Europe, Paris est clairement une capitale gay. Au début du XX^e siècle, plusieurs auteurs et autrices écrivent depuis leur homosexualité, en mettant en scène des personnages gays, tentant en creux une défense de l'homosexualité : Marcel Proust (dans toute *La Recherche du Temps perdu* (1913-1927)), André Gide (*L'Immoraliste* (1902), *Corydon* (1924 pour l'édition publique) pour ne citer que quelques exemples), ainsi que Colette avec la série des *Claudine* (1900 à 1903), *L'Envers du Music-hall* (1913) et *Le Pur et l'Impur* (1932).

Les pratiques scéniques et représentations littéraires de travestissement sont toujours extrêmement fréquentes mais elles évoluent. La mutation des regards s'accompagne d'une mutation des pratiques. Les rôles travestis, qui connaissent leur pic de popularité entre 1830

⁹²⁹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 204-205.

⁹³⁰ Przemyslaw Szczur, op. cit., p. 57-60.

⁹³¹ Sur la distinction entre *visibilité* et *audibilité* de l'anormalité, voir la thèse de doctorat de Marie Astier, *Présence et représentation du handicap mental sur les scènes contemporaines françaises*, Université de Toulouse Jean Jaurès, 2018, p. 235-236.

⁹³² Visibilité n'est pas synonyme d'émancipation : Didier Eribon (*Une morale minoritaire*, op. cit. et *Réflexions sur la question gay*, op. cit.) et Eve Kosofsky Sedgwick (op. cit.) ont bien montré à quel point les subjectivités homosexuelles jusqu'à nos jours sont profondément marquées par la honte, le stigmate de l'injure, qui déterminent une « épistémologie du placard », c'est-à-dire un ordre du discours marqué par l'organisation consciente ou inconsciente du silence, par une incapacité à se nommer, et par la reconduction dans les représentations de cette réduction au silence. Ainsi pour Eve Kosofsky Sedgwick (op. cit., p. 25) « "être au placard" est en soi une performance inaugurée en tant que telle par cet acte de parole qu'est le silence – non pas un silence particulier, mais un silence qui accroît la particularité par à-coups, en relation avec le discours qui l'entoure et le constitue de manière différentielle ».

et 1860, se raréfient peu à peu. Relevant malgré tout de la tradition théâtrale, ils sont toujours présents, mais beaucoup moins fréquents. Le répertoire compte toujours des rôles travestis, mais les pièces nouvelles en comportent beaucoup moins souvent. Ainsi, aucune actrice dans cette période ne se spécialise dans le travestissement dans les mêmes proportions que Virginie Déjazet à la précédente : même Sarah Bernhardt, mondialement connue pour ses rôles travestis, n'en interprète qu'une quinzaine, et plus de la moitié après ses soixante ans, tandis que Virginie Déjazet en comptabilisait environ quatre-vingt-dix. À part peut-être au ballet, on ne distribue plus tout un bataillon de matelots, de flambards ou de hussards à des femmes. Tandis qu'auparavant, le travesti servait de divertissement érotique tant qu'il n'était pas politisé, se travestir fait de plus en plus clairement signe vers une sexualité dite « anormale », c'est-à-dire homosexuelle.

Néanmoins, les travesti-e-s ne disparaissent pas, iels se déplacent peu à peu. La raréfaction des rôles travestis s'explique par les mutations du vaudeville : tandis que, dans les salles de théâtre, il s'embourgeoise, la folie du vaudeville, toujours présente dans les revues, migre au café-concert et au music-hall, lieux de spectacles populaires qui prennent la fonction qu'avaient occupée les théâtres de vaudeville de la première moitié du siècle. Ce sont des divertissements populaires, même si le music-hall est lui aussi largement fréquenté par les classes aisées au XX^e siècle. Au café-concert et au music-hall, les travestis sont de moins en moins souvent des rôles ; comme au cirque, ils deviennent des numéros.

Autre élément marquant de cette période : la réapparition du travestissement masculin. Laissé de côté pendant un siècle – exception faite des rôles à travestissement –, il fait un grand retour sur les scènes des cafés-concerts et des music-halls. Cependant, alors qu'ils avaient jusque-là été réservés au genre comique, les travestis masculins quittent en partie la tradition italienne pour travailler à d'autres représentations : parce qu'ils s'émancipent de la comédie, le statut de l'imitation du féminin qu'ils proposent s'en voit modifié. Après avoir été strictement parodiques, ils deviennent des pastiches de féminité, des imitations plus illusionnistes, et parfois érotiques.

Ainsi, le travestissement dans la période 1880-1930 est à la croisée entre tradition et renouveau, entre permanence et mutation. Plutôt que de tenter d'appréhender de manière systémique les pratiques et représentations du travestissement sur cette période, cette partie se recentre sur l'analyse de deux types de pratiques du travestissement très différentes, d'une part, dans la carrière d'une actrice vedette, Sarah Bernhardt, et d'autre part dans les pratiques du travestissement masculin au music-hall. Malgré la diversité des formes et des pratiques, ces deux lieux et acteurs de travestissement partagent des points communs relatifs aux imaginaires dans lesquels ils s'inscrivent, à leur réception, et à la signification qu'ils reçoivent en tant qu'objets culturels. S'ils sont à des places différentes dans l'ordre des valeurs de la culture dominante (de manière schématique le théâtre académique, d'un côté, et le music-hall, de l'autre, même si nous verrons que ces artistes remettent volontairement en question les

valeurs de leur propre champ), ils appartiennent également à la culture homosexuelle (lesbienne et gay), qui produit des contre-interprétations, des lectures alternatives des spectacles de travestissement, malgré la diversité des lieux et des acteurs. À la suite des théoricien·ne·s de la pensée queer comme Eve Kosofsky Sedgwick, qui souligne à raison que « la compréhension de quasiment tous les aspects de la culture occidentale moderne est non seulement incomplète mais biaisée en sa substance même si elle n’inclut pas une analyse critique de la définition moderne de l’homo/hétérosexualité⁹³³ », dichotomie qui fracture l’ensemble de cette même culture depuis 1870⁹³⁴, je soutiens que les spectacles de travestissement qui prennent place après 1880 ne peuvent être compris et analysés qu’en prenant en compte leur inscription à la fois dans la culture dominante hétéronormative et dans la subculture homosexuelle. Afin de ne pas reconduire exclusivement le regard de l’idéologie dominante de l’époque sur mon corpus⁹³⁵, j’ai décidé de ne pas l’assigner au stigmate du monstrueux, ou alors à la « monstruosité » dans un sens spectaculaire, voire mélioratif (l’expression « monstre sacré » ayant été utilisée par Cocteau pour qualifier Sarah Bernhardt) mais de diversifier les points de vue, de suivre aussi dans cette partie le point de vue du minoritaire, de montrer comment les cultures homosexuelles relisent et transforment la signification culturelle de ces performances. En effet, contrairement à la période précédente, nous avons accès aux points de vue gays et lesbiens sur les œuvres étudiées, points de vue que j’ai inclus dans l’étude de réception et situés, afin de décentrer⁹³⁶ nos regards de la vision dominante et hétérocentrée de l’histoire des spectacles.

⁹³³ Eve Kosofsky Sedgwick, *op. cit.*, p. 23.

⁹³⁴ L’autrice place son analyse au XX^e siècle exclusivement, mais nous pouvons l’étendre en l’ouvrant dès 1870, c’est-à-dire au moment où ces définitions modernes sont élaborées et débattues partout en Europe.

⁹³⁵ L’histoire culturelle contemporaine française, notamment dans les études culturelles du colonialisme sur le sol français, insiste souvent sur cette culture exhibitionniste des « zoos humains » et des music-halls, c’est-à-dire sur la manière dont la norme appréhende la différence, en faisant majoritairement des études de réception des Blancs. Cependant, peu d’études s’intéressent au point de vue du minoritaire, à sa subjectivité et à son vécu propre, à l’intérêt qu’il trouve dans cette exhibition contractuelle, à la manière dont il voit et ressent cette expérience, et l’interaction qu’il entretient avec la norme depuis son point de vue⁹³⁵. Parmi l’historiographie contemporaine, les études passionnantes d’Isabelle Surun prennent au contraire le parti de reconstituer le vécu des Sénégalais ayant participé au Village Sénégalais de l’Exposition universelle en 1900. Elle affirme que ne s’intéresser aux villages sénégalais qu’en les considérant comme des « zoos humains » permet certes de reconstituer les formes du racisme français à l’époque, mais conduit également à invisibiliser le discours de ces populations, présentes sur place, et qui ont eu droit à la parole et un rôle diplomatique. Voir Isabelle Surun, « Ernest Noiro, ou le Sénégal sous la tour Eiffel », in *Sénégal et dépendances. Le territoire de la transition impériale (1855-1895)*, mémoire de recherche inédit, présenté en vue de l’Habilitation à diriger des recherches, IEP, Paris, 2012, p. 201-293.

⁹³⁶ « En se focalisant ainsi sur tout ce qui est à la marge de la norme, hors-norme, supposé amoral ou immoral, [les pensées *queer*] mettent aussi l’accent sur tout ce qui, dans la norme, masque les origines historiques et politiques de la norme et sur tout ce qui, dans la marge, reconstitue de la norme. Elles interrogent, à travers des points de vue alternatifs et pluriels, voire impossibles, ce qui motive et conditionne les partages les plus archaïques du pouvoir selon des places souvent très déterminées, souvent très incorporées, essentialisées en rôles sociaux ou naturalisées en identités (par exemple de genre). Elles procèdent autant que possible à des *décentrerments*. », Muriel Plana, *Fictions queer*, *op. cit.*, p. 8.

Cette partie rassemble ainsi deux monographies, qui permettent de saisir la dualité du travestissement, ce dont il hérite et en quoi il s'actualise. Ainsi le Chapitre 6 analyse-t-il la place, la signification et la pratique du travestissement dans la carrière de Sarah Bernhardt, actrice phare de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le dernier chapitre de cette partie (Chapitre 7) sera consacré à l'étude des travestissements masculins au music-hall, dans la diversité de leurs formes, de leurs pratiques, et de leur inscription culturelle. Le travestissement au music-hall n'a guère été étudié, et lorsque c'est le cas, souvent de manière superficielle. Ainsi, Nathalie Coutelet, dans son ouvrage sur les Folies Bergères, consacre-t-elle seulement une page à Barbette – l'un des rares performeurs travestis à avoir accédé à la postérité. Par conséquent, une grande partie de ce chapitre est consacrée à la reconstitution des pratiques scéniques de travestissement.

CHAPITRE 6. MONSTRE SACRÉ, MONSTRE EN TRAVESTI : SARAH BERNHARDT

Les rôles travestis occupent une place importante dans la carrière de Sarah Bernhardt, d'un point de vue quantitatif et qualitatif. Si de nombreuses actrices (Cécile Sorel, Ève Lavallière, M^{lle} Crouzet, etc.) continuent à se travestir à la même époque, elle seule est restée dans l'histoire comme l'interprète d'Hamlet et de l'Aiglon. Les travestis de Sarah Bernhardt ne sont ni les éternels jeunes lords de Déjazet, ni des rôles comiques d'opérette (contrairement à Ève Lavallière et M^{lle} Crouzet), ni des emplois de jeunesses délaissés par la suite — trajectoire générique pour beaucoup de jeunes actrices dans tous les répertoires. Ils sont au contraire d'une grande variété : jeunesses tragiques ou lyriques, héros de pantomime, premiers rôles masculins tragiques ou du drame romantique, premier rôle du répertoire symboliste, etc.

La carrière de Sarah Bernhardt a déjà fait l'objet d'un très grand nombre de travaux, notamment biographiques⁹³⁷. Tous mentionnent les rôles travestis de Sarah Bernhardt (surtout Hamlet, Lorenzaccio et l'Aiglon), mais Sophie Aude Picon mise à part, le traitement qu'on leur réserve paraît souvent biaisé⁹³⁸. En effet, ils sont certes présentés comme des succès, mais les biographes contemporains (Claudette Joannis, Philippe Julian, Gerda Taranow), décident arbitrairement qu'il s'agit d'échecs critiques, qu'ils sont peu vraisemblables, et constituent finalement des rôles mineurs dans la carrière de l'actrice. Or, ce point de vue est simplement faux : ces rôles ne sont pas un échec, ni du point de vue du jeu, ni d'un point de vue économique, ni du point de vue de la réception, et la critique est bien plus complexe que ce qu'on a laissé croire. Sarah Bernhardt est restée dans les mémoires collectives comme une comédienne d'un immense talent, mais une comédienne particulièrement féminine et sensuelle, déterminée et excentrique. La *persona* sociale que construit Sarah Bernhardt, son influence sur la mode, ses caprices d'esthète, ainsi que son emploi dans les grands rôles de tragédie (Phèdre), du drame romantique (la Reine dans *Ruy Blas* notamment), et du mélodrame de Victorien Sardou, ont imprimé pour la postérité l'image d'une actrice profondément « féminine ». Ses rôles travestis paraissent parfois gêner les biographes comme Claudette Joannis, Cornélia Otis Skinner et Gerda Taranow, qui appréhendent son travail à travers des grilles de lectures genrées et hétérocentrées, et semblent ainsi refuser que les rôles travestis

⁹³⁷ On peut citer Ernest Pronier, *Une vie au théâtre, Sarah Bernhardt*, Alexandre Jullien, Genève, 1942 ; Cornelia Otis Skinner, *Madame Sarah Bernhardt* [1966], trad. Philippe Jullian, Fayard, 1968 ; Philippe Jullian, *Sarah Bernhardt*, Balland, Paris, 1977 ; Gerda Taranow, *Sarah Bernhardt : The Art Within the Legend*, Princeton University Press, 1972 ; Sophie-Aude Picon, *Sarah Bernhardt*, Gallimard, Paris, 2010 ; Claudette Joannis, *Sarah Bernhardt, reine de l'attitude et princesse des gestes*, Payot & Rivages, Paris, 2010.

⁹³⁸ Sophie-Aude Picon est la seule à consacrer une partie de sa biographie à l'importance esthétique des rôles travestis de Sarah Bernhardt, notamment en termes de jeu d'acteur (*op. cit.*, p. 233-240).

de Sarah Bernhardt participent d'un trouble dans le genre, voire construisent une certaine masculinité (dans ses choix de carrière, les places qu'elle prend dans la création théâtrale, ses activités artistiques hors théâtre, sa personnalité publique), et considèrent comme anecdotique, voire oblitèrent, l'ancrage des spectacles de l'actrice dans la culture gay et lesbienne, et de Sarah Bernhardt elle-même comme une icône homosexuelle. La bisexualité de l'actrice elle-même est souvent présentée comme anecdotique voire légendaire, et non comme une subjectivité spécifique déterminante dans ses choix esthétiques et sociaux.

Il s'agit donc dans ce chapitre de jeter un regard décentré sur la carrière de Sarah Bernhardt, et de faire des travestis le cœur d'une monographie sur l'actrice, de sorte à décrire et analyser les rôles travestis de Sarah Bernhardt ainsi que l'ensemble des occurrences de travestissement hors de scène, selon plusieurs points de vue : esthétique (comment joue-t-elle en travesti ? le travestissement a-t-il une influence sur le jeu de l'actrice ? sur la lecture dramaturgique des pièces ?), socio-économique (quelle place le travestissement occupe-t-il dans sa carrière théâtrale ? dans ses autres activités artistiques comme la sculpture et la peinture ?) et culturel (quelles significations ont été données à l'époque à ces rôles travestis, à la masculinité que Sarah Bernhardt construit sur et hors de scène ?).

1.6 À CONTRE-COURANT : UNE CARRIÈRE DE TRAVESTIS

Les travestis occupent une grande place dans la carrière de Sarah Bernhardt, et il serait réducteur de ne voir que les trois déjà cités. Sur les 162 rôles interprétés entre 1861 et 1922, dans tous les genres et répertoires (tragédie, comédie classique, mélodrame, drame, pantomime et cinéma), les travestis représentent 16 rôles, interprétés entre 1861 et 1916. Avec *L'Aiglon* et *Hamlet*, elle part en tournée en Angleterre et aux États-Unis. Toute la carrière de Sarah Bernhardt est traversée par des travestis. Ses tout premiers rôles, en 1861, en sont ; elle a alors dix-sept ans. Elle joue également en travesti jusqu'à un âge avancé, en 1916, elle a alors soixante-douze ans. Sarah Bernhardt, contrairement à Virginie Déjazet, est loin de s'être spécialisée dans l'emploi ; ce n'est plus la même époque, elle ne joue pas dans le vaudeville ou dans l'opéra-comique, et dans les grandes heures de sa carrière, la mode du travesti est vertement critiquée. Dès lors, interpréter plus de dix rôles travestis dans une carrière et ce, jusqu'à un âge avancé, n'a rien d'un hasard.

1.6.1 SE TRAVESTIR, SE DISTINGUER

Sarah Bernhardt joue ses premiers rôles travestis (Édouard V dans la tragédie *Les Enfants d'Édouard* de Casimir Delavigne et Richelieu dans *Les Premières armes de Richelieu*, vaudeville de Bayard et Dumanoir) en 1861 au théâtre de la Tour d'Auvergne, alors qu'elle est encore au Conservatoire. En reprenant le rôle de Richelieu, Sarah Bernhardt est, de manière étonnante, distribuée dans l'emploi de Déjazet, qui a créé le rôle, tandis que ses années au Conservatoire l'orientent plutôt vers la tragédie et le mélodrame, après l'obtention d'un second

prix en tragédie lors de la première année, et seulement d'un accessit en comédie⁹³⁹. Cependant, le caractère du personnage de Richelieu dans la pièce, jeune homme goguenard, imbu de son propre esprit et de sa beauté, correspond bien à la personnalité de Sarah Bernhardt pendant ses études. Sophie-Aude Picon écrit ainsi que, « au cours de sa première année, Sarah met la patience de son premier professeur, Provost, à rude épreuve, arrivant toujours en retard, turbulente, insolente et impertinente⁹⁴⁰ ».

Si elle ne reprend pas les travestis avant 1867, c'est principalement parce qu'elle ne joue plus au théâtre : après avoir réussi à rentrer à la Comédie-Française en 1862 grâce à l'intervention du duc de Morny, amant de sa mère, et ce, malgré son échec au concours de seconde année, elle en est licenciée dès 1863 pour avoir giflé une sociétaire⁹⁴¹. S'en suivent quatre années pendant lesquelles elle peine à trouver des engagements dans les théâtres, et vit comme courtisane⁹⁴². Elle est engagée au théâtre de l'Odéon en 1866, et les deux rôles travestis qu'elle y joue sont ceux qui participent le plus à son succès. Après plusieurs premiers échecs où elle passe inaperçue dans le répertoire classique (Molière, Marivaux, ou Racine), Duquesnel – co-directeur de l'Odéon, qui a soutenu l'embauche de Sarah Bernhardt contre l'avis du co-directeur, Chilly – monte *Athalie* de Racine, en accompagnant les chœurs d'une musique de Mendelssohn, et distribue le rôle de Zacharie à Sarah Bernhardt en travesti. Face aux difficultés qui se présentent en répétition, Chilly, toujours opposé à Sarah Bernhardt, finit par lui confier également la partition des chœurs. La comédienne raconte cet épisode dans ses mémoires :

On m'avait, à moi, distribué Zacharie. Quelques élèves du Conservatoire devaient dire les chœurs parlés, pendant que les élèves chanteuses faisaient la partie musicale. Mais cela marchait si mal que Duquesnel et Chilly se désespéraient. [...] On reprenait. On recommençait. Rien n'y faisait. Ces malheureux chœurs parlés étaient abominables. Quand tout à coup Chilly s'écria : « Eh bien, que la petite dise tous les chœurs parlés, ça ira tout seul, avec sa jolie voix ! ». Duquesnel ne dit mot. Mais il tira sa moustache pour dissimuler son rire : il y arrivait, le co-associé. Il y venait, à sa petite protégée ! Il hocha la tête d'un air indifférent, pour répondre au regard questionneur de Chilly, et on recommença, moi lisant les chœurs parlés. Tout le monde applaudit, et le chef d'orchestre surtout exultait. Il avait tant souffert, le pauvre⁹⁴³ !

Avec Sarah Bernhardt dans Zacharie et les chœurs parlés, la pièce est un succès, et la jeune comédienne est bissée plusieurs fois pour les chœurs par le public d'étudiants de la rive

⁹³⁹ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 45.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 48-52.

⁹⁴³ Sarah Bernhardt, *Ma Double Vie, Mémoires de Sarah Bernhardt*, Eugène Fasquelle, Paris, 1907, p 168.

gauche qui fréquentent l'Odéon. C'est son premier succès théâtral. Francisque Sarcey la remarque et écrit en effet : « M^{lle} Sarah Bernhardt nous avait étonnés, la semaine dernière, dans *l'Athalie* de Racine, par la façon juste, décente et noble dont elle avait représenté le jeune Zacharie⁹⁴⁴ ». Bien que Sophie-Aude Picon attribue le succès de Sarah Bernhardt à son interprétation des chœurs, c'est le rôle de Zacharie que retient Sarcey. En 1869, nouveau succès en travesti à l'Odéon avec *Le Passant* de François Coppée, dans lequel Sarah Bernhardt interprète le rôle du troubadour Zanetto, qui chante son amour à une courtisane vieillissante, laquelle l'éconduit pourtant après avoir senti son cœur palpiter une dernière fois. C'est d'ailleurs le premier rôle dans lequel l'actrice est photographiée.



Figure 32. Sarah Bernhardt dans le rôle de Zanetto, *Le Passant*, François Coppée, Théâtre de l'Odéon, 1869.
Source : Gallica, BNF.

Figure 33. Sarah Bernhardt en costume de troubadour, dans le rôle de Zanetto, dans la pièce de François Coppée, *Le Passant*. Photo de H. Broucq. Source : Bibliothèque Marguerite Durand. Cote : 099 B 213.

Sarah Bernhardt a créé elle-même son costume, et elle porte « un justaucorps de velours grenat, une chemise de dentelle blanche, un collant de page, une perruque blonde d'adolescent, coiffée d'un calot vénitien, lui-même orné d'une plume de faisan mauve⁹⁴⁵ ». Selon Sophie-Aude Picon, elle est même applaudie dès son entrée en scène pour son costume. Francisque Sarcey, s'il salue l'interprétation, désapprouve au contraire le travesti :

M^{lle} Sarah Bernhardt rappelait, par son costume, le chanteur florentin du sculpteur Dubois. Il y a, malheureusement, dans sa personne, des détails qui ne lui rendent pas le vêtement masculin trop favorable. Mais avec quel

⁹⁴⁴ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 15 juillet 1867.

⁹⁴⁵ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 59.

charme délicat et tendre n'a-t-elle pas dit ces vers délicieux ! Un peu précieuse peut-être par endroit, et cette préciosité même était en harmonie avec la couleur du rôle. Elle a été fêtée, rappelée, acclamée par un public ravi⁹⁴⁶.

Difficile de savoir ce que reproche la critique au physique de l'actrice : Sarah Bernhardt est pourtant d'une extrême minceur, ce que ne cesse de lui répéter son entourage, et même Chilly, le directeur de l'Odéon, et les caricaturistes de l'époque. Sarcey n'élucide pas quels « détails » nuisent au travesti. Laisse-t-il entendre que le choix du costume, la chemise ample portée sans veston, à une époque où le soutien-gorge n'a pas encore été inventé, laisse trop entrevoir ses seins, libres de leurs mouvements sous la chemise, puisqu'ils ne sont pas enserrés dans un corset ? Doit-on plutôt en conclure que celui qui vient de devenir l'amant de Sarah Bernhardt la préfère en costume féminin ? Toujours est-il que le lyrisme délicat de la jeune comédienne déclenche un tonnerre d'applaudissements, et elle devient en une soirée, grâce à son rôle travesti, la nouvelle égérie du public de l'Odéon, et voit son salaire doublé.

Son apparition suivante en travesti se fait dans un contexte radicalement différent, lorsqu'elle interprète Chérubin dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais en janvier 1873 à la Comédie-Française. Elle vient seulement de réintégrer la Comédie-Française en novembre 1872. En effet, suite à son triomphe dans le rôle de la Reine d'Espagne dans *Ruy Blas*, à l'Odéon en 1872, dans une mise en scène dirigée par Victor Hugo lui-même, qui rentre de vingt ans d'exil, Perrin, alors directeur de la Comédie-Française, lui propose un contrat au salaire plus intéressant que ce qu'elle gagne déjà à l'Odéon. Souhaitant rester à l'Odéon, elle en parle à Duquesnel et Chilly, mais ce dernier refuse de l'augmenter, et de rage, elle décide de signer avec la Comédie-Française, quittant l'Odéon à regret⁹⁴⁷. En outre, la Comédie-Française est une institution extrêmement hiérarchisée, les sociétaires ont le privilège des premiers rôles, et les nouveaux arrivants doivent garder des rôles plus secondaires. Sarah Bernhardt s'acclimate mal à ce système qui restreint sa liberté ; Perrin lui distribue peu de rôles, et elle s'ennuie rapidement. C'est dans ce contexte qu'elle interprète Chérubin, comme rétrogradée après avoir été acclamée dans *Ruy Blas*, et effectue ce que Sarcey nomme ironiquement son « troisième début ». Pourtant, elle met toute sa finesse dans le rôle, et propose un Chérubin détonnant. En effet, le costume de Chérubin est la pierre angulaire de la critique de Sarcey, sur lequel il élabore une déconstruction structurelle du fonctionnement sclérosé de la Comédie-Française : il remarque que Perrin a modifié le costume antérieur de Chérubin, pour en faire un costume aristocratique du XVIII^e siècle, un petit noble à la perruque poudrée.

⁹⁴⁶ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 18 janvier 1869.

⁹⁴⁷ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 76.



Figure 34. Sarah Bernhardt dans son costume de Chérubin, dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, Comédie-Française, 1873. Source : Gallica, BNF.

Or, grâce à la nouveauté du costume de Chérubin, Sarcey découvre en comparaison que l'ensemble de la mise en scène du *Mariage de Figaro* à la Comédie-Française est restée identique depuis trente ans – mêmes décors, mêmes costumes, mêmes interprétations. Le renouveau du costume souligne à quel point l'ensemble de la mise en scène est fanée, et ce jusqu'au jeu des comédiens, notamment des premiers sujets. Sarcey élabore alors une distinction entre « les anciens » et « les jeunes », sa préférence allant absolument vers les seconds, qui insufflent dans le jeu une énergie, une fraîcheur et une verve que ne montrent plus les sociétaires de longue date. Parmi ces jeunes talents, Coquelin, Sophie Croizette et bien entendu Sarah Bernhardt. Le costume de Chérubin avait d'abord été une métaphore de l'hétérogénéité de la Comédie-Française, entre conservatisme et renouvellement ; le personnage et l'interprétation qu'en donne Sarah Bernhardt font l'objet de la fin de sa critique :

M^{lle} Sarah Bernhardt est, à mon avis, un des meilleurs Chérubins que nous ayons vus. Je lui sais un gré infini de ne pas nous avoir donné le Chérubin en sucre que nous étions habitués à voir ; un Chérubin langoureux et tendre, avec de petites mines d'enfant gâté, tel que l'avaient fait les ingénues de la Comédie-Française. Le Chérubin de Beaumarchais n'a pas le moindre rapport avec celui qui chante dans l'opéra de Mozart la romance si expressive et si tendre : *Mon cœur soupire*. Mozart (c'était son droit de musicien de génie) a

changé le caractère du rôle. Il a fait de Chérubin un amoureux sentimental, dont la poitrine se gonfle d'amour et qui rêve aux étoiles. Le Chérubin primitif est un jeune polisson de quinze ans (Beaumarchais dit treize ; mais treize, c'est trop de précocité) qu'agace le premier éveil des sens ; spirituel, hardi, gamin, et tout entier aux désirs de la puberté naissante. Il aime toutes les femmes à la fois ; ou plutôt, il ne les aime pas ; il en a envie, ce qui est bien différent. C'est le simple appétit du sexe, chez un adolescent très éveillé, très spirituel, et qui, de petit vaurien, est destiné à devenir un grand vaurien. [...] C'est le sang et non la passion qui bouillonne chez lui. Il n'aime pas sa marraine plus profondément que les autres femmes. Seulement elle est imposante ; elle lui fait peur, et il tremble devant elle. Attendez un an, il escaladera son balcon. C'est que dans un an, il osera oser, comme il le dit lui-même. Je ne voyais donc pas sans déplaisir toutes nos ingénues, chargées de ce rôle, en accentuer le côté amoureux, et se fondre de tendresse. M^{lle} Sarah Bernhardt a mieux aimé chercher à nous rendre le gamin aventureux, le petit gredin dont on peut dire : Si celui-là plus tard manque de femmes ! Elle a de gentils mouvements de collégien dépit, des emportements de jeune coq dont la crête se hérisse. Elle dit sa chanson d'une voix plus mouillée que vraiment tendre. On sent qu'elle désire et n'aime pas. Ces nuances sont très spirituellement observées. Ajoutez que le costume d'homme lui va à merveille, et que le sien (à part les réserves faites), est d'un goût exquis. Ce dernier début, puisque début il y a, est très heureux, et Chérubin est un des rôles qui lui resteront⁹⁴⁸.

Sarah Bernhardt reprend sans doute consciemment le style des chérubins de Déjazet, ses collégiens vifs et séducteurs. Elle le rejoue sur la photographie qui la représente en costume (Fig. 34), accoudée avec nonchalance sur un buffet, le regard perçant, profond, et légèrement calculateur, plus malin qu'amoureux. Sarah Bernhardt ne se contente pas de reconduire la tradition de jeu de la Comédie-Française, elle renouvelle l'interprétation du rôle, en se rapprochant de ce que Sarcey appellerait l'intention de l'auteur, et redonne une fraîcheur au rôle inspirée du vaudeville. Elle ose mélanger les tons, et donne dans le grivois sur les planches de la Comédie-Française, plutôt qu'une ingénuité épurée en conserve. De la même manière qu'elle s'était élevée contre l'interprétation de Zaire imposée par Provost lors de son premier concours au Conservatoire, et avait changé de perspective sur scène sans prévenir personne, et contre l'avis de son maître⁹⁴⁹, son « début » à la Comédie-Française consiste encore une fois à s'élever contre la tradition. Il n'est pas anodin que Perrin, agacé par Sarah Bernhardt, l'appelle à l'époque « M^{lle} Révolte »⁹⁵⁰. Dans le rôle de Chérubin, l'actrice se fait remarquer pour la première fois pour la finesse de son interprétation dramaturgique. Elle n'est pas seulement une

⁹⁴⁸ Francisque Sarcey, *Le Temps*, 3 février 1873.

⁹⁴⁹ Sarah Bernhardt, *Ma Double Vie*, op. cit., p. 97.

⁹⁵⁰ Cornelia Otis Skinner, *Madame Sarah Bernhardt*, op. cit., p. 95.

bonne comédienne, mais une excellente lectrice des rôles, et elle sait trouver la juste adéquation entre son propre talent et une lecture qui la met en valeur.

Il faut attendre dix ans pour que Sarah Bernhardt reprenne les rôles masculins, mais le suivant ouvre un autre champ dans son appréhension des travestis. Jusqu'ici, ses travestis sont des rôles du répertoire, de jeunes garçons que sa maigreur légendaire lui permet d'interpréter. Elle était apprentie comédienne au Conservatoire, ou employée dans de grandes institutions parisiennes, l'Odéon puis la Comédie-Française. Les rôles travestis qui suivent prennent place dans un contexte radicalement différent, celui d'une plus grande autonomie financière et artistique, puisque, dorénavant, elle possède et administre les théâtres dans lesquels elle joue. Ainsi, elle acquiert en 1882 le théâtre de l'Ambigu, et y joue en 1883 *Pierrot Assassin*, pantomime macabre de Jean Richepin, jeune auteur qui est alors son amant et partenaire de travail. Hormis la photographie de l'actrice dans son costume de scène (Fig. 35), il est difficile de trouver beaucoup d'informations sur cette pièce qui reste très peu de temps à l'affiche, Sarah Bernhardt ayant été contrainte de repartir en tournée en Scandinavie et en Angleterre⁹⁵¹. Fait marquant, elle partage la scène avec Réjane, dans le rôle de Colombine.



Figure 35. Sarah Bernhardt dans son costume de Pierrot, dans *Pierrot Assassin* de Jean Richepin, Théâtre de l'Ambigu, 1883. Source : Gallica, BNF.

On peut toutefois faire quelques observations autour de cette création : d'une part, *Pierrot Assassin* est créé à un moment de la carrière de l'actrice où elle diversifie son répertoire.

⁹⁵¹ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 152.

En effet, issue du Conservatoire, elle avait été jusque-là l'égérie extravagante du répertoire classique, de la tragédie, plus rarement de la comédie, et du drame romantique de Hugo et Dumas, devenus à la fin du siècle des œuvres du répertoire plutôt que les œuvres innovantes qu'elles étaient à leur création. Avec une pantomime, Sarah Bernhardt s'essaie à des genres plus populaires. C'est d'ailleurs à la même époque qu'elle commence à jouer les mélodrames exotiques de Victorien Sardou, *Fédora* (1882) et *Théodora* (1884) notamment. D'autre part, en créant une pantomime, Sarah Bernhardt se lance le défi de jouer sans cette « voix d'or », comme la qualifie Hugo, qui fait une bonne partie de son talent. Elle décide de travailler exclusivement sur son expressivité physique, que la critique loue déjà, dans les mélodrames de Victorien Sardou. La pantomime était à la mode alors, conçue comme une forme de renouvellement de l'art dramatique : Lemaître écrit de nombreuses critiques sur les pantomimes, et se montre particulièrement admiratif de l'interprète Raoul de Najac⁹⁵². *Pierrot Assassin* est représentatif d'un tournant dans la carrière de l'artiste, tant esthétique que socio-économique.

1.6.2 SE TRAVESTIR, BRILLER PLUS FORT

Les trois rôles travestis suivants sont les plus connus de sa carrière, ceux qu'elle nomme les « trois Hamlet » dans *L'Art du Théâtre* : « le noir Hamlet de Shakespeare, l'Hamlet blanc de Rostand – l'Aiglon – et l'Hamlet florentin d'Alfred de Musset, Lorenzaccio⁹⁵³. » Bien que Sarah Bernhardt en fasse trois déclinaisons du même type, ces trois créations en travesti ont plus en commun que de simples similitudes dramaturgiques. Ils ont été créés dans des théâtres dont Sarah Bernhardt a la direction, et chacune de ces pièces a été le plus grand succès de Sarah Bernhardt dans chacun de ces théâtres.

Sarah Bernhardt prend la direction du théâtre de la Renaissance le 25 mai 1893, de retour à Paris après trois ans de tournée à l'étranger, qui lui ont rapporté plus de trois millions de francs-or⁹⁵⁴. Sa direction de la Renaissance se caractérise par la volonté d'accorder une plus grande importance à la qualité dramatique des œuvres montées, et à la qualité de jeu des comédien·ne·s avec qui elle travaille. Elle embauche ainsi Sacha Guitry, Édouard de Max et Jeanne Granier. D'autre part, elle entame une collaboration avec Alfonse Mucha, dans un contrat exclusif comprenant le dessin d'affiches des spectacles et portraits de Sarah Bernhardt dans ses rôles qui décorent le théâtre – ce que ne faisaient jusqu'alors que les chanteur·se·s des cafés-concerts –, le design des accessoires de jeu, et la conception des affiches de réclame qui associent l'actrice à de grandes marques de consommation⁹⁵⁵. Sarah Bernhardt se fait le modèle de l'Art Nouveau à Paris, et utilise son image à des fins de marketing. En outre, c'est

⁹⁵² Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, deuxième série, « Pantomimes », Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1898, p. 345-359.

⁹⁵³ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, *op. cit.*, p. 117-118.

⁹⁵⁴ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 171.

⁹⁵⁵ *Ibid.*, p. 174-176.

pendant sa direction de la Renaissance qu'elle assume pour la première fois les rôles de metteuse en scène, actrice principale et productrice, à partir de la création de *Gismonda* de Victorien Sardou le 31 octobre 1894. Pendant les trois premières années, les créations et reprises qui composent le programme de la Renaissance connaissent un succès critique, mais attirent peu le public, faisant perdre énormément d'argent à la comédienne, qui produit tous les spectacles⁹⁵⁶. La création de *Lorenzaccio* en 1896 est une tentative pour faire revenir le public avec une proposition audacieuse : monter la pièce de Musset réputée injouable depuis 1833, dans une adaptation d'Armand d'Artois. Celui-ci raconte comment le projet s'est initié :

Le soir même, j'étais chez Sarah. - Un travesti me dit-elle, je n'en veux plus jouer. Si encore ce travesti avait quelque chose qui le distinguât des autres ?... Alors je risquai : Mais *Lorenzaccio* ? - L'œil de Sarah s'alluma. - Oui. *Lorenzaccio* ! J'en rêve... Mais la pièce ? - La voilà, m'écriai-je en tirant de ma poche un papier noirci par les copistes⁹⁵⁷.

Le rôle de *Lorenzaccio* ne ressemble pas à un rôle travesti habituel – il ne s'agit pas d'un rôle secondaire, ni d'un enfant, mais du rôle principal d'un drame romantique jamais monté. Sophie-Aude Picon affirme que *Lorenzaccio* était un vieux rêve de théâtre pour Sarah Bernhardt, et qu'elle aurait continué à retravailler l'adaptation avec Armand d'Artois après la proposition de l'auteur. L'adaptation recentre l'intrigue autour du personnage de Lorenzo, en coupant largement dans les intrigues secondaires. La mise en scène de *Lorenzaccio*, le 3 décembre 1896, est le premier immense succès du théâtre de la Renaissance. Sarah Bernhardt a alors cinquante-deux ans.

⁹⁵⁶ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁵⁷ Citation rapportée dans *Lorenzaccio, mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, catalogue dirigé par Monique Cornand, Maison Jean Vilar, Éd. Bibliothèque Nationale de France, Département arts du spectacle, Avignon, 1979, p. 11.



Figure 36. Sarah Bernhardt dans le costume de Lorenzaccio, Théâtre de la Renaissance, 1896. Crédit : Ph. Coll. Archives Larbor. Source : Encyclopédie Larousse 2006.

Figure 37. Mucha, affiche de *Lorenzaccio*, Théâtre de la Renaissance, 1896. Source : Gallica, BNF.

La critique salue unanimement le jeu de la comédienne, et Jules Lemaître est dithyrambique :

Et ce personnage est une créature vivante ; il est de chair, de sang, de nerfs et de bile ; et M^{me} Sarah Bernhardt nous l'a bien fait voir. Dès sa première entrée, sous son pourpoint noir et son teint olivâtre, comme c'était cela ! et quel air triste, énigmatique, équivoque, languissant, dédaigneux et pourri elle avait ! Et tout, la surveillance de soi, les brefs frémissements sous le masque de lâcheté, l'insolente et la diabolique ironie par où Lorenzo se paye des mensonges de son rôle, la hantise de l'idée fixe, l'hystérie de la vengeance et les excitations artificielles par où il s'entraîne à agir ; et les retours de tendresse, et les haltes de rêveries, et les ressouvenirs de sa jeunesse et de son enfance ; la magnifique et lamentable confession de Lorenzo découvrant au vieux Strozzi l'abîme de sa pensée et de son cœur ; le désespoir absolu, puis la répétition suprême et comme somnambulique de la scène du meurtre enfin proche ; et, persistant à travers tout, l'immense, délicieux et abominable orgueil, M^{me} Sarah Bernhardt a tout traduit avec une précision et une justesse saisissantes, et cela, sans que l'expression de chacun des traits successifs du personnage nous laissât oublier les autres. Bref, elle n'a pas seulement joué, comme elle sait jouer, son rôle : elle l'a « composé ». Car il ne s'agissait plus ici de ces dames aux camélias et de ces princesses lointaines, fort simples dans leur fond, et qu'elle a su nous rendre émouvantes et belles, presque sans

réflexion et rien qu'en écoutant son sublime instinct. [À] ce génie naturel de la diction et du geste expressifs, elle a su joindre cette fois, – comme lorsqu'elle joue Phèdre (mais que Lorenzaccio était plus difficile à pénétrer !), – la plus rare et la plus subtile intelligence. M^{me} Sarah Bernhardt a royalement payé aux mânes de Musset la dette de Rachel⁹⁵⁸.

Sarah Bernhardt était déjà reconnue internationalement comme une immense comédienne. Cependant, Jules Lemaître note une réelle différence entre Lorenzaccio et les rôles de mélodrame dans lesquels s'était illustrée l'actrice. Le rôle est plus complexe, encore plus subtil que Phèdre même, et demande une extrême finesse d'interprétation pour que se succèdent les différentes nuances du caractère de Lorenzaccio. Sarah Bernhardt contredit ainsi la critique de George Bernard Shaw qui accusait la comédienne de tirer tous ses rôles vers elle plutôt que d'en chercher l'originalité⁹⁵⁹ ; ici, Sarah Bernhardt en costume d'homme doit habiter l'écart entre l'actrice et le personnage. Comme le dit Jules Lemaître, elle ne joue pas, elle « compose » son rôle, elle crée un personnage par la puissance sensible de son jeu. Jules Lemaître salue aussi le costume de la comédienne, dans lequel Sarah Bernhardt *était* Lorenzaccio. Le rôle de Lorenzaccio fait de nouveau d'elle la plus grande comédienne de Paris, la Divine, et conduit à l'organisation d'une « Journée Sarah Bernhardt » le 9 décembre.

La création d'Hamlet se produit dans un contexte similaire : elle prend la direction du théâtre des Nations le 1^{er} janvier 1899, rapidement renommé Théâtre Sarah Bernhardt.

⁹⁵⁸ Jules Lemaître, *Impressions de théâtre*, dixième série, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1898, p. 60-62.

⁹⁵⁹ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 177-178.



Figure 38. Photographie de Sarah Bernhardt dans son costume d'Hamlet, Théâtre Sarah Bernhardt, 1899. Source : <http://richet.christian.free.fr/hamlet/hamlet.html>

Figure 39. Mme Sarah Bernhardt dans le rôle d'Hamlet, Studio Lafayette. Photographie publicitaire pour l'Adelphi, Londres. Source : Gallica, BNF.

La salle est immense, avec un plateau de 23 m d'ouverture et de 14 m de profondeur, prévu initialement pour des spectacles lyriques, et pouvant accueillir des décors volumineux et un grand nombre de figurants⁹⁶⁰. Sarah Bernhardt ouvre sa saison avec des reprises de ses grands rôles (*La Tosca*, *La Dame aux camélias*, parfois *Phèdre*), afin de remplir la salle, et *Hamlet* est la première création de la saison. Comme le note justement Sophie-Aude Picon, elle n'est pas la première femme à monter *Hamlet* en France : Mme Judith, ancienne sociétaire de la Comédie-Française, l'interprète en 1867, suivie de M^{lle} Émilie Leroux. En Angleterre, plusieurs actrices ont également interprété le rôle, comme Sarah Siddons pendant la Restauration. Marjorie Garber affirme que « plus de cinquante actrices ont interprété le rôle⁹⁶¹ ». Ce nombre est considérablement moindre en France, et la création de Sarah Bernhardt marque les esprits. En premier lieu, Shakespeare était habituellement joué dans la traduction en alexandrins d'Alexandre Dumas, et Sarah Bernhardt décide de jouer dans une nouvelle traduction de Schwob et Morand, plus poétique et plus proche de la langue originale. Selon Agathe Sanjuan, la traduction pastiche l'ancien français pour tenter de reproduire, pour un public français, l'expérience que traverse un public anglais contemporain en écoutant la langue de

⁹⁶⁰ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 191.

⁹⁶¹ Marjorie Garber, *op. cit.*, p. 37.

Shakespeare⁹⁶². La création est un succès, et le choix d'*Hamlet* défraie la critique théâtrale, qui se dispute violemment pour savoir si Hamlet peut ou non être interprété par une femme⁹⁶³. Contrairement à Lorenzaccio, qui était la création historique du rôle, Hamlet est un classique, qui a été représenté de nombreuses fois en France, et l'est exactement au même moment dans une reprise à la Comédie-Française avec Mounet-Sully dans le rôle principal, dont l'interprétation a grandement marqué Francisque Sarcey⁹⁶⁴.

Figure 40. Mme Sarah Bernhardt dans le rôle d'Hamlet, Studio Lafayette. Photographie publicitaire pour l'Adelphi, Londres. Source : <http://richet.christian.free.fr/hamlet/hamlet.html>

Comme à son habitude, Sarah Bernhardt s'illustre dans le rôle en changeant l'orientation du personnage.

Tel qu'il se laisse deviner à la lecture, Hamlet est un Oreste du Nord, pâle et lourd, tout pénétré d'une philosophie rêveuse, qui a détendu les ressorts de son âme. Il se trouve, avec une volonté et une énergie défaillantes, en présence d'un grand devoir. Il rêve et il analyse, sous l'impression émouvante de l'idée fixe, à la fois impulsif et réfléchi. Il crie d'angoisse et de souffrance ; il hâte avec une violence saccadée le dénouement qu'il redoute ; il hésite,

⁹⁶² Agathe Sanjuan, « La tragédie d'Hamlet », documentation de présentation d'archives iconographiques de la Comédie Française issue de la série *La pièce en image dans les collections de la Comédie Française*, mai 2013.

⁹⁶³ Nous y reviendrons dans la suite du chapitre.

⁹⁶⁴ Francisque Sarcey, « Hamlet », *Quarante ans de théâtre*, vol. 3, Bibliothèque des Annales, Paris, 1900, p. 362-363.

déchiré par les élans contradictoires de son intelligence et de sa sensibilité. Rôle prodigieusement complexe, qui exige toujours un grand artiste, mais que chaque interprète peut revêtir d'un caractère différent.

Je ne suis pas assez ingrat pour dire ou laisser entendre que l'inoubliable Hamlet créé par Mounet-Sully ne compte plus, comme le voudraient quelques bonnes âmes. Mounet-Sully faisait d'Hamlet un homme d'une énergie intermittente et terrible ; Sarah Bernhardt en fait un enfant mené par des nerfs malades. Au demeurant, la grande artiste n'a jamais été plus grande⁹⁶⁵.

Gustave Larroumet, qui remplace Francique Sarcey pour le feuilleton dramatique du *Temps* depuis peu, note la subtilité d'interprétation de Sarah Bernhardt, et l'ingéniosité dramaturgique qu'elle déploie, en renouvelant l'image d'Hamlet, après la proposition de Mounet-Sully de 1886. Cependant, Larroumet ne vante pas seulement Sarah Bernhardt comme actrice dans sa critique, mais également comme metteuse en scène, louant la beauté des décors, le choix de distribution, les comédiens entourant Sarah Bernhardt faisant honneur à la mise en scène. Celle-ci utilise les capacités techniques de cette nouvelle salle et fait le choix d'une scénographie spectaculaire, avec de nombreux changements de décors au cours de la pièce⁹⁶⁶. Elle semble s'inscrire dans la lignée de Charles Kean et d'Henry Irving, dont elle reprend l'esthétique gothique médiévale qu'ils utilisent dans leurs mises en scènes du répertoire shakespearien en Angleterre⁹⁶⁷. Outre le renouvellement dans l'interprétation dramaturgique de la psychologie du personnage, Sarah Bernhardt propose également une lecture personnelle de la représentation du spectre et de la réaction d'Hamlet face à lui, faisant du spectre une extension, un double du protagoniste, tous deux oscillant entre la vie et la mort⁹⁶⁸. Le triomphe de ce *Hamlet* fait dire à Paul-Émile Chevalier que « cette première d'*Hamlet* est la vraie inauguration du nouveau Théâtre Sarah Bernhardt⁹⁶⁹ ».

Un an plus tard, toujours au théâtre Sarah Bernhardt, celle-ci monte *L'Aiglon* d'Edmond Rostand. Le contexte de la création est particulièrement propice au succès de la pièce : Edmond Rostand a triomphé au théâtre de la Renaissance avec *Cyrano de Bergerac*, et on parle de lui comme du nouveau poète national, qui renoue avec les valeurs de l'héroïsme et un lyrisme romantique. De plus, le théâtre vient d'être entièrement rénové par l'actrice, et la création est l'occasion de faire découvrir la salle. La pièce, écrite pour Sarah Bernhardt et spécifiquement

⁹⁶⁵ Gustave Larroumet, *Le Temps*, 22 mai 1899.

⁹⁶⁶ *Idem*.

⁹⁶⁷ Estelle Rivier, « L'excès dans la représentation scénographique », in Jean-Michel Desprats (dir.), *Shakespeare et l'excès. Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, Société française Shakespeare, 2007, p. 156-174.

⁹⁶⁸ Hélène Vérine, « "Qui m'a donné d'un trépassé qui épilogue encore... ?". Le spectre d'Hamlet au tournant des XIX^e et XX^e siècles (critiques, traductions, scénographies) », in François Lecerce et Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, PUR, Rennes, 2005, p. 385-413.

⁹⁶⁹ Paul-Émile Chevalier, *Le Ménestrel*, 28 mai 1899.

pour cette salle immense, compte cinquante-deux personnages⁹⁷⁰. En outre, le contexte politique et culturel de la France contribue à créer un effet d'attente :

Les journaux commencent des semaines à l'avance à parler de l'événement. La première a lieu le 15 mars 1900, un mois avant l'ouverture de l'Exposition universelle ; c'est un triomphe historique. Après la crise suscitée par l'Affaire Dreyfus qui a atteint le prestige de l'armée, les spectateurs sont conquis par l'exaltation des valeurs nationales qui les unit dans un même sentiment de fierté et d'amour de la patrie⁹⁷¹.



Figure 41. Sarah Bernhardt dans *L'Aiglon*. Carte postale [éditeur et date inconnue]. 9x14, Ville de Paris, Bibliothèque Marguerite Durand. Cote : CP 212 a.

Figure 42. Sarah Bernhardt dans le costume de l'Aiglon, acte I. Source : Gallica, BNF.

Les journaux et la publicité jouent également un grand rôle dans la notoriété de la pièce :

Avec ce rôle, elle accède à une notoriété populaire ; tout le monde, sans distinction d'âge ou de milieu social, veut la voir ; une campagne de publicité sans précédent est organisée, on trouve partout des « produits dérivés » de la pièce : les cartes postales qui représentent Sarah dans le costume de

⁹⁷⁰ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 194-195.

⁹⁷¹ *Ibid.*, p. 195.

L'Aiglon se vendent à des milliers d'exemplaires, ainsi que des médailles ou même des boutons à son effigie⁹⁷².

Le rôle du Duc de Reichstadt avait déjà été créé par Virginie Déjazet dans *Le Fils de l'homme*, et Sarah Bernhardt s'ancre dans une tradition de travestis célèbres. Cependant, on peut constater que le contexte de création est complètement différent. Tandis qu'en 1831, *Le Fils de l'homme* exaltait un bonapartisme à peine voilé, en 1900, montrer l'amour du duc de Reichstadt pour sa patrie ne semble plus faire référence à Napoléon III, mais seulement à l'exaltation de la patrie. Sarah Bernhardt s'était déjà rendue célèbre pour ses activités patriotiques pendant la guerre de 1870, et pour avoir chanté la Marseillaise en public plusieurs fois.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 43. Sarah Bernhardt dans le rôle de l'Aiglon. Carte postale en couleur [éditeur et date inconnue]. Source : Gallica, BNF.

Le public comme la critique est enthousiaste, la première fut un triomphe : le spectacle reste plusieurs mois à l'affiche, et elle applaudit dans une tournée internationale. L'article du Gustave Larroumet dans le *Temps* est élogieux :

L'éclat de ce talent poétique a tout surmonté. Le rideau s'est baissé sur un triomphe d'enthousiasme. Il s'est relevé douze fois et il a fallu que l'auteur parût au milieu de ses interprètes, aux rappels frénétiques du public.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 196.

Il n'y a certainement pas dans le présent, il n'y a probablement pas eu dans le passé une actrice capable de porter un fardeau comparable à celui que Mme Sarah Bernhardt a soutenu sans défaillance d'un bout à l'autre de cette énorme pièce. Elle est presque toujours en scène, au premier plan, avec de continuels effets de force. Au service de cette action héroïque, elle met l'héroïsme de son art. Avec cela, parfaite de costume, d'attitude, de gestes et de physionomie, dans tout l'ensemble et dans les moindres scènes⁹⁷³.

Malgré ses cinquante ans, Sarah Bernhardt *pass*e dans le rôle d'un jeune homme de vingt ans. Edmond Stoulling la décrit comme « mince, souple et svelte comme un gamin⁹⁷⁴ ». Pour le rôle, elle aurait coupé ses propres cheveux, alors qu'elle avait opté pour la perruque avec Lorenzaccio et Hamlet. Le rôle du duc de Reichstadt est moins complexe que ses deux derniers travestis, mais leur ressemble dans sa physionomie dramaturgique. Comme Hamlet, empêché d'agir, le duc de Reichstadt finit par se consumer et mourir. Cette fois encore, Sarah Bernhardt est non seulement admirée en tant qu'actrice mais aussi en tant que metteuse en scène. En effet, elle est allée étudier son décor à Schönbrunn, et s'inspire des uniformes de l'armée autrichienne de l'époque pour concevoir les costumes. Sarah Bernhardt a recours à un processus d'enquête caractéristique des metteurs en scène qui se réclament du réalisme historique à la même époque, de la troupe des Meininger à Stanislavski. De la troupe de Meininger, Sarah Bernhardt reprend la précision de la documentation historique, et elle s'inspire peut-être de leurs scènes de foule. Sophie-Aude Picon raconte en effet que « pour la cinquantième, elle imagine que les morts de la Grande Armée ressuscitent quand ils sont évoqués par le duc de Reichstadt, et elle engage des dizaines de figurants [...] pour les incarner sur scène⁹⁷⁵ ». Elle s'inscrit ainsi dans le réalisme historique à la même époque que Stanislavski, qui travaille cette esthétique pour les premiers spectacles du Théâtre Artistique de Moscou entre 1898 et 1905⁹⁷⁶. Néanmoins, tandis que Stanislavski constate que la dimension matérielle de la scène (décors, costumes) prend le dessus sur la vérité du sentiment dans le jeu des comédiens⁹⁷⁷, Sarah Bernhardt semble au contraire chercher une forme scénique qui donne de l'amplitude à son jeu, qu'elle sait déjà lyrique et sensible.

1.6.3 SE TRAVESTIR, TENTATIVE POUR RAVIVER D'ANCIENS FEUX

De nombreux critiques font de *L'Aiglon* le plus grand et le dernier triomphe de l'actrice, qui à l'aube du XX^e siècle, devient un monument national, mais reste l'incarnation du siècle passé. Dans les vingt-trois années qui lui restent à vivre, Sarah Bernhardt continue tout de même à jouer plusieurs rôles travestis. Elle interprète notamment le rôle-titre de *Werther*

⁹⁷³ Gustave Larroumet, *Le Temps*, 19 mars 1900.

⁹⁷⁴ Edmond Stoulling, *Annales du théâtre et de la musique*, Charpentier, Paris, 1900.

⁹⁷⁵ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 156.

⁹⁷⁶ Constantin Stanislavski, *Ma Vie dans l'Art*, trad. Nina Gourfinkel et Léon Chancerel, Éditions Albert, Paris, 1934, p. 149.

⁹⁷⁷ *Ibid.*, p. 150-151.

de Goethe, dans une adaptation théâtrale de Pierre Decourcelle en 1903, mais le spectacle passe inaperçu. S'essayant au répertoire symboliste, elle monte *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck à Londres en 1905 dans le rôle de Pelléas, avec l'actrice Stella Campbell dans le rôle de Mélisande (Fig. 44). Les scènes d'amour entre les deux protagonistes, interprétées par deux femmes, font scandale, et la presse crie à l'indécence. Max Beerbohm commente en effet : « Sarah est une femme et Mrs Campbell une Anglaise, et ces deux faits bannissent une telle représentation du domaine de l'art et la portent dans le domaine du sensationnel⁹⁷⁸ ». Lesley Ferris note en effet que la diffusion des travaux de Havelock Ellis en Angleterre sur l'inversion féminine transforme le regard que l'on pose sur le désir féminin : devenue un sujet désirant autant qu'un objet de désir, la représentation de deux femmes en scène dans des scènes d'amour prend dorénavant un aspect pornographique qu'elle n'avait pas eu tout au long du XIX^e siècle en France comme en Angleterre⁹⁷⁹. D'après Sophie-Aude Picon, certains critiques refusent même d'assister à ce spectacle scandaleux⁹⁸⁰.



Figure 44. Sarah Bernhardt et Stella Campbell dans *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, 1906, Londres. Photographie de W&D Dowey, Londres. Source : Gallica, BNF.

⁹⁷⁸ Max Beerbohm, *Around Theatres*, Alfred A. Knopf, New York, 1930, p. 93. Citation traduite par Philippe Jullian, *Sarah Bernhardt*, op. cit., p. 251-252.

⁹⁷⁹ Lesley Ferris, *Acting Women*, op. cit., p. 159.

⁹⁸⁰ Sophie-Aude Picon, op. cit., p. 202.

Sarah Bernhardt ne renonce pas aux travestis pour autant : en 1907, elle joue le Prince Charmant dans *La Belle au Bois dormant* de Jean Richepin, puis reprend le rôle de Cyrano dans *Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand en 1909. Ces rôles sont également des rôles d'amoureux, mais le précédent qu'elle a créé avec ceux de Lorenzaccio, d'Hamlet et de l'Aiglon tend sans doute à minimiser l'impact érotique de l'actrice, déjà âgée, dans ces rôles. Les représentations ne connaissent cependant pas un immense succès, le jeu emphatique de Sarah Bernhardt étant déjà considéré comme désuet et souvent moqué par ses contemporains. Elle joue également Judas, dans la pièce éponyme de John De Kay traduite par Chassagne en 1910, et enfin, un soldat français dans *Du Théâtre au Champ d'honneur* en 1916, pour rendre hommage aux soldats en guerre⁹⁸¹. Le nombre de rôles travestis dans ses dernières années, presque plus nombreux que pendant l'ensemble de sa carrière, s'explique peut-être par son âge, en produisant une rhétorique inverse de celle de la norme qui régit les rôles travestis qui voudrait que la jeunesse seule les justifie. Une fois âgée, Sarah Bernhardt semble préférer jouer des rôles d'hommes que des rôles de duègnes ou de mères, de sorte à ne pas se cantonner aux rôles réservés aux comédiennes finissantes. Elle refuse ainsi que l'âge réduise ses possibilités d'expérimenter des rôles variés.

Les rôles travestis ne sont pas majoritaires dans la carrière de Sarah Bernhardt, mais on peut constater qu'ils interviennent systématiquement à des moments clefs de son parcours, de manière fortuite au début, puis consciente à la fin. En effet, les premiers rôles travestis de Sarah Bernhardt (Zanetto, Chérubin), lui sont surtout attribués pour son physique et sa voix. Pourtant, elle s'empare des rôles et parvient à s'y distinguer, elle les utilise comme des occasions de montrer sa puissance lyrique dans le cas de Zanetto, et renouvelle l'interprétation de Chérubin de sorte à être remarquée par Sarcey. La pantomime de Jean Richepin passe assez inaperçue compte tenu du faible nombre de représentations, mais elle est représentative d'une tentative d'élargissement du répertoire de l'actrice, qui en sortant de son genre, sort aussi de son emploi. Lorenzaccio, Hamlet et l'Aiglon relèvent de coups médiatiques conscients : elle choisit délibérément de monter une œuvre jamais représentée auparavant, un des plus grands rôles tragiques masculins et une pièce patriotique d'Edmond Rostand comme autant de coups publicitaires qui participent à construire l'image d'une actrice qui ne recule devant aucun défi, aucune œuvre, et qui peut, par l'ampleur de son jeu, conquérir tous les répertoires – et tous les genres.

1.7 L'EPEE A LA CEINTURE ET LA VIRILITE DANS LE CŒUR

Les rôles d'homme que joue Sarah Bernhardt ne sont pas construits différemment de ses autres rôles ; elle y utilise les mêmes techniques de composition. Cependant, dans le cas des rôles masculins, ses techniques de construction du personnage ont des avantages certains. Comme elle l'explique dans le manuel d'art dramatique qu'elle rédige à la fin de sa vie, l'art du

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 212.

comédien n'est pas qu'un art vocal, un art rhétorique, c'est aussi un art du geste et un art du corps :

Par geste, l'on ne saurait entendre uniquement le mouvement des membres, mais l'ensemble de l'attitude du corps. Il faut que, dans l'artiste, tout vive à la fois, que tout exprime la sensation profonde qui l'anime, que l'œil, la main, la position de la poitrine, l'inflexion de la tête, contribuent à l'effet d'ensemble. [...] Si l'acteur qui connaît son rôle à merveille, qui a revêtu pleinement la personnalité de son héros, demeure immobile, les bras collés au corps, la tête toujours inclinée dans le même sens, l'œil mort ou terne, si le public ne sent pas devant lui un être de chair, de souffrance et de volupté, nul ne sera touché⁹⁸².

Le corps est l'organe à partir duquel l'acteur transmet au public ses émotions – la voix ne suffit pas à rendre perceptibles les sentiments d'un personnage sans être accompagnée du geste, qui se doit d'être ordonné, de correspondre à l'inflexion de la voix, à la lecture du personnage. Le travail du corps n'est pas un accessoire qui illustre le texte : au contraire, il le précède. Félicien Champsaur rapporte la manière dont Sarah Bernhardt travaille ses rôles : avant d'apprendre le texte, elle élabore une partition physique du rôle. Elle se concentre sur l'intention de l'auteur, avec qui elle travaille, plus que sur les mots précis, tente de saisir le personnage par le corps, en travaillant dans un jeu d'improvisation corporel que Champsaur rapproche de la *commedia dell'arte*⁹⁸³. Le travail préparatoire physique sur le rôle annonce la « ligne des actions physiques », méthode développée et formalisée par Stanislavski à la fin de sa carrière dans les années 1930⁹⁸⁴. La « ligne des actions physiques », dont Julie Sermon parle comme d'une « partition » pour l'acteur⁹⁸⁵, consiste en un séquençage d'un rôle en une série d'actions, permettant à l'acteur de construire les « rails » physiques du rôle, selon la métaphore de Stanislavski⁹⁸⁶, utiles pour faire advenir et fixer l'émotion. Chez Stanislavski comme chez Sarah Bernhardt, élaborer une ligne d'action physique n'engage pas un bouleversement de l'esthétique du spectacle ou du jeu d'acteur dans la direction d'une avant-garde théâtrale de jeu physique ; il s'agit plutôt d'un type de *training* pour l'acteur et destiné à servir un texte. Sarah Bernhardt étant elle-même attachée à l'expressivité sensible du jeu, la construction physique du personnage par le recours à la pantomime lui permet de fixer à l'avance l'expression physique des émotions, afin de ne pas en limiter l'expression au phrasé et à la rythmique de la diction, ou à la puissance de son identification intérieure au personnage. Selon

⁹⁸² Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 66.

⁹⁸³ Félicien Champsaur, « L'esquisse d'un rôle : Sarah Bernhardt », in *Masques modernes*, Dentu, Paris, 1889, p. 120-123.

⁹⁸⁴ Voir Marie-Christine Autant-Mathieu (dir.), *La Ligne des actions physiques de Stanislavski. Répétitions et exercices*, L'Entretemps, Montpellier, 2007.

⁹⁸⁵ Julie Sermon, Yvane Chapuis (dir.), *Partition(s). Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Les Presses du Réel, Dijon, 2016, p. 210.

⁹⁸⁶ Marie-Christine Autant-Mathieu, op. cit., p. 24.

Anne Pellois, les comédien-ne-s du XIX^e siècle n'annotent leur manuscrit qu'avec des précisions liées à la diction, de sorte à faire de leur texte une partition de jeu. Or, comme elle le souligne, le jeu physique n'est pas absent du travail de jeu, et fait également l'objet d'une partition qui n'est pas, quant à elle, annotée directement sur le manuscrit⁹⁸⁷. La méthode de travail de Sarah Bernhardt permet de faire des ponts entre les techniques de jeu du théâtre académique et celles du Théâtre d'Art, bien que l'actrice ne se soit jamais rapprochée du mouvement naturaliste.

Elle adopte également cette perspective pour travailler ses rôles masculins. Il s'agit alors de constituer la gestuelle non pas d'un homme en général (essentialisé), mais de chacun de ses personnages individuellement, de trouver pour chacun leur manière de se mouvoir, de marcher, de s'asseoir. La maîtrise du geste passe par une connaissance profonde du corps : pendant les années où elle se consacre à la sculpture, elle étudie l'anatomie du corps humain, apprend le nom de chaque muscle et os. La sculpture lui apporte une science approfondie des postures et des attitudes, et nourrit son jeu. Afin de pouvoir utiliser son corps au maximum de ses capacités, elle décide de ne pas porter de corset pour jouer. Elle confie à Henri Bauer que c'est au refus du corset qu'elle attribue « la liberté de ses mouvements, la légèreté de sa marche, la flexibilité de son buste et l'élasticité de son corps⁹⁸⁸ ». Sans le corset, le corps se meut certes plus librement, mais le rapport entre le costume et le corps de l'acteur est aussi complètement différent : le tissu épouse directement la forme du corps, souligne ses torsions et sa cambrure. Le vêtement fait apparaître le corps, au lieu de former un second corps prosthétique par-dessus comme le font le corset et la crinoline.

Sarah Bernhardt utilise habituellement la libération de son corps pour en souligner la sensualité et la féminité : un des mouvements qui font sa signature est le mouvement de torsion du buste, qu'elle souligne grâce à des ceintures ajoutées à ses costumes, portées sur les hanches et de biais pour accompagner le mouvement du tissu et souligner sa taille⁹⁸⁹. Reynaldo Hahn rapporte que « dans tous ses gestes, on retrouve toujours un principe de spirale. Voilà qu'elle s'assied, et elle s'assied en spirale ; sa robe tourne autour d'elle, l'embrasse d'un tendre mouvement de spirale, et la traîne achève sur le sol le dessin de spirale que la tête et le buste de Sarah achèvent par le haut dans un sens opposé⁹⁹⁰ ». Jules Lemaître note que cette gestuelle fait ressortir la féminité de l'actrice :

Elle fait ce que nulle n'avait osé faire avant elle : elle joue avec tout son corps.
Cela est unique, prenez-y garde. La plus émancipée des filles, si elle joue sur
le théâtre une scène amoureuse, ne se livre pas entièrement. Elle n'ose pas

⁹⁸⁷ Anne Pellois, intervention lors du laboratoire « Système de notation », prise en note par Julie Sermon et publiée dans Julie Sermon, Yvane Chapuis (dir.), *op. cit.*, p. 215-216.

⁹⁸⁸ Henri Bauer, *L'Écho de Paris*, supplément illustré du 18 janvier 1894.

⁹⁸⁹ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 222.

⁹⁹⁰ Reynaldo Hahn, *La Grande Sarah*, Hachette, Paris, 1930, p. 49.

et elle ne peut pas, car elle songe à son rôle. Elle n’embrasse pas, n’étreint pas pour de bon, a des gestes relativement modérés qui, par convention, tiennent lieu d’une mimique plus échauffée. La femme est sur scène, mais ce n’est pas elle qui joue, c’est la comédienne. Au contraire, chez M^{me} Sarah Bernhardt, c’est la *femme* qui joue. Elle se livre vraiment, tout entière. Elle étreint, elle enlace, elle se pâme, elle se tort, elle se meurt, elle enveloppe l’amant d’un enroulement de couleuvre. Même dans les scènes où elle exprime d’autres passions que celle de l’amour, elle ne craint pas de déployer, si je puis dire, ce qu’il y a de plus intime, de plus secret dans sa personne féminine. C’est là je pense, la plus étonnante nouveauté de sa manière : elle met dans ses rôles, non seulement toute son âme, tout son esprit et toute sa grâce physique, mais encore tout son sexe⁹⁹¹.

L’engagement physique de Sarah Bernhardt produit sur scène une forte impression de sensualité, dans une construction consciente d’une féminité hyperbolique. Dès lors, les rôles masculins posent à l’actrice un défi supplémentaire : elle doit reconstruire son usage du corps pour produire non plus de la sensualité, mais de la masculinité. Dans le rôle d’Hamlet, elle conserve habilement la spirale de tissu qui la caractérise sans porter de robe : les photographies montrent qu’elle arrange ses poses de façon à ce que le tissu de la cape conserve l’ondulation du drapé en légère spirale, créant une image sculpturale, sans que le reste du corps ne suive le mouvement de torsion, pour conserver une attitude plus masculine. Sophie-Aude Picon suggère qu’elle utilise son expérience de courtisane pour travailler une sensualité posturale sur scène⁹⁹². Dans *La Bonne Âme du Se-Tchouan*, Brecht relie également prostitution et jeu d’acteur, cependant son personnage n’utilise pas l’expérience de la prostitution pour nourrir sa performance du féminin, elle est au contraire au fondement de sa connaissance des gestes masculins⁹⁹³, hypothèse qui n’est pas à exclure dans le cas de Sarah Bernhardt. On peut également faire l’hypothèse qu’elle utilise d’autres expériences pour construire ses rôles masculins, notamment celles acquises pendant ses voyages dans lesquels elle se montre intrépide et entreprend régulièrement des activités aventurières : aux États-Unis, elle va visiter les chutes du Niagara et « escalade les glaçons, saute au-dessus d’une crevasse pour grimper sur le dos d’un rhinocéros de glace⁹⁹⁴ », dans sa tournée en Amérique du Sud (Brésil, Argentine, Chili, Uruguay, Pérou, Cuba, Mexique), elle part à la chasse à l’alligator⁹⁹⁵, et pour occuper son temps pendant le trajet de sa tournée États-Unis-Montréal-Australie, elle s’entraîne à tirer au pistolet⁹⁹⁶. Adorant les voyages, et se complaisant sans doute dans l’image d’une vie romanesque, elle les met à profit pour s’adonner à des activités masculines et expérimenter

⁹⁹¹ Jules Lemaître, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, Deuxième série, Lecène et Oudin, Paris, 1886, p. 205-206.

⁹⁹² Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁹³ Voir Muriel Plana, *Théâtre et féminin*, *op. cit.*, p. 157-184.

⁹⁹⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁹⁹⁵ *Ibid.*, p. 159.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 169.

des usages de son propre corps que la vie urbaine parisienne ne lui permet pas. Cependant, cet usage masculin du corps ne se développe pas qu'en allant chasser le crocodile. Elle élabore un procédé de jeu pour construire une corporéité virile.

Pour travailler le duc de Reichstadt, elle porte en continu le costume militaire, conçu par le couturier Paul Poiret, et, pour s'entraîner, reçoit chez elle en uniforme. Un article publié dans la revue du médecin allemand Magnus Hirschfeld⁹⁹⁷ intitulé « Monseigneur Sarah Bernhardt » raconte l'anecdote :

Nous avons parlé de l'enthousiasme avec lequel Sarah Bernhardt interprète son rôle dans la nouvelle œuvre de Rostand, *L'Aiglon*. Cet enthousiasme prend, à en croire les journaux français, des formes tout-à-fait curieuses et très amusantes. Sarah joue dans cette pièce, comme on l'a déjà évoqué, le rôle du Duc de Reichstadt. Pour se livrer à cet exercice, elle a fait lors de sa dernière tournée à Vienne des études très approfondies et même, comme les journaux viennois d'alors l'ont raconté, pris des cours. Mais ce n'était pas assez pour la zélée comédienne. Depuis quelque temps, elle ne porte plus que son costume, même dans ses appartements : uniforme blanc, pantalon, chaussettes de soie, écharpe et épée. C'est ainsi qu'elle accueille ses proches à déjeuner, et les amis de la maison sont fortement incités à saluer leur géniale hôtesse d'un respectueux « Monseigneur » ou encore « Altesse ». Celui qui veut se faire apprécier encore davantage poussera jusqu'à entreprendre lui-même des études vestimentaires, et fera respectueusement remarquer à la « Divine » ce qui dans sa tenue ou son comportement pourrait être anachronique ou pas assez militaire⁹⁹⁸.

Bien que porter sans discontinuer l'uniforme autrichien soit perçu par la presse comme une excentricité, l'anecdote révèle néanmoins que l'actrice conçoit un protocole d'entraînement pour son rôle. Elle s'habitue au costume, à porter l'épée, à composer la masculinité de son personnage, elle observe et demande conseil à des hommes pour améliorer son jeu. De nombreux commentateurs mentionnent qu'elle commence tôt à confondre presque absolument la scène et la vie, et cet épisode est une énième démonstration de la théâtralisation de sa vie quotidienne. Cependant, elle cherche dans sa vie des outils de jeu pour travailler ses rôles, dans leur dimension historique, et pour se façonner des attitudes viriles. Là encore, l'entraînement au jeu que conçoit Sarah Bernhardt annonce la conception de Stanislavski l'art de l'acteur·trice telle qu'il l'expose dans *La Formation de l'acteur* : le jeu ne se travaille pas qu'en répétition ou pendant les années de formation, il procède d'un

⁹⁹⁷ Magnus Hirschfeld, médecin, est connu pour son militantisme pour les droits homosexuels en Allemagne au début du XX^e siècle, et la fondation d'un Institut sur la recherche sur l'homosexualité, l'intersexualité, la « transsexualité » et les « intermédiaires sexuels ».

⁹⁹⁸ « Monseigneur Sarah », *Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen*, 1900, vol. 2, p. 466-467, trad. Romain Versaavel.

entraînement quotidien dans lequel l'acteur·trice construit des outils physiques, psychiques et émotionnel qu'il peut ensuite réutiliser sur scène.⁹⁹⁹

Sarah Bernhardt a laissé une trace de son jeu en Hamlet – le court film *Le Duel d'Hamlet*, tourné par Clément Maurice en 1900 (c'est-à-dire la même année où elle joue l'Aiglon) – source précieuse pour analyser son jeu en travesti dans quelques minutes de vidéo. Le film montre Hamlet se battant en duel, et mourant à la fin. Le jeu de l'actrice, dans une scène pourtant fortement chargée de tension dramatique, puisqu'il s'agit de la scène finale de la pièce et de la mort d'Hamlet, garde une grande sobriété, en comparaison avec les critiques qui décrivent les scènes de mélodrame où elle agonise à grand renfort de pathos. Hamlet se bat de manière très digne, dans la loi du duel. Rien de bien acrobatique, au contraire, le duel se déroule sobrement, elle marche, rompt, tente quelques fentes, fait un battement qui désarme son adversaire en gardant une position de garde réaliste du début à la fin. La mort d'Hamlet surtout, contraste radicalement avec ses morts féminines : touché par un coup après une attaque plus virulente que les précédentes, Hamlet porte la main à sa blessure, chancelle, porte la main à son visage de manière très digne, et est emporté par les soldats. La scène n'a rien d'exubérant, et c'est justement dans cette neutralité que se mesure l'effort de composition du masculin : Sarah Bernhardt a débarrassé son jeu de la sensualité tragique, du pathétique qu'elle met dans ses rôles féminins. Elle déborde d'énergie, de vitalité, puis s'éteint avec dignité.

Cependant, jouer un rôle masculin pour Sarah Bernhardt ne se limite pas à la construction physique du personnage, pour reprendre la formule de Stanislavski, il s'agit également de le comprendre, d'en cerner la psychologie, les émotions, de s'y identifier autant qu'à un personnage féminin.

Il ne suffit pas de ressembler à un homme, de bouger comme un homme, et de parler comme un homme. L'actrice doit penser et sentir comme un homme, recevoir des impressions comme un homme, et déployer ce je ne sais quoi inné que, en l'absence d'un meilleur terme, on appelle magnétisme, tout comme un homme le déploie... Il peut y avoir de la fascination – ma foi, oui – mais elle doit être celle d'un homme, non d'une femme¹⁰⁰⁰.

Fort est de constater que le mode d'incarnation des personnages de Sarah Bernhardt – qui recherche l'identification totale au personnage, dans un jeu intensément émotionnel où elle vit et ressent son rôle tout au long de la pièce, s'applique aussi aux personnages masculins. Le genre n'est pas une barrière à l'identification – non pas parce que ces personnages seraient des hommes féminins, au contraire, une actrice selon elle peut penser et sentir comme un *homme*. Malgré tout, Sarah Bernhardt ne renonce pas au « magnétisme », en référence à la fascination presque hypnotique qu'elle construit sur scène grâce à sa diction. La question de la

⁹⁹⁹ Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, trad. Élisabeth Janvier [1936], Payot, Paris, 2015.

¹⁰⁰⁰ « Bernhardt on women male roles », *Boston Transcript*, 9 avril 1901 (je traduis).

fascination la fait hésiter, mais elle semble ne pas vouloir y renoncer au prétexte de la masculinité du personnage : elle refuse une approche essentialiste du jeu et affirme pouvoir mettre son « magnétisme », souvent qualifié d'hyper-féminin, au service d'un rôle d'homme et le transformer pour performer une masculinité érotique. Revendiquer sa capacité à pénétrer un esprit masculin est sans doute beaucoup plus téméraire qu'affirmer savoir construire physiquement le personnage : les actrices travesties jouent des masculinités adolescentes sur scène depuis longtemps, mais elle revendique quant à elle de pouvoir s'emparer d'un rôle réellement masculin, non pas par son corps, mais par sa psyché.

1.8 RIVALISER PAR L'INTELLECT

Selon quels critères déterminer quels hommes, ou quels types d'hommes peuvent être représentés en travesti ? Sarah Bernhardt répond à cette question dans le chapitre de *L'Art du théâtre* intitulé « Pourquoi j'ai joué des rôles d'homme ».

Il y a bien des rôles d'hommes que j'aurais voulu jouer ! Et parmi eux Méphistophélès et l'Avare. Mais une femme ne peut interpréter un rôle d'homme que lorsque celui-ci est un cerveau dans un corps débile. Une femme ne pourrait pas jouer Napoléon, Don Juan, ou Roméo. [...]
Hamlet, l'Aiglon, Lorenzaccio, sont des cerveaux hantés par le doute et la désespérance, des cœurs battant toujours plus fort et sans cesse torturés par leurs rêves évocateurs. L'âme brûle le corps. Il faut, en voyant et en entendant agir ces Hamlet, il faut qu'on ait la sensation que le contenu va faire éclater le contenant. Il faut que l'artiste soit dépouillé de virilité. Il nous fait voir un fantôme amalgamé des atomes de la vie et des déchéances qui conduisent à la mort. C'est un cerveau sans cesse en lutte avec la vérité des choses. C'est une âme qui veut s'échapper de son enlacs (sic.) charnel. C'est pourquoi je prétends que ces rôles gagneront toujours à être joués par des femmes intellectuelles, qui seules peuvent leur conserver leur caractère d'êtres insexués, et leur parfum de mystère¹⁰⁰¹.

Sarah Bernhardt est catégorique : Napoléon ne *peut* pas être joué par une femme. Et en effet, Déjazet n'a pas joué Napoléon à l'âge adulte, mais la jeunesse de Napoléon au moment où la virilité n'a pas encore gagné le corps. La jeunesse a été l'argument de Déjazet, mais en fine stratégie, ce n'est pas sur le corps que Sarah Bernhardt entend rivaliser avec les hommes, mais sur l'intellect. Sarah Bernhardt affirme :

Je ne préfère pas les rôles d'homme, mais les cerveaux d'homme. [...] Les rôles d'hommes sont en général plus intellectuels que les rôles de femmes. Voilà le secret de mon amour. Il n'est pas de caractère féminin qui ait ouvert un champ aussi large pour les recherches des sensations et des douleurs

¹⁰⁰¹ Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre*, op. cit., p. 119.

humaines que ne l'a fait celui d'Hamlet. Phèdre, seule, m'a donné le charme de fouiller un cœur vraiment angoissé¹⁰⁰².

Dans la vision du théâtre de Sarah Bernhardt, une image physique du personnage préexiste à son incarnation. L'acteur·trice doit alors posséder le corps qui s'approche le plus de cette image pour pouvoir l'incarner. C'est pourquoi elle affirme que Coquelin, du fait de la forme de son nez, était condamné à ne jouer que des rôles comiques. Aucun acteur, aucune actrice, ne peut jouer un rôle pour lequel il ou elle n'a pas le physique adéquat. Les entraînements auxquels elle s'applique et le travail de composition sur ses personnages peuvent sembler contradictoires avec sa réaffirmation essentialiste de l'emploi. Cependant, l'entraînement ne vise pas à modifier le corps de l'actrice, mais bien à l'habituer à construire les mouvements, les postures, les gestes du personnage. Sarah Bernhardt souligne la finesse de sa taille et de ses jambes dans ses costumes masculins, c'est-à-dire les éléments de son corps qui lui permettent de passer pour un homme. Si elle s'entraîne en costume militaire, c'est pour construire la gestuelle du personnage. L'entraînement relève du métier de l'actrice, et la forme habituelle et quotidienne de son corps, sa minceur notamment, permettent de donner un corps vraisemblable à des rôles de jeunes hommes.

Dès lors, Sarah Bernhardt n'entend pas usurper la virilité physique d'un homme, mais ses capacités intellectuelles, sa profondeur psychologique. Un rôle d'homme est un défi pour l'actrice, c'est un rôle complexe, bien plus complexe que les rôles de princesses lointaines que Victorien Sardou lui écrit. Sarah Bernhardt renverse le poncif sexiste qui place la femme du côté de la nature, entièrement contenue dans le corps, le sentiment et la reproduction, et l'homme du côté de la culture, de l'intellect et de l'esprit, en s'appropriant ces qualités sans renier le féminin pour autant.

¹⁰⁰² Sarah Bernhardt, *ibid.*, p. 115-116.

Figure 45. Sarah Bernhardt dans le rôle de Pelléas dans *Pelléas et Mélisande*, photographie de George Grantham Bain, 1905. Source : Library of Congress.

La qualité intellectuelle de ses rôles d'homme est systématiquement soulignée de manière symbolique dans la production d'images autour des rôles : elle est représentée ou photographiée dans presque tous ses rôles d'homme un livre à la main. Dans l'affiche que Mucha réalise pour *Lorenzaccio* (Fig. 37), le livre dépasse largement l'épée au premier plan. Plusieurs photographies en costume d'Hamlet montrent l'actrice un livre à la main (Fig. 39 et 40), ainsi que pour le rôle de Pelléas (Fig. 44 et 45). Parce que Sarah Bernhardt parle elle-même des « trois Hamlet », comme d'« êtres insexués », certains commentateurs de l'époque concluent que ce qui lui permet *in fine* de représenter Hamlet, c'est qu'il s'agit en fait d'un caractère de femme dans un corps d'homme. Or Sarah Bernhardt défend absolument le caractère masculin de ses personnages. Dans une lettre adressée au *Daily Telegraph* lors de sa tournée aux États-Unis, elle écrit : « Il y a ceux qui veulent absolument voir en Hamlet une âme de femme, faible et irrésolue ; moi je vois en lui une âme d'homme résolu et sensible¹⁰⁰³ ». Hamlet est indubitablement un homme, seul son corps manque de virilité. La masculinité d'Hamlet, visible dans le caractère réfléchi du personnage, dont le cœur est torturé mais qui ne se laisse pas aller à ses émotions pour accomplir sa vengeance, est rendue par l'actrice dans

¹⁰⁰³ Sarah Bernhardt, *Daily Telegraph*, 16 juin 1899, lettre publiée dans le *Figaro* du 19 juin 1899.

son interprétation dramaturgique. Au lieu de mettre en scène le caractère lunaire, indécis, rêveur, mélancolique et torturé que l'on attend, elle en prend le contre-pied :

Elle fait d'Hamlet un prince plaisant, drôle et très joyeux, qui en de plus heureuses circonstances, aurait été la vie et l'âme de la cour... moins un Danois lunatique qu'un Latin sanguin, rempli d'énergie¹⁰⁰⁴.

En optant pour l'humour, la joie, Sarah Bernhardt modère la folie qu'on attribue à Hamlet. Au contraire, en étant drôle, il devient spirituel, maître de ses moyens intellectuels, guidé par son esprit plutôt que par ses émotions. Dans la scène filmée du *Duel d'Hamlet*, on la voit rendre son épée avec gentillesse à son adversaire qui vient d'être désarmé, elle combat avec précision et honneur, mais sans rage ni roulements d'yeux fous comme le représente Mounet-Sully.

La réflexion que propose Sarah Bernhardt sur la masculinité d'Hamlet est certes d'ordre esthétique : elle porte une certaine vision du théâtre, des présupposés sur le jeu d'acteur, la conception du personnage, une lecture dramaturgique originale du rôle, qui fondent ensuite ses propres partis pris de jeu et de mise en scène. Mais elle est intrinsèquement porteuse d'un positionnement politique, qui révèle la place et le pouvoir que l'actrice entend avoir dans la société. Contrairement à Virginie Déjazet, Sarah Bernhardt prétend à un pouvoir économique et artistique. Déjazet ne revendique pas une place de créatrice, mais seulement d'interprète, et l'achat d'un théâtre lui permet surtout d'éviter d'être dépendante des employeurs extérieurs. Anne Martin-Fugier rappelle que la majorité des comédiennes, devenues vieilles, si elles n'ont pas un protecteur ou des économies, meurent dans la misère lorsqu'elles ne peuvent plus vivre de leur art, puisqu'on ne leur donne plus de rôles. En achetant un théâtre, Déjazet parvient à rester comédienne dix ans après avoir cessé d'être embauchée par des théâtres. Pendant les cinq premières années, elle fait découvrir le théâtre de Victorien Sardou, puis vit de son répertoire, désuet certes, mais qui conserve un public de curieux pour cette célébrité du passé, puis part en tournée en France et à l'étranger les cinq dernières. Bien que la propriété du théâtre contribue à son auto-aliénation, puisqu'elle subit la pression économique d'une entreprise qui sombre peu à peu, elle n'en reste pas moins son propre maître, et assure sa postérité puisqu'elle lègue un théâtre à son fils. Sarah Bernhardt, qui parvient à dégager de plus grands bénéfices de ses tournées, souffre moins de la faillite. De plus, en devenant propriétaire d'un théâtre, elle en prend aussi la direction artistique, devient metteuse en scène des pièces dans lesquelles elle joue, en partenariat avec l'auteur. Elle redécore entièrement les théâtres qu'elle occupe, les orne à son effigie, de sorte à en faire des temples dédiés sa personne. Sarah Bernhardt construit sa propre starification, et ne le fait pas sur le terrain habituellement réservé aux femmes. En effet, Sarah Bernhardt n'intitule pas son chapitre « Pourquoi j'ai joué des rôles travestis », mais des « Pourquoi j'ai joué des rôles d'homme ». Le travesti fait partie des emplois féminins – en parlant de rôles d'homme, elle

¹⁰⁰⁴ *The Times*, 13 juin 1899.

revendique ouvertement sa conquête de rôles non pas travestis, mais masculins. Elle le dit expressément : seule une actrice *intellectuelle* peut jouer un personnage intellectuel. Si elle peut jouer un « cerveau d'homme », c'est qu'elle aussi, d'une certaine manière, en a un, qu'elle met à profit dans de nombreuses places résolument masculines à l'époque – et encore souvent de nos jours dans l'institution – metteuse en scène, directrice de théâtre, productrice. En cela, la réponse qu'elle donne à la question « pourquoi j'ai joué des rôles d'homme » pourrait se résumer à celle-ci : « parce que je suis leur égale ».

En un sens, Sarah Bernhardt partage aussi cette puissance de la transformation : Sophie-Aude Picon intitule un des chapitres de la biographie de Sarah Bernhardt « La Femme-Protée », en référence à l'étendue du répertoire qu'elle interprète : tragédie, mélodrame, drame romantique, comédie, pantomime, drame symboliste, Sarah Bernhardt s'essaie à presque tous les genres, excepté le drame naturaliste. Romain Piana souligne que « la grandeur de la comédienne a, en réalité, moins à voir avec sa hauteur ou son élévation, qu'avec l'ampleur de son registre, autrement dit – pour reprendre le mot de Sarcey –, son " envergure " »¹⁰⁰⁵. Elle « rend caduque le système des emplois »¹⁰⁰⁶ en élargissant son répertoire bien plus loin que ce à quoi son physique frêle la destinait, et utilise son originalité et son indépendance pour traverser tous les répertoires.

¹⁰⁰⁵ Romain Piana, « Victorien Sardou et la "grande Sarah" : la construction d'une figure héroïque éclectique », in Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), *Les héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, op. cit., p. 204.

¹⁰⁰⁶ Sophie-Aude Picon, op. cit., p. 221.

1.9 MONSIEUR SARAH BERNHARDT



Figure 46. Sarah Bernhardt en tant que sculpteur dans son atelier. Source : Gallica, BNF.



Figure 47. Sarah Bernhardt en tant que peintre. Source : Gallica, BNF.

Chez Sarah Bernhardt, la masculinité est le pendant symbolique de l'indépendance et de la force de caractère dont elle fait preuve. Comme peu de femmes pendant le siècle, elle n'aliène sa liberté à aucun homme, pas même à ses protecteurs, elle ne perd jamais son indépendance, malgré son mariage, revient plusieurs fois millionnaire de tournée, et cumule des postes à responsabilité dans le monde théâtral que seuls les hommes occupent à la même époque. Au moment où elle rompt son engagement avec la Comédie-Française, Adolphe Brisson raconte :

Les allures de Mme Sarah Bernhardt révélaient une indépendance de caractère, un bouillonnement de caprice qui cadraient mal avec une institution d'État. Voyez-vous Napoléon obligé d'obéir, de subordonner sa volonté à des volontés rivales ? M^{me} Sarah Bernhardt est de la race de Napoléon : elle est, comme lui, autoritaire, créée pour exercer le commandement¹⁰⁰⁷.

Comparer Sarah Bernhardt à Napoléon n'a rien d'anodin : femme exceptionnelle, elle n'est pas comparée à n'importe quel homme, mais rejoint le rang des grands hommes dont elle

¹⁰⁰⁷ Adolphe Brisson, *Pointes sèches*, Armand Colin, Paris, 1898, p. 267.

partage la force de volonté. La volonté est également un trait saillant dans la façon dont Sarah Bernhardt est décrite, non pas comme sculptrice, mais en tant que *sculpteur*.

Pierre Véron n'hésite pas à l'appeler « Monsieur Sarah Bernhardt », la comptant dans une liste d'artistes peintres ou sculpteurs parmi lesquels Sarah Bernhardt est la seule « femme »¹⁰⁰⁸. À la ville, Sarah Bernhardt incarne la féminité, elle est une inspiratrice de mode pour les femmes, par le style vestimentaire très personnel qu'elle adopte, mais dans son atelier, en pantalon, elle est uniformément décrite avec des attributs masculins :

En dehors de son atelier, c'est une femme, et une femme charmante que Sarah Bernhardt. Mais dès qu'elle a franchi le seuil du sanctuaire où elle pétrit la glaise, c'est un homme qui tient l'ébauchoir. Un homme seul, en effet, peut avoir ce dédain des coquetteries, cette énergie de la volonté, cette résistance à la fatigue. Regardez-la... je me trompe, regardez-le faire. Il vous prend la terre à pleines mains sans souci de ce qu'il en adviendra. En vain ses doigts frêles essayent de protester ; en vain ses ongles roses voudraient s'insurger contre les violences qui leur sont faites. L'artiste poursuit sa tâche avec une ardeur fébrile. Faut-il monter à l'escalade sur cette échelle ?... En avant ! Et de là-haut, téméraire comme un gymnaste, Monsieur Sarah Bernhardt ne daignera pas même répondre aux abjurations effrayées d'une amie qui lui crie d'en bas :

– Mais prends donc garde, si tu tombais...

Un crâne tempérament et un tempérament crâne. Une lame de l'acier le plus finement trempé dans ce fourreau presque diaphane. [...] La porte à droite au rez-de-chaussée... Nous y sommes. [...] Du seuil, vous percevez la sociétaire de la Comédie-Française s'escrimant sur le groupe qui va figurer au Salon de 1876. Comme j'avais raison de l'appeler *Monsieur* tout à l'heure ! Vainement vous chercheriez une trace de préciosité féminine dans cette œuvre d'une vigueur audacieuse, dont le sujet même est viril comme l'exécution. Une vraie vieille femme, une mère de pêcheur, bien *peuple*, franchement haillonnée, tient sur ses genoux le cadavre d'un gars de quinze à seize ans que le flot vient de revomir. Sinistre, les yeux hagards, silencieusement effarée, la bonne femme contemple, médite et souffre. C'est plein de hardiesse, de témérité même. Je ne vous ai rien dit jusqu'à présent de l'atelier. Peut-être vous attendez-vous à y trouver des raffinements d'élégance rappelant le boudoir ?... Ah ! mais non. C'est tout bonnement la demeure d'un travailleur, trop occupé pour se soucier des effets de mise en scène. Deux portraits de l'artiste y attirent le regard. Pas de chance comme reproduction. Il ne faut pas que Sarah Bernhardt soit coquette pour exhiber ces diffamations. À moins que

¹⁰⁰⁸ Pierre Véron, *Les Coulisses artistiques*, Dentu, Paris, 1876, p. 131.

sa coquetterie, non pas féminine, mais artistique, ne consiste précisément à faire valoir ses propres œuvres par un pareil contraste¹⁰⁰⁹.

La citation est un peu longue, mais permet de souligner l'insistance que met Pierre Véron à démontrer la masculinité de Sarah Bernhardt en sculpteur, passant en revue tous ses aspects : sa tenue vestimentaire, ses mouvements pour travailler, ses œuvres elles-mêmes, la décoration de son atelier, tout concorde. L'œuvre dont il est question ici est une sorte de *Pietà* inspirée par une vieille femme rencontrée dans le Finistère qui voit son petit-fils se noyer après avoir perdu tous ses enfants en mer. En entreprenant un groupe, Sarah Bernhardt ne se contente plus de ses premiers bustes, elle entreprend des œuvres de plus grande ampleur, sur des sujets sociaux et pathétiques. Lorsque Sarah Bernhardt sculpte, rien ne la distingue d'un homme. Le détail auquel s'astreint Pierre Véron, son emphase à appeler la comédienne *Monsieur*, sont la preuve d'une recherche assidue de signes de féminité ; ils révèlent l'incongruité que constitue la vision d'une femme qui n'a plus rien de féminin. Mais il n'y a rien à faire, dans son atelier la masculinité de Sarah Bernhardt prend absolument le dessus. Officiellement devenue Monsieur Sarah Bernhardt pour la presse, on la cite au rang des « Hommes du jour », et elle rejoint un club de caricaturistes exclusivement masculins : le club des Hydropathes. La caricature d'André Gill représente Sarah Bernhardt comme un être hybride, mi-homme mi-femme, dans une tenue qui mélange son costume blanc de sculpteur et les robes à traîne qu'elle porte sur scène, elle est donc aussi mi-actrice mi-sculpteur, et de là, devient mi-humaine mi-être fantastique, chimère douée d'ailes de fée ou de libellule. Sur la couverture des *Hydropathes* du 5 avril 1879, date à laquelle Sarah Bernhardt rejoint le cercle, elle est au contraire radicalement virilisée, ses traits ressemblent à des traits masculins, sa pose assise sur une chaise renversée est tout sauf féminine. Le texte d'introduction de Sarah Bernhardt au club des Hydropathes insiste sur la masculinité de l'actrice, devenue homme pour rejoindre ce cercle privé :

Vous connaissez tous, ou vous allez connaître le comble de l'aplomb. Le voici : c'est de soutenir qu'on a vu Sarah Bernhardt, car en effet, personne n'a vu *Monsieur* Sarah Bernhardt (car Sarah Bernhardt est un *Monsieur*). Comment en pourrait-il être autrement ? puisqu'on ne reçoit que des hommes dans la Société des Hydropathes. Monsieur Sarah Bernhardt est donc Hydropathe¹⁰¹⁰.

¹⁰⁰⁹ Pierre Véron, *op. cit.*, p. 131-138.

¹⁰¹⁰ Georges Lorin, « Monsieur Sarah Bernhardt », *Les Hydropathes*, 5 avril 1879.

Figure 48. Sarah Bernhardt, caricature par André Gill, *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 7, 25 octobre 1878.

Figure 49. *Les Hydropathes*, n° 6, 5 avril 1879. Caricature de Sarah Bernhardt par Georges Lorin dit Cabriol.

Dans ce cadre, *Monsieur* Sarah Bernhardt n'est plus seulement une métaphore décrivant l'activité de sculptrice de Sarah Bernhardt, il s'agit d'une déclaration performative, bien qu'issue d'un syllogisme absurde qui consiste à dire que Sarah Bernhardt ne peut être qu'un homme puisque les Hydropathes n'accueillent que des hommes. Plutôt que de rester cantonnée aux domaines féminins et d'adhérer à l'idéologie des sphères séparées¹⁰¹¹, l'actrice n'entend pas seulement construire son pouvoir dans des domaines socialement acceptés pour les femmes, autrement dit construire une « puissance féminine », mais conquérir également des espaces masculins, stratégie qui alimente la masculinité qu'on lui attribue. La puissance transgressive de l'activité de sculptrice qu'exerce Sarah Bernhardt se mesure aux discours haineux publiés à son propos pendant sa tournée à Londres avec la Comédie-Française.

N'y a-t-il donc pas dans l'entourage de Sarah Bernhardt un ami assez dévoué pour faire comprendre à cette vaillante artiste, et à cette femme charmante, qu'elle est en train de se perdre dans l'opinion publique ? À propos de son

¹⁰¹¹ L'idéologie des sphères séparées est un « discours qui s'affirme dans les milieux bourgeois en Europe et en Amérique du Nord au XIX^e siècle, et qui repose sur l'affirmation d'une stricte séparation entre l'espace public, monopolisé par les hommes, et l'espace privé, où sont confinées les femmes. Le caractère asymétrique de ce modèle est masqué par l'idéalisation des vertus "civilisatrices" des mères et des épouses dans le cadre du foyer ». Voir Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, De Boeck Supérieur, Bruxelles, 2012, p. 221.

succès à Londres, on a parlé de Rachel, et on l’a comparée à cette grandissime artiste. Je glisserai sur la surface de ce débat sans m’y plonger, mais j’estime que jamais Rachel ne s’est déguisée en sculpteur pour se faire voir moyennant un schelling ; que jamais, au cas où elle aurait fait de la sculpture, elle n’eût consenti à se promener pour de l’argent au milieu de ses œuvres, comme jadis le géant du café de Mulhouse circulait à travers les consommations. C’est la première, je pense, qu’une artiste de valeur consent à descendre à de tels moyens de puffisme [syn. arrivisme]. Qui donc se chargera d’apprendre à M^{lle} Bernhardt que, par le fait de son exhibition en vareuse blanche, elle perd la sympathie, n’étaient les égards qu’on doit toujours à une femme, je dirais qu’elle perd le respect que nous avons pour l’artiste¹⁰¹².

Les scandales sont nombreux qui font courir des bruits sur la vie de Sarah Bernhardt à Londres, mais le plus grand d’entre eux, qui dépasse largement le seuil de l’excentricité, est l’allégation selon laquelle elle s’exhibe en costume de sculpteur dans l’exposition de ses œuvres organisée à Londres, c’est-à-dire dans l’espace public. L’actrice répond quelques jours plus tard à Albert Wolff que ses accusations relèvent de la diffamation, et qu’elle n’a pas même emporté sa vareuse dans ses affaires. Virginie Déjazet est bien plus secrète que Sarah Bernhardt relativement à l’affirmation d’une masculinité, elle la réserve à sa vie privée, mais ses propos concernant sa propre masculinité sont beaucoup plus francs que ceux de Sarah Bernhardt, qui nie dans la presse avoir jamais porté des vêtements d’homme dans la rue et dément toutes les allégations publiées dans la presse sur ses comportements masculins. Sarah Bernhardt défraie la chronique pour ses excentricités, et elle bénéficie de cette publicité, mais elle fait en sorte qu’on conserve d’elle l’image d’une femme féminine, sans vouloir pour autant correspondre à une féminité normative. Cependant, le pantalon et le métier de sculpteur cristallisent chez le journaliste une condamnation morale qui dépasse l’exercice de la sculpture : qu’elle sculpte, passe encore, du moment que cette activité s’effectue dans la sphère privée, dans le refuge de son atelier où seuls ses amis sont reçus, mais qu’elle ose se montrer en pantalon, vendre ses œuvres, revient pour Albert Wolff à une activité de prostitution. Sarah Bernhardt a bien été courtisane, et a fréquenté assez le Tout-Paris pendant cette période pour que l’affaire soit connue¹⁰¹³. Elle figure d’ailleurs au registre des courtisanes de la préfecture de Police de Paris. Se montrer en costume de sculpteur constitue un affront moral, une forme de prostitution encore plus condamnable qu’être courtisane. Les discours conservateurs ne tolèrent ainsi les « excentricités » d’une femme qu’à condition qu’elles restent cantonnées à la sphère privée, à l’atelier, entre les murs de sa propre maison. Mais l’apparition d’une femme usurpant les privilèges masculins (le costume et le métier) dans l’espace public dépasse l’excentricité, elle menace l’idéologie des sphères séparées. La stratégie rhétorique employée pour punir cette prise de liberté est l’accusation de prostitution, dont toute « femme publique » prend le risque

¹⁰¹² Albert Wolff, *Le Figaro*, 27 juin 1879.

¹⁰¹³ La publication infamante et antisémite de Marie Colombier, *Les Mémoires de Sarah Barnum*, [éd. Inconnu], Paris, 1883, participe largement à diffuser cette information.

d'être sanctionnée. On retrouve le même type de discours dans la presse sur Sarah Bernhardt à propos de son mariage avec Jacques Damala en 1882. Selon Sophie-Aude Picon :

Damala est représenté sous tous les aspects du mari malheureux, mené par le bout du nez par une femme puissante, transformé en marionnette qu'elle manipule, ou plus violemment, transpercé par une Sarah-aiguille qui tient son cœur entre ses mains. La violence et l'abondance de ces caricatures révèlent la puissance fantasmatique de l'image de la comédienne dont la liberté de vie menace le pouvoir sexuel établi par des mâles¹⁰¹⁴.

Comme sculpteur, peintre, actrice, femme de pouvoir et amante libre, Sarah Bernhardt est l'incarnation d'une puissance artistique et sexuelle qui concurrence celle des hommes. La caricature la représente en sorcière (sur la couverture des *Mémoires de Sarah Barnum* notamment, où elle vole dans le ciel avec un chaudron), en Sphinge, monstre mythique dévorateur, de la famille des Harpies, en chimère, soulignant encore une fois son hybridité monstrueuse (Fig. 48 et 49). Mona Chollet a récemment souligné que le nom et l'image de la sorcière sont les stigmates apposés aux femmes libres, indépendantes, qui désirent une sexualité plurielle, hors des limites du mariage¹⁰¹⁵. Chantal Meyer-Plantureux, qui étudie les formes de l'antisémitisme que subissent Rachel et Sarah Bernhardt souligne que « l'antisémitisme et l'antiféminisme se rejoignent dans ces critiques faites à Sarah Bernhardt. Elle menace l'ordre patriarcal de la société en revendiquant ouvertement des droits en tant que femme et actrice (celui de choisir des rôles masculins, de s'habiller en homme), et en tant que juive (son soutien à la cause dreyfusarde)¹⁰¹⁶ ». Elle souligne que l'antisémitisme envers les femmes prend une forme spécifique, différente de celle que subissent les hommes : les femmes juives sont stigmatisées pour être « cérébrales et libérées, et par là même un danger pour la famille française¹⁰¹⁷ ». L'ensemble des caricatures montrées ici représente en effet Sarah Bernhardt avec une caractéristique de la judéité : l'étoile de David sur la couverture des *Hydropathes* (Fig. 49), et le nez recourbé.

¹⁰¹⁴ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 147.

¹⁰¹⁵ Mona Chollet, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, La Découverte, Paris, 2018.

¹⁰¹⁶ Chantal Meyer-Plantureux, « De Rachel à Sarah Bernhardt ou la naissance de l'antisémitisme culturel », *Double jeu* n° 5, 2009 [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1505>, consulté le 23/03/2020].

¹⁰¹⁷ *Idem*.

Figure 50. Sarah Bernhardt en chimère, caricature d'André Gill.

Pourtant, le féminisme de Sarah Bernhardt est à relativiser : elle reste profondément individualiste, elle ne prend jamais le parti des femmes en général, seulement le sien. Dans *L'Art du théâtre*, elle utilise souvent des arguments essentialistes pour justifier que l'inégalité entre hommes et femmes : pour elle, le seul domaine de l'art où les femmes peuvent rivaliser avec les hommes est le théâtre. Ni peintre, ni sculpteur, ni écrivain femme n'a jamais rivalisé, selon elle, avec les maîtres masculins – ce qui ne l'a pourtant pas empêchée d'essayer. Entériner une différence ontologique entre hommes et femmes lui permet de se considérer comme une exception.

1.10 SARAH BERNHARDT, EGERIE CRYPTO-LESBIENNE ET ICONE GAY

Si l'on applique la question « qu'est-ce que les spectacles de Sarah Bernhardt en travesti signifient, et pour qui ? », les réponses sont très différentes selon le genre et l'orientation sexuelle du public. Il ne s'agit pas là de commenter la qualité de l'interprétation de Sarah Bernhardt, mais seulement la réception du choix du travestissement, et de la confrontation au corps travesti de l'actrice sur scène, même si les deux sont difficilement distinguables, dans la mesure où le rejet du travestissement va souvent de pair avec une critique défavorable quant à l'interprétation scénique et dramaturgique du personnage d'Hamlet. Les critiques défavorables au travesti vont dans deux sens contradictoires : soit elles affirment qu'Hamlet est un personnage résolument masculin, et ne peut être joué par une femme, soit, au contraire, que le personnage d'Hamlet est la métaphore d'un clivage entre une part féminine qui le retient

dans l'inaction et sa nature masculine, ce qui justifie également qu'il doive être interprété par un homme. Ainsi on peut lire :

Hamlet, de corps et d'âme et des pieds à la tête, regimbe au travesti. [...] Il faut donc un homme aussi absolument que pour Célimène il faut une femme, et la donnée du sexe est la donnée première. La masculinité d'Hamlet est si bien la condition *sine qua non* du personnage, de l'étude et de ses effets dramatiques, que pour elle il n'y a plus effets, ni étude, ni personnage¹⁰¹⁸.

Émile Bergerat mobilise ici un argument essentialiste et conservateur : le sexe du personnage étant selon lui un élément central dans la compréhension du personnage, il ne peut (et ne doit) être interprété que par un acteur, seul à même de donner corps et d'interpréter (donc de comprendre), les émotions et la psyché du personnage. L'argument est conservateur dans le sens où le critique fige l'interprétation dramaturgique des personnages dans le système de l'emploi : aux acteurs les rôles masculins, aux actrices les rôles féminins et les travestis. Le genre du personnage serait indiqué par la catégorie de rôle à laquelle il appartient, sans réinterprétation possible. La prévalence d'un conservatisme essentialiste occulte la composition du jeu de l'actrice, qui, à le lire, semble n'être qu'une comédienne de seconde zone. C. Martel quant à lui, est obligé, bien qu'à contrecœur, de concéder à Sarah Bernhardt le brio de son interprétation :

L'admirable Sarah a joué de toutes les ressources de son art et donné tout ce que peut le talent dans un emploi qui n'est pas sien. Fatalement, Hamlet, qui tout en n'agissant pas était doué pour l'action vigoureuse a perdu son énergie avec son sexe, et en dépit de quelques violences hasardées, ce que tout d'abord vous applaudissez chez le nouvel Hamlet est l'habileté voire même la gentillesse. Hamlet gentil ! Most horrible ! [...] Malgré une mise en scène étrange qui met Hamlet dans l'impossibilité de voir sans escalade le roi et la reine dont il est là pour observer le visage, Sarah a été rappelée quatre fois. Elle l'avait bien mérité, encore que ce maudit travesti donnât au prince du Danemark devant la tribune royale je ne sais quelle allure de titi au paradis¹⁰¹⁹.

Pour Martel, Sarah Bernhardt décrédibilise le personnage d'Hamlet : l'inaction d'Hamlet ne devrait pas lui retirer sa virilité. Il attribue alors le choix de Sarah Bernhardt, pourtant délibéré, de faire d'Hamlet un personnage spirituel, calculateur et héroïque à une déformation induite par le travestissement : Hamlet ne serait aimable que parce qu'il est joué par une femme, et non parce que cette interprétation dramaturgique est légitime à la lecture du texte. Après avoir critiqué Sarah Bernhardt comme actrice, et notamment comme dramaturge, il la

¹⁰¹⁸ Émile Bergerat, « Revue dramatique », in *Revue Encyclopédique*, juin 1899, p. 491.

¹⁰¹⁹ C. Martel, *L'Aurore*, 21 mai 1899.

dénigre aussi dans ses choix de mise en scène, qui manquent de crédibilité, pour terminer, lui aussi, par un commentaire amer sur le travesti.

MM. Morand et Schwob ont été relativement respectueux de l'œuvre de Shakespeare. On n'en peut pas dire autant de Mme. Sarah Bernhardt qui a tenu à jouer en travesti le rôle du prince du Danemark. C'est bel et bien Shakespeare lui-même qu'elle a travesti par cette fantaisie. On aura beau dire, on aura beau discuter, on aura beau applaudir, un rôle d'homme doit être joué par un homme, ou bien c'en est fait de l'illusion scénique. Un caractère féminin dans le corps d'un jeune homme, voilà le contraste qui fait tout le tragique du rôle, et ce contraste disparaît dès que le personnage est représenté par une femme. Quand Sarah Bernhardt apparaît sur scène, elle peut se donner beaucoup de peine pour faire bien son jeu et sa démarche ; pas un spectateur ne s'y méprend. Concevez Hamlet comme vous voudrez, Hamlet ne peut pas avoir la voix de Sarah Bernhardt¹⁰²⁰.

André Hallaye va encore plus loin : non seulement Sarah Bernhardt trahit Hamlet, mais elle travestit Shakespeare tout entier. Ironiquement, l'argument invoqué pour justifier ce travestissement de l'œuvre de Shakespeare est l'illusion scénique, ce qui est sans doute loin d'être une priorité pour un auteur élisabéthain. André Hallaye se focalise quant à lui sur la voix de Sarah Bernhardt, après avoir pourtant dit qu'Hamlet était « un jeune homme », et donc à même d'être interprété par une voix de femme. On peut toutefois lui reconnaître que les travestis étaient majoritairement interprétés par des voix de mezzo, et le soprano de Sarah Bernhardt est sans doute plus aigu qu'il n'en a l'habitude.

Les critiques positives émises au sujet du Hamlet de Sarah Bernhardt reconnaissent la virtuosité de son jeu en travesti, mais contrairement aux intentions de l'actrice, ils n'y voient pas un personnage viril pour autant :

Quant à la question de savoir si Hamlet peut être joué par une femme, elle est résolue. De quelque manière qu'on la prenne, on est amené à reconnaître que Hamlet, faible, violent, rusé, indécis et toujours au seuil de l'égarement est un caractère féminin dans le corps d'un jeune homme, que le texte permet de prendre pour un adolescent¹⁰²¹.

Hamlet peut être joué par une femme seulement parce que son *caractère* est également féminin. Tout en louant le jeu de la comédienne, il lui refuse tout comme ses détracteurs d'avoir réussi à incarner un *homme*.

¹⁰²⁰ André Hallaye, « Revue dramatique », cité par Gustave Geffroy, in *Revue Encyclopédique*, juin 1899, p. 491.

¹⁰²¹ E. Fasquet, « Revue dramatique », cité par Gustave Geffroy, *ibid.*, p. 491.

Alors que personne en 1830 ne se posait la question de savoir si, oui ou non, Virginie Déjazet pouvait incarner le jeune Richelieu ou le jeune Bonaparte, en 1899, le travesti est devenu un enjeu esthétique et politique. Face à Déjazet, la critique ne porte pas tant sur le fait qu'elle joue de jeunes hommes que sur le fait qu'il s'agisse de personnages historiques importants dans l'histoire nationale. Or, la critique d'Hamlet remet en question la possibilité même de jouer un homme, même si le personnage est jeune. Bien entendu, Hamlet est un premier rôle tragique, et non un jeune aristocrate décadent du vaudeville. Et en effet, l'âge du personnage n'interdit pas de le compter au rang des travestis. Ce qui choque en 1899 est alors la représentation d'un homme avec un corps qui n'est pas *viril*. Dans son *Histoire de la virilité*, Georges Vigarello montre que la défaite de 1870 contre la Prusse constitue un tournant majeur dans l'appréhension la crainte de la dégénérescence physique et morale et les appréhensions qu'elle produit concernant la virilité¹⁰²². Refuser de voir dans la performance de Sarah Bernhardt un rôle masculin, c'est refuser qu'un personnage comme Hamlet ait le corps d'un inverti, d'un masturbateur rachitique, un corps symptôme d'une sexualité anormale.

Lenard R. Berlanstein ajoute qu'en parallèle de cette nouvelle appréhension de la sexualité instaurée en France par la médecine légale, évolue également la représentation de l'enfance, avec la découverte de « l'adolescence ». Tandis que l'« enfance » avait prévalu tout au long du XIX^e siècle, dans une conception de la jeunesse déssexualisant le corps de l'enfant (et ce jusqu'à dix-sept ou dix-huit ans), la création de la catégorie de l'adolescence comme individu fortement sexualisé porte en soi le risque d'un développement sexuel anormal. Les romans fleurissent autour des amours homoérotiques de jeunes hommes à l'école militaire (*Tous quatre* de Paul Margueritte, publié en 1885) ou au lycée (*Un Crime d'amour* de Paul Bourget, publié en 1886).

Tant que les adolescents avaient été politiquement sans importance, leur identité sexuelle pouvait rester culturellement indéchiffrable. Cependant, la découverte de la sexualité des adolescents accompagna la politisation de leurs corps. Ce n'est pas que les jeunes devinrent une force politique en tant que telle, mais certains intellectuels fin-de-siècle s'en sont emparés comme symboles de la décadence en France. Ils réclamèrent une nouvelle sorte de jeunesse qui assurerait l'avenir de la nation. Les jeunes hommes réformés se rebelleraient contre leurs pères et préféreraient l'action à la pensée, les muscles au cerveau, et la croyance à la spéculation¹⁰²³.

Dans ces termes, le héros romantique se fait le reflet cauchemardesque du jeune homme dégénéré et décadent, car cérébral et philosophe, au corps atrophié par la pensée –

¹⁰²² Georges Vigarello, *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen-Âge*, Seuil, Paris, 1993 ; p. 216-240, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *Histoire de la virilité*, op. cit., p. 63-83 et Gérard Jorland, op. cit., p. 187-191.

¹⁰²³ Lenard R. Berlanstein, op. cit., p. 360.

tout le contraire de l'homme nécessaire à la nation. Une masculinisation de l'adolescent devient nécessaire pour redorer le blason français. Dans ces conditions, le code de jeu des rôles travestis, que l'on voit sous un jour nouveau, est de moins en moins tolérable puisqu'il conjugue tous les fantasmes de la dégénérescence. Cette hypothèse explique sans doute l'évolution des discours que produit Sarah Bernhardt sur les rôles d'hommes entre 1900 et 1923. Dans les articles publiés lors de sa tournée en Angleterre, en 1900, juste après les premières représentations, Sarah Bernhardt argue avec véhémence que les personnages sont des hommes, que les jouer consiste à bouger, marcher, penser, sentir comme un homme. Son discours dans *L'Art du théâtre* (qu'elle commence à écrire en 1907 et qui est finalement publié en 1923) est beaucoup plus ambivalent concernant la masculinité des personnages : elle parle alors « d'être insexués », dont « l'âme brûle le corps », confortant l'idée que ces personnages sont des anti-héros. Elle prône le fait qu'une femme puisse jouer des « cerveaux d'homme », mais ne doit pas prétendre incarner la virilité de personnages militaires. C'est qu'entre 1899 et 1923, le contexte historique a changé : lors des premières représentations d'*Hamlet*, la France est secouée par l'affaire Dreyfus, et Sarah Bernhardt, fervente dreyfusarde, veut peut-être affirmer l'héroïsme de contre-modèles (l'homme juif, le héros romantique). Florence Naugrette souligne en effet qu'à la fin du siècle, le théâtre romantique a largement perdu sa portée politique, et que l'éclat de ses héros a terni. Elle cite Zola qui écrit dans la *Revue littéraire* en 1877 qu'Hernani est devenu « un bandit platonique, qui se conduit comme un enfant de dix ans¹⁰²⁴ ». Après la Première Guerre mondiale, il n'est plus temps de défendre la facture romantique de l'héroïsme (qui s'applique aussi à Hamlet, en ce qu'il partage certaines de leurs caractéristiques), Sarah Bernhardt renonce à argumenter sur la masculinité des personnages et utilise ces rôles pour critiquer le sexisme inhérent à l'écriture théâtrale, les rôles masculins demeurant plus complexes et plus profonds que les rôles féminins.

Pour d'autres types de publics que les hommes bourgeois hétérosexuels, les rôles travestis de Sarah Bernhardt sont auréolés d'une signification tout autre, comme le montre l'interprétation qu'en livre Natalie Clifford Barney, poétesse lesbienne féministe de la fin du siècle. Liane de Pougy, courtisane, performeuse de music-hall et écrivaine, raconte dans son roman *Idylle saphique* (1901) son aventure amoureuse avec la poétesse et écrivaine Natalie Clifford Barney dans une fiction autobiographique transparente¹⁰²⁵. Natalie Clifford Barney participe également à la rédaction du roman, et reconnaît que le roman décrit avec exactitude les événements de leur relation¹⁰²⁶. Dans les premiers chapitres du roman, Flossie (double fictif de Natalie Clifford Barney, qui est également un de ses surnoms parmi ses amies¹⁰²⁷) et Annhine de Lys (double fictif de Liane de Pougy) assistent ensemble à une représentation d'*Hamlet*,

¹⁰²⁴ Émile Zola, « Le Bien public », *Revue littéraire*, 26 novembre 1877, cité par Florence Naugrette, *Le Théâtre romantique*, op. cit., p. 297.

¹⁰²⁵ Liane de Pougy, *Idylle Saphique* [1901], Des Femmes, Paris, 1987.

¹⁰²⁶ Suzanne Rodriguez, *Wild heart: A Life, Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris*, Harper Collins, New York, p. 117.

¹⁰²⁷ George Wickes, *The Amazon of Letters: the life and loves of Natalie Barney*, Putnam, New York, 1976, p. 39.

interprété par Sarah Bernhardt. Elles profitent des entractes pour se livrer à des commentaires philosophiques sur la pièce, et Flossie compare la situation des femmes à l'impuissance d'Hamlet face à la tyrannie : « Qu'y a-t-il pour celles qui sentent en elles la tempête et la fièvre d'agir, lorsque l'impitoyable Destinée les tient en des chaînes forgées, durcies par tout ce qui fut aveugle, sinon infâme, pendant des siècles ! La Destinée a voulu nous faire femmes, en un temps où la loi de l'homme est la seule reconnue et écoutée¹⁰²⁸ ». Par sa dimension autobiographique, l'extrait d'*Idylle Saphique* est un des rares témoignages de la réception du spectacle de Sarah Bernhardt écrit par des femmes lesbiennes. Natalie Clifford Barney est notoirement féministe : elle publie deux essais féministes, *Pensées d'une Amazone* en 1920, et *Nouvelles pensées d'une Amazone* en 1939. L'analyse que produit Flossie/Natalie Clifford Barney du *Hamlet* de Sarah Bernhardt est immédiatement féministe : incarnant Hamlet, et son échec dans l'action, Sarah Bernhardt illustre métaphoriquement la condition féminine de l'époque : même lorsque la femme porte un pantalon, même travestie, même lorsqu'elle joue des rôles d'homme, elle reste prisonnière du patriarcat.

Le fait que Liane de Pougy et Natalie Clifford Barney aillent assister ensemble à une représentation de Sarah Bernhardt, et notamment à celle d'*Hamlet*, n'est pas anodine, ni dans leur histoire personnelle, ni d'un point de vue sociologique. En effet, Liane de Pougy raconte que pour la séduire, Natalie Clifford Barney se serait rendue dans sa loge aux Folies Bergère en habit de page. Suzanne Rodriguez décrit le costume que la jeune femme s'est fait faire exprès pour l'occasion :

Chez le célèbre costumier Landolf, Natalie commanda une superbe tenue de page en collants de soie gris, une chemise en lin blanc aux manches plissées et une tunique courte en velours bleu lavande et vert brodée d'argent et de perles avec un lys, l'emblème de Liane¹⁰²⁹.

Liane de Pougy décrit le costume de page comme celui d'un page florentin, ce qui évoque le costume de Sarah Bernhardt dans *Le Passant*. Natalie Clifford Barney utilise à plusieurs reprises des costumes de page, voire le costume d'Hamlet, imitant celui de Sarah Bernhardt, dans lequel elle est photographiée.

¹⁰²⁸ Liane de Pougy, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰²⁹ Suzanne Rodriguez, *op. cit.*, p. 114 (je traduis).

Figure 51. Natalie Clifford Barney à vingt ans en costume d'Hamlet. Source inconnue.

Le costume de page, ou plus généralement le costume d'homme, commence à devenir un signe distinctif des lesbiennes fin-de-siècle dans les bals costumés ou pour Mardi-Gras. Natalie Clifford Barney est également photographiée avec une autre amante, Renée Vivien, qui porte des vêtements masculins (*Fig. 52*). Le vêtement masculin devient pour les lesbiennes la forme d'un style de vie, et d'une identité politique.

Figure 52. Renée Vivien et Natalie Clifford Barney.

Parallèlement à la création d'une mode vestimentaire distinctive chez les femmes lesbiennes, les spectacles de Sarah Bernhardt sont devenus un lieu de rendez-vous lesbien notoirement connu. Jean Lorrain y consacre un article ironique :

Nous allons les revoir traîner dans les couloirs de la rue de Bondy et assiéger la loge où Sarah rentre après chaque acte, exténuée, presque exsangue et en se soutenant à peine sous le poids invraisemblable de ses étoffes rebrodées et de ses orfèvreries de princesse barbare : à chaque nouvelle création de la grande fantasque elles reparaissent, sorties d'on ne sait où, toutes reconnaissables à leur allure hardie et garçonnière, le feutre mou et crânement posé sur leurs cheveux roussis au henné et frisés à la Titus, la jaquette de tailleur ouverte sur le gilet drap olive, toutes d'un pâleur de morte sous leur coiffure androgyne et les yeux cruels et fixes entre leurs cils mouillés de fard. [...] Consignées à la porte de Sarah qu'elles excèdent, [...] les amoureuses de Cléopâtre ne se découragent pas pour cela ; tenaces comme un remords, elles attendent, s'il le faut, des journées dans le petit salon obscur où Saryta qui passe entre deux battements de porte les salue à peine d'un geste de son fouet de chasse, et tue les longues heures d'attente en couvrant de caresses les indolents sloughis de la tragédienne, Justinien et Scapia. Elles sont légion comme les démons, et quoiqu'un peu inquiétantes dans leur costume mi-masculin d'étoffe rude et de gros drap, elles sont bien fin-de-siècle et forment une note étrange, mais complémentaire dans l'intérieur somptueux et bohème qu'est la maison ouverte de cette folle Sarah. Tous les ans la cohue grossit, enrichie de quelque nouvelle recrue, brune ou blonde ; chanteuse au teint olivâtre, aux paupières bistrées, l'air d'un toréador sous le sombrero à pompons de la Biscaye, ou bien quelque femme du monde artiste, à l'atelier fameux dans les fastes de Montmartre et rentrée naguère escortée de Peladan, ce pitre, chez la baronne L... ou Abbéma¹⁰³⁰ !

On reconnaît dans la description les traits physiques qui caractérisent les lesbiennes fin-de-siècle, ou les « gynandres », dirait Joséphin Péladan¹⁰³¹ : le teint pâle, les cheveux courts, le vêtement masculin, l'inactivité aristocratique et décadente. La loge et la maison de Sarah Bernhardt sont souvent fréquentées par les cercles lesbiens de Paris. La présence de Saryta, nièce de Sarah Bernhardt qui vit chez sa tante, et défraie la chronique pour ses amours saphiques et ses costumes d'homme, n'y est sans doute pas étrangère¹⁰³². Jean Lorrain décrit

¹⁰³⁰ Jean Lorrain (signé Raitie de la Bretonne), « *Les amoureuses de Cléopâtre* », *L'Écho de Paris*, 20 octobre 1890.

¹⁰³¹ Le roman *La Gynandre* de Joséphin Péladan (*La Décadence latine IX. La Gynandre*, Dentu, Paris, 1891), utilise les mêmes *topoi* descriptifs pour qualifier les lesbiennes parisiennes, bien que son roman soit largement lesbophobe.

¹⁰³² Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 155.

l'agacement de Sarah Bernhardt, tandis qu'Edmond de Goncourt représente une atmosphère plus érotique en coulisse :

[...] on voyait s'allonger dans le corridor une queue comme il y en a au seuil d'une sacristie après un grand mariage. Et aussitôt des avalanches de femmes affolées, écrasant les hommes sur leur passage, se ruaient dans les bras de la Faustin, prises de l'effusion nerveuse que mettent chez tous et toutes les batailles du théâtre. Et c'était des caresses émotionnées, des étreintes qui n'en finissaient pas, des lichades, un délire de tendresse, où, bientôt, les hommes comme les femmes, sans distinction de sexe, embrassaient la Phèdre au fard mal essuyé¹⁰³³.

Cependant, il ne s'agit pas seulement des amies de Saryta, certaines sont des amies de Sarah Bernhardt, notamment la peintre Louise Abbéma. La peintre et la sculptrice sont le modèle l'une de l'autre, Sarah Bernhardt sculpte un buste de Louise Abbéma, tandis que cette dernière peint plusieurs portraits de la comédienne. Jean Lorrain, décrit Louise Abbéma comme « charmante, sanglée dans une veste d'homme en drap gros, le pâle profil d'oiseau de proie posé sur le carcan en hauteur du faux-col, le plastron blanc épinglé d'un fer à cheval à clous de saphirs¹⁰³⁴ ». S'habillant fréquemment en homme, Louise Abbéma est également publiquement lesbienne. Affirmant rarement la bisexualité de Sarah Bernhardt, ses biographes décrivent plus volontairement ses amours masculines que féminines. La majorité des biographes de Sarah Bernhardt mentionnent une possible relation amoureuse entre la comédienne et Louise Abbéma, qui a vécu avec Sarah Bernhardt pendant plus de dix ans, et est restée parmi ses proches jusqu'à sa mort. Les biographes anglo-saxons leur prêtent plus volontiers une relation amoureuse et sexuelle, tandis que les Français·e·s sont souvent plus frileux·se·s, faute de sources. Le seul travail de recherche qui prouve véritablement la bisexualité de Sarah Bernhardt et la relation qu'elle entretient avec Louise Abbéma est la thèse d'histoire de l'art de Miranda Eve Mason relative à la carrière de sculptrice de Sarah Bernhardt. Elle opère un brillant travail de revalorisation de son activité de sculptrice (souvent considérée à tort comme une pratique amateur), et démontre que l'esthétique sculpturale de Sarah Bernhardt suit la ligne d'un regard désirant, et notamment d'un désir lesbien. Elle dévoile la relation amoureuse de Sarah Bernhardt et Louise Abbéma grâce à l'historique de l'acquisition par la Comédie-Française d'une peinture à l'huile de Louise Abbéma :

En 1988, une grande peinture à l'huile d'Abbéma fut donnée à la Comédie-Française. L'une des conditions de donation du tableau était que son sujet soit clairement défini et la donatrice l'expliquait dans une lettre au conservateur de la collection d'art du théâtre : elle écrit que la peinture représente Abbéma

¹⁰³³ Edmond de Goncourt, *La Faustin*, Charpentier, Paris, 1882, p. 145.

¹⁰³⁴ Jean Lorrain, « Le Fils du Rajah. Étude sur Louise Abbéma », *Le Courrier français*, 13 février 1887.

et Bernhardt dans le bois de Boulogne « le jour de l'anniversaire de leur liaison amoureuse »¹⁰³⁵.

Afin de ne pas se contenter de ouï-dire, Miranda Eve Mason commente longuement sa découverte d'une peinture à l'huile de Sarah Bernhardt nue, peinte par Louise Abbéma et intitulée *Le Sommeil de Diane*¹⁰³⁶. Étant donné la difficulté à prouver la véracité de la relation entre Sarah Bernhardt et Louise Abbéma aujourd'hui, il semblerait que la Comédie-Française n'ait respecté sa part de l'engagement qu'à demi-mot.

Ainsi, les performances en travesti de Sarah Bernhardt s'inscrivent dans le réseau de la subculture homosexuelle parisienne de la fin du siècle. En tant qu'actrice, les spectacles de Sarah Bernhardt, et notamment ses rôles travestis, mais pas uniquement, intègrent la culture lesbienne. En effet, une des particularités de la culture gay et lesbienne est l'usage hétérodoxe qu'elle fait d'objets de culture, sans nécessairement créer des spectacles que l'on pourrait qualifier d'ouvertement homosexuels, par leurs thèmes ou par leurs représentations. Cependant, ils peuvent être relus, retraversés, resymbolisés par un regard homosexuel, qui lit dans ces œuvres des représentations cachées de sa propre identité ou des personnages sur lesquels se fixe sa subjectivité¹⁰³⁷. Il en est ainsi de l'interprétation philosophique de Natalie Clifford Barney voyant Hamlet joué par une femme dans des lieux fréquentés par les lesbiennes de Paris : Hamlet devient une métaphore de la condition féminine, et *a fortiori* de l'existence lesbienne. Outre les spectacles, les théâtres de Sarah Bernhardt (rappelons qu'elle dirige tous les théâtres dans lesquels elle joue, et met parfois en scène, à partir de 1882) sont donc intégrés aux espaces publics que s'approprient les lesbiennes, mais aussi les hommes gays de Paris¹⁰³⁸. Que Sarah Bernhardt dirige ces théâtres n'y est sans doute pas étranger : la majorité des lieux lesbiens de Paris (cafés, restaurants), sont tenus par des lesbiennes. Sarah Bernhardt ne se définit jamais comme bisexuelle : elle prend d'ailleurs grand soin de cacher et de démentir toute information relative à sa bisexualité. Cependant à partir de 1880, ses proches sont en grande partie homosexuels, hommes comme femmes. Elle compte en effet parmi ses amis intimes Robert de Montesquiou, Pierre Loti, Louise Abbéma, et, de manière plus épisodique, Jean Lorrain ; à Londres, elle se lie également d'amitié avec Oscar Wilde. La relation avec Oscar Wilde est particulièrement révélatrice de la manière dont l'actrice se comporte vis-à-vis du milieu homosexuel : Oscar Wilde ayant écrit *Salome* pour elle, il tente de lui vendre les droits

¹⁰³⁵ Miranda Eve Mason, *Making Love/Making Work. The Sculpture Practice of Sarah Bernhardt*, PhD Thesis, University of Leeds, School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, Mai 2007 (je traduis).

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 442.

¹⁰³⁷ Voir David Halperin, *L'Art d'être gai*, trad. Marie Ymonet, [2014], EPEL, Paris, 2015, sur la lecture gay des comédies musicales de Broadway.

¹⁰³⁸ À propos de la vie lesbienne dans les espaces publics, voir l'article de Leslie Choquette « Paris-Lesbos : lesbian social space in the Modern City, 1870-1940 », in *Proceedings of the Western Society for French History : Selected Papers of the 1998 Annual Meeting*, éd. Barry Rothaus, University of Colorado Press, Denver, 1998, p. 122-132, ainsi que Nicole G. Albert, *op. cit.*, et Robert Aldrich, « Homosexuality and the City: An Historical Overview » *Urban Studies*, vol. 41, no. 9, 2004, p. 1719-1737.

pour qu'elle puisse monter la pièce à la porte Saint-Martin 1896, mais l'actrice refuse d'être publiquement liée au scandale Oscar Wilde, qui vient d'être emprisonné pour homosexualité¹⁰³⁹. Ni le féminisme ni l'homosexualité ne sont des causes pour lesquelles Sarah Bernhardt prend position publiquement, bien que sa sphère privée soit intégralement liée à la communauté lesbienne et gay du Paris décadent. Sarah Bernhardt, comme bon nombre d'artistes à l'époque, semble être traversée par la honte inhérente à toute subjectivité homosexuelle : l'excentricité ne la gêne pas, mais impossible de se déclarer bisexuelle, ou de prendre le parti de Wilde, pourtant son ami, lorsqu'il est condamné à la prison. Comme le montre Dider Eribon, impossible de « dire je », de se nommer homosexuel, de sortir ouvertement du placard à l'époque, notamment pour une femme mondialement connue¹⁰⁴⁰. Un très grand nombre d'éléments concordent pour identifier Sarah Bernhardt comme bisexuelle, mais rares sont les critiques et biographes, notamment français, qui en font plus qu'un fait divers, une anecdote voyeuriste, mais qui replace la subjectivité bisexuelle comme déterminante dans les affects, les choix et la carrière de l'actrice. Elle n'est, en outre, pas la seule comédienne pour laquelle, à travers les rôles travestis, se joue l'affirmation d'une place sociale et un signe culturel homosexuel : Maguerite Jamois, qui reprend en 1945 le rôle de Lorenzaccio en travesti, est également lesbienne, et devient metteuse en scène à la fin de sa carrière après avoir longuement travaillé avec Gaston Baty et Henri-René Lenormand. C'est ce dernier qui « révèle » dans ses *Confessions* l'homosexualité de la comédienne¹⁰⁴¹, sans jamais prononcer le mot « homosexualité ». L'interprétation de Lorenzaccio en travesti n'a-t-elle pas pu être lue par des spectatrices lesbiennes comme une métaphore de l'impossibilité de se nommer, de dévoiler son secret, tandis que la vie ne serait qu'un jeu au service du patriarcat et de l'hétéro-norme, une farce dévorante et nécessaire dans lequel le moi se consume ? Sarah Bernhardt n'a pris le parti de la folie dans aucun de ses rôles travestis. Chez elle, le théâtre de l'identité se joue en conscience. De plus, lorsqu'elle dit n'être pas intéressée par les rôles d'hommes, mais par les cerveaux d'homme, ne pourrait-on pas y voir une appropriation de la vision médicale de l'inversion sexuelle, qui fait de l'homosexuel une inversion en soi du masculin et du féminin ? Ces questions restent en suspens, surtout faute de sources, d'écrits de la main de l'actrice elle-même, de femmes lesbiennes, de spectatrices, d'amies, voire d'amantes, et c'est tout un pan de la réception de l'œuvre de Sarah Bernhardt (et de ses successeuses) qui reste largement à explorer.

1.11 CONCLUSION : SE TRAVESTIR « QUAND MÊME »

Observer la carrière de Sarah Bernhardt depuis ses pratiques du travestissement offre un point de vue spécifique sur les différents aspects de son travail artistique et sur sa façon d'occuper des espaces auxquels elle n'était pas destinée, les places et les espaces, notamment

¹⁰³⁹ Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 171.

¹⁰⁴⁰ Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay* [1999], Flammarion, Paris, 2012, p. 72-89.

¹⁰⁴¹ Henri-René Lenormand, *Les Confessions d'un auteur dramatique*, t. 2, Albin Michel, Paris, 1953, p. 23-25.

du masculin. Dans son travail de comédienne, le travestissement met en lumière l'importance du corps dans le jeu d'acteur et celle qu'elle donne à la dramaturgie. Sophie-Aude Picon souligne que Sarah Bernhardt, dès ses premières années au Conservatoire, tire l'interprétation des personnages vers son registre de jeu¹⁰⁴². Les rôles travestis et les rôles masculins qu'elle interprète sont révélateurs de cette recherche assidue d'une intersection entre le personnage et l'actrice. Sarah Bernhardt semble connaître parfaitement les forces et les faiblesses de son jeu, les émotions et les teintes dont elle maîtrise les expressions et celles qui ne lui rendraient pas justice, qui seraient en dissonance avec son timbre de voix ou sa physionomie. Son interprétation dramaturgique des rôles est alors fixée par les outils qu'elle a à sa disposition pour jouer : plutôt que de tenter de reproduire les versions académiques des rôles, elle élabore une interprétation à la fois singulière et cohérente du personnage qui fait ressortir son style de jeu sans la mettre en difficulté. C'est la spécificité de la comédienne qui détermine le personnage et non l'inverse. Cet aspect de sa conception du jeu est particulièrement visible dans son interprétation d'Hamlet : tandis que Mounet-Sully avait mis l'accent sur la folie colérique du personnage, Sarah Bernhardt, qui n'est pas à l'aise dans les expressions tonitruantes de la colère, choisit de faire d'Hamlet un personnage plus doux, drôle, fantasque et ironique qui correspond au type du *fool* dans le théâtre shakespearien comme Edgar dans *Le Roi Lear*, et à l'humour spirituel (*wit*) anglais.

Néanmoins, chercher une intersection entre ses outils de jeu personnels et le personnage ne signifie pas qu'elle joue tous les rôles de la même manière ou qu'elle se repose sur ses acquis. Au contraire, la façon dont la comédienne travaille les rôles masculins, notamment Lorenzaccio, Hamlet, et l'Aiglon, met en lumière l'importance qu'elle accorde à la construction physique de chaque personnage dans sa spécificité. Ainsi, elle s'entraîne à porter le sabre à la ceinture et à être à l'aise dans un costume militaire lorsqu'elle joue l'Aiglon, alors qu'elle vient d'interpréter deux autres rôles masculins dans lesquels elle est travestie et se bat à l'épée. Chaque personnage est donc différent et nécessite une recherche physique spécifique. L'importance qu'accorde Sarah Bernhardt à la construction physique du personnage sans délaisser sa construction psychologique et émotionnelle semble extrêmement proche des théories du jeu chez Stanislavski, à la fois dans *La Formation de l'acteur* et celles relatives à la ligne des actions physiques. Bien que Sarah Bernhardt ne fonde pas sa conception du jeu sur des théories scientifiques relatives à la psycho-physiologie comme le fait Stanislavski, les processus de création du personnage sont similaires. Sarah Bernhardt et Stanislavski font tous deux du jeu d'acteur une callisthénie, un art qui se travaille et s'aiguise au quotidien, sur et hors de scène, qui prend en compte les vies intérieure et extérieure du personnage, une recherche constante de la distance juste entre l'acteur·trice et le personnage.

La capacité de Sarah Bernhardt à élargir considérablement son répertoire, à naviguer entre la tragédie, la pantomime, le drame romantique et le mélodrame, repose sur ces deux

¹⁰⁴² Sophie-Aude Picon, *op. cit.*, p. 37.

aspects de son intelligence du jeu. Travailler en parallèle une partition physique et émotionnelle spécifique à chaque personnage et une lecture dramaturgique adaptée à ses propres outils de jeu constitue une stratégie efficace pour appréhender une grande diversité de rôles, lui permettant ainsi de s'essayer fréquemment à de nouveaux défis de jeu.

Défier les possibles, explorer des territoires, franchir de nouvelles frontières font partie des modes d'être caractéristiques de la comédienne. Le travestissement semble alors être la forme qu'elle donne au dépassement obstiné des cadres.

Dans *Styles*, Marielle Macé invite à considérer les formes comme des modes d'être, des possibles et des puissances d'agir¹⁰⁴³. C'est dans ce sens que Sarah Bernhardt semble utiliser le travestissement ; elle en fait la forme de l'affirmation d'un mode d'être qui se cristallise dans ses choix de carrière, dans les places qu'elle occupe dans l'économie du théâtre, dans sa conception de l'art du jeu. Pour elle, le travestissement n'est pas un outil, il ne précède pas sa volonté ; elle ne se travestit pas *pour* franchir certaines frontières, le travestissement est la forme même de ce franchissement. Cette analyse de l'usage stylistique du travestissement chez Sarah Bernhardt ne se situe pas sur le plan métaphorique, il semble s'agir d'une affirmation stylistique consciente. Très attentive aux formes, aux vêtements, aux objets (en aidant à faire connaître l'Art Nouveau, elle fait également preuve de son intérêt pour les arts décoratifs et, d'une certaine manière, pour le design naissant), porter des vêtements qui font signe vers le masculin donne une forme à la place qu'elle entend avoir sur scène et dans la vie. Le pantalon est l'une des formes de son indépendance. Le refus du corset en est une autre, la torsion serpentine de sa taille dans son jeu et lorsqu'elle pose, une autre encore. Le pantalon fait signe vers le masculin et constitue donc un symbole du pouvoir, mais elle ne cherche en aucune façon à reproduire de manière mimétique les formes du masculin, elle ne reprend jamais celles, rigides et sévères, de la masculinité dominante. Si elle tend vers le masculin, c'est vers une masculinité élégante, celle du dandy décadent, et, le plus souvent, homosexuel.

Le travestissement comme style chez Sarah Bernhardt se situe à l'intersection entre deux des appréhensions du style repérées par Marielle Macé, qui correspondent d'ailleurs aux deux époques entre lesquelles se situe Sarah Bernhardt : le style comme distinction et le style comme individuation. Le travestissement est évidemment une entreprise distinctive ; il est l'une des formes qui lui permettent de s'extraire du commun, de la foule, de se présenter comme étant unique. Sarah Bernhardt – dont la devise est « Quand même », pour signifier qu'elle entend faire correspondre le monde à sa volonté – correspond à l'Unique de Stirner au même titre que Monte-Cristo.

Néanmoins, son inclusion dans la culture homosexuelle de l'époque ne permet pas de placer cette stylistique du travestissement exclusivement dans une logique distinctive et

¹⁰⁴³ Marielle Macé, *Styles*, *op. cit.*

individuelle. Marielle Macé définit la stylistique de l'individuation comme « être soi-même un style, égarer sa vie à une forme, conquérir une "forme de vie"¹⁰⁴⁴ ». Mais « cet autre regard porté sur les différences ne relève plus du tout d'une rhétorique distinctive [...] Il emmène encore ailleurs : vers la force de disruption des singularités, individuelles ou collectives, lorsque la différence n'est plus seulement rapportée au pluriel, au divers, mais à la pluralisation comme force d'altération, d'affectation¹⁰⁴⁵ ». La rhétorique de l'individuation ne relève pas d'une approche aristocratique et hiérarchisante qui utilise le style comme un élément de distinction pourvu d'une certaine verticalité dans l'affirmation de l'individualisme. Au contraire, l'individuation est une singularité qui est aussi « prioritairement, une catégorie du collectif¹⁰⁴⁶ ». Il n'est alors pas surprenant qu'une partie de l'analyse modale du style comme individuation chez Marielle Macé passe par les stylistiques de la culture homosexuelle et notamment par le *camp*¹⁰⁴⁷, que Susan Sontag définit comme « le dandysme d'une culture de masse¹⁰⁴⁸ ». La stylisation de l'existence qu'organise Sarah Bernhardt dans sa vie reste encore dans le paradigme distinctif du dandysme, mais il commence néanmoins à être de plus en plus partagé, ce qui est déjà visible dans l'entourage proche de l'actrice : Pierre Loti, Jean Richepin, Robert de Montesquiou, Jean Lorrain, Saryta, Louise Abbéma portent chacun·e une hybridation formelle entre masculin et féminin, un snobisme dandy, qui prend parfois la forme du travestissement.

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 201.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰⁴⁶ *Idem.*

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 218-234.

¹⁰⁴⁸ Susan Sontag, *op. cit.*, p. 289. Susan Sontag cite d'ailleurs Sarah Bernhardt comme un personnage *camp* pour sa stylisation désormais désuète lorsqu'elle est vue depuis le XX^e siècle.

CHAPITRE 7. MONSTRES DU MUSIC-HALL : TRANSFORMISME ET ESTHÉTIQUE DRAG

Entre 1880 et 1980, ce que désigne la locution « les travestis » change de sens. En 1880, « les travestis » désigne encore l'emploi féminin des travestis : ils sont donc une catégorie relative à la classification des rôles au théâtre. En 1985, le numéro 82 du *Crapouillot*, *magazine non conformiste*¹⁰⁴⁹ prend pour thème « Les Travestis ». Sur la couverture d'une couleur rose pâle, une photographie sur laquelle on voit au premier plan un homme travesti portant une robe de mariée blanche, dans un contexte qui pourrait être une fête, un bal ou une scène de spectacle. L'incertitude quant au contexte de cette photographie est révélatrice d'un trouble entretenu entre le domaine de l'art et celui de la vie, ce que confirme le sommaire du numéro. Celui-ci annonce pêle-mêle des articles relatifs aux travestis au théâtre, au cabaret et au cinéma, aux travestis de l'histoire comme le chevalier d'Éon et plusieurs articles sur le transsexualisme en France et en Thaïlande.

Qu'est-ce que qu'un « travesti » en 1985 ? D'une part, il s'agit clairement d'un homme travesti en femme, et non l'inverse. L'imaginaire du travestissement s'est repolarisé dans une orientation *MtF*, à l'inverse de la tendance qui avait traversé tout le XIX^e siècle où le travestissement féminin était majoritaire. Travesti et trans *MtF* se confondent dans le *Crapouillot*, sans doute à la suite des trajectoires de Coccinelle (Jaqueline Charlotte Dufreynoy) et Bambi (Marie-Pierre Pruvot), premières femmes trans connues du grand public dans les années 1950-1960, qui ont commencé comme travestis dans les revues de cabarets parisiens et décident ensuite de procéder à une opération de changement de sexe pour compléter leur transition. Un avertissement ponctue plusieurs pages du numéro : « les travestis n'ont rien à voir avec l'homosexualité ». Outre que cette affirmation demande à être précisée, sa récurrence indique implicitement qu'il s'agit là d'un préjugé commun. Celui-ci prend d'ailleurs sa source dans la construction historique de la catégorie des « travestis » telle qu'on l'entend au XX^e siècle, construction qui débute dans le dernier tiers du XIX^e siècle.

L'illustration située au-dessus du sommaire du numéro est une affiche d'un numéro de travesti masculin au café-concert représenté en 1867. Le travestissement masculin, pratique délaissée au théâtre, resurgit au café-concert et au music-hall dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Ces derniers sont des lieux de divertissement implantés à Paris comme en province, et sont fréquentés par les artisans et commerçants. Leur popularité ne cesse de croître tout au long du siècle : leur nombre augmente fortement pendant la III^e République, époque à laquelle

¹⁰⁴⁹ « Les Travestis », *Le Crapouillot*, *magazine non conformiste*, n° 82, juin-juillet 1985.

on peut compter entre 250 et 300 cafés-concerts dans Paris. Bien qu'ils soient originellement un divertissement plutôt populaire, certains cafés-concerts, notamment ceux situés près des Champs-Élysées, deviennent très luxueux et sont fréquentés par les classes aisées. C'est au café-concert et au music-hall que s'opère la transformation esthétique du travestissement : les travestis n'y sont plus une catégorie de rôles, mais une catégorie de numéros, dont le travestissement est l'objet.

La transformation de l'imaginaire relatif aux « travestis » dépasse la simple évolution sémantique, elle est le signe du changement paradigmatique plus profond, qui affecte les imaginaires et les pratiques du travestissement dès la fin du XIX^e siècle. On passe ainsi d'un paradigme où le travestissement désigne, pour une actrice, une prise de rôle en vue de représenter une fiction au théâtre, à, pour un homme (qu'il soit ou non acteur), une présentation, voire une exhibition, d'un trouble dans le genre, sur une scène de music-hall – donc hors de la représentation d'une fiction – ou dans la vie. En outre, cette évolution paradigmatique a lieu dans un contexte où le travestissement masculin, s'il n'est ni comique ni burlesque, subit une censure morale depuis le début du XIX^e siècle.

La résurgence du travestissement masculin et la rupture épistémique qui l'accompagne sont à analyser et à interpréter dans un réseau de transformations esthétiques et culturelles relatives, conjointement aux pratiques de travestissement et à la mise en visibilité des minorités sexuelles et des cultures minoritaires à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

La représentation de l'histoire du travestissement que Robert de Laroche présente dans un article du *Crapouillot* consacré aux travestis dans l'histoire du théâtre en témoigne :

Au music-hall, le travesti a toujours connu la faveur du public, et ce, dès le début des cafés-concerts, dans la deuxième moitié du siècle dernier. Au café-conç, dans les bals, Paris fin de siècle se travestit volontiers. Nous sommes bien loin, bien souvent, des subtilités de l'opéra et du kabuki. Et l'on imagine fort bien Jean Lorrain, outrageusement maquillé, assistant, dans un quelconque beuglant de barrière, à une de ces exhibitions travesties [...]¹⁰⁵⁰.

En filigrane, Robert de Laroche situe le travesti masculin dans un système d'oppositions entre art académique et art populaire, entre art et exhibition, et entre culture dominante et culture minoritaire. Au café-concert et au music-hall, les travestis masculins subissent une triple dévaluation : culturelle, esthétique et politique. D'un point de vue culturel, le travesti masculin aurait perdu au café-concert la valeur qu'il possédait dans la culture dominante, dans l'opéra et le kabuki par exemple. D'un point de vue esthétique, le travesti masculin semble à peine inclus dans le champ de l'art, il semble plutôt cantonné à l'exhibition dans une culture du divertissement. L'opposition entre l'art et l'exhibition signifie de la part de Laroche le déni d'une

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

dimension esthétique du travestissement masculin : il n'articulerait plus forme et signification, ne serait qu'une exhibition autotélique, et ne pourrait donc être qualifié d'art. D'un point de vue politique et culturel, le travestissement est désormais ouvertement lié à l'homosexualité masculine. En effet, la référence à Jean Lorrain fait implicitement le lien entre les spectacles des travestis et la subculture homosexuelle, notamment celle, nocturne, des bas-fonds parisiens et de la prostitution masculine que fréquente assidûment l'écrivain décadent¹⁰⁵¹, comme le café nocturne homosexuel « La Petite Chaumière », qui rassemble une population hétérogène, de toutes classes sociales et expressions de genre ; des travestis, des artistes, des marins et des prostitué.e.s¹⁰⁵².

L'association du travestissement à l'homosexualité n'apparaît pas à la fin du XIX^e siècle : les rapports de police de 1700-1750 décrivent déjà un réseau de lieux populaires fréquentés par des hommes homosexuels et des travestis qui se surnomment les uns et les autres par des noms féminins¹⁰⁵³. Cependant, ce sont les discours médicaux sur l'inversion dans les années 1860-1870 qui explicitent et théorisent la parenté entre travestissement et homosexualité. Ils participent ainsi à une plus grande visibilité d'une certaine vision de l'homosexualité, dont le paradigme est l'inversion, c'est-à-dire une forme d'intervention en soi du masculin et du féminin. Travestissement et homosexualité ne sont vraiment distingués qu'à partir des années 1950¹⁰⁵⁴. Dès lors, l'homme travesti n'est plus considéré comme étant lui-même homosexuel, mais les spectacles de travestissement masculin continuent à faire partie de la culture gay, comme le montrent les travaux de Jean-Yves Le Talc dans *Folles de France*¹⁰⁵⁵, de Gilles Bardebette et Michel Carassou dans *Paris Gay 1925*, ouvrage d'histoire qui rassemble des témoignages de gays et lesbiennes ayant vécu pendant les Années folles¹⁰⁵⁶, d'Esther Newton dans *Mother Camp, female impersonators in America*, essai dans lequel elle étudie d'un point de vue anthropologique les spectacles de travestis masculins (*female impersonators* en anglais) dans la communauté gay du Midwest américain¹⁰⁵⁷, de David Halperin dans *L'Art d'être gai*, qui étudie d'un point de vue stylistique et sociologique la structuration de la culture gay américaine et sa signification pour les subjectivités gays¹⁰⁵⁸.

L'ensemble de ces études situent l'émergence de la culture gay à la fin du XIX^e siècle, et citent en particulier plusieurs numéros de travestis du music-hall parmi les spectacles

¹⁰⁵¹ François Buot, *Gay Paris. Une histoire du Paris interlope entre 1900 et 1940*, Fayard, Paris, 2013, p. 73-82.

¹⁰⁵² *Ibid.*, p. 61-63.

¹⁰⁵³ Michel Rey, « Parisian Homosexuals Create a Lifestyle, 1700-1750: The Police Archives », in Robert P. Maccaubin (dir.), « *Tis Nature's Fault* ». *Unauthorized Sexuality During the Enlightenment*, Cambridge University Press, Cambridge et New York, 1987, p. 179-191. Voir également le chapitre intitulé « Margot-la-boulangère et la Baronne-aux-épingles » dans Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, *op. cit.*, p. 307-317.

¹⁰⁵⁴ Luca Greco, *Dans les coulisses du genre : la fabrique de soi chez les Drag Kings*, Lambert-Lucas, Limoges, 2018, p. 44.

¹⁰⁵⁵ Jean-Yves Le Talc, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, *op. cit.*

¹⁰⁵⁶ Gilles Bardebette et Michel Carassou, *Paris Gay 1925*, Non Lieu éditions, Paris, 2008 [1981].

¹⁰⁵⁷ Esther Newton, *Mother Camp. Female impersonators in America*, *op. cit.*

¹⁰⁵⁸ David Halperin, *L'Art d'être gai*, *op. cit.*

fréquentés par une partie de la communauté homosexuelle de l'époque. L'esthétique de ces spectacles (des numéros ou des performances de *drag queens*) paraît aujourd'hui évidente, de même que leur appartenance à la culture gay. David Halperin souligne que le travestissement en soi n'est pas un élément distinctif de la culture gay, mais une certaine esthétique du travestissement : le *camp*. La prééminence du *camp* dans les spectacles de drag-queens au XX^e siècle a été mise en évidence par Esther Newton, dans l'ouvrage cité plus haut. Si dans les années 1960 et jusqu'à aujourd'hui, le travesti *camp* est majoritaire, la réapparition du travesti masculin à la fin du XIX^e siècle s'effectue dans un contexte où la tradition du travesti masculin est exclusivement réservée à un répertoire comique. Qu'en est-il du comique au music-hall ? Rit-on devant les travestis ? Tout travestissement masculin suppose-t-il le rire ? Et surtout, de quoi rit-on ? Dans un contexte où la norme dominante est le travesti comique, le travestissement des cultures minoritaires joue-t-il sur le même type de comique ou en prend-t-il le contrepied en proposant un travestissement sérieux, réaliste (*realness*) bien qu'essentialiste ? Dès lors, les premiers spectacles de travestissement masculin au music-hall et au café-concert étaient-ils *camp* ? N'est-ce pas déshistoriciser et déterritorialiser le *camp* que de considérer qu'il est de tout temps et en tout lieu la marque de l'inscription du travestissement dans la culture gay, quelle que soit la définition de l'homosexualité à l'époque ?

Ce chapitre sera donc consacré à l'étude de la résurgence du corps masculin travesti au café-concert et au music-hall selon trois prismes : génétique, esthétique et culturel. L'approche génétique nous permettra de reconstituer quels contextes (administratifs, esthétiques et culturels) ont favorisé la réapparition de formes de travestissement masculin au café-concert. Les spectacles de travestissement masculins seront ensuite analysés d'un point de vue esthétique, afin d'élaborer une typologie des formes du travestissement masculin. Cette seconde partie sera l'occasion d'interroger d'une part la persistance ou l'absence du caractère comique du travestissement, qui avait été jusqu'alors le seul facteur de légitimation du corps masculin travesti. D'autre part, il s'agira d'étudier les numéros de travestis en tant que performance, en assumant l'anachronisme de l'outil, dans la mesure où un grand nombre d'éléments, qu'il faudra expliciter, concourent à rapprocher ces numéros de ce que l'on nomme depuis les années 1970 des performances. Enfin, l'approche culturelle consistera à interroger la signification de ces spectacles, et ce, depuis deux points de vue : le point de vue synchronique, en analysant à partir des sources d'époque la signification du travestissement masculin, et le point de vue diachronique, en regardant le travestissement masculin depuis son évolution jusqu'à aujourd'hui, où le travestissement masculin est intrinsèquement associé à la culture gay, ce qui signifie donc qu'il a été délaissé par la culture dominante, à laquelle il appartenait encore entre 1880 et 1930.

1.1 LES NOUVEAUX CHEMINS DU TRAVESTI

La résurgence des pratiques de travestissement masculin au café-concert et au music-hall est intrinsèquement liée à l'histoire des cafés-concerts et des music-halls eux-mêmes. Ces

lieux ne sont pas créés de toutes pièces à la fin du siècle, mais résultent de croisements, d'hybridations et de déformations de formes spectaculaires existantes (la chanson, le théâtre, le cirque, les danses modernes pour le music-hall). Parmi les éléments qui constituent progressivement les cafés-concerts et les music-halls, trois d'entre eux – l'héritage de la revue vaudeville, celui du cirque et le multiculturalisme induit par la dimension internationale des programmations – sont particulièrement liés à la renaissance du travestissement masculin.

Cependant, la réapparition du travestissement masculin n'est pas seulement le résultat de la création de nouveaux spectacles produits par les hybridations et les évolutions d'esthétiques préexistantes : elle est permise par un contexte culturel et plus encore, par l'identité esthétique de salles qui sont innervées par une culture de l'exhibition d'une étrangeté, que celle-ci soit ethnologique ou pathologique. Une partie de la programmation des cafés-concerts et music-hall fonctionne sur le principe des *freak shows* américains popularisés par Barnum. Dans la tradition européenne de l'exhibition¹⁰⁵⁹, celle-ci se fonde sur des discours ethnographiques et médicaux qui orientent la manière dont sont présentés les numéros d'exhibition – dont font partie certains numéros de travestissement masculin – ainsi que le regard des spectateurs et de la presse.

1.1.1 TRAJECTOIRES SPECTACULAIRES

La résurgence du travestissement masculin dans les années 1870 résulte pour partie de l'évolution esthétique des spectacles de cafés-concerts qui a lieu à la même époque, suite au décret sur la liberté des théâtres. Les cafés-concerts voient le jour sous la monarchie de Juillet, et naissent de la fusion des « cafés chantants » du XVIII^e siècle (cafés dans lesquels se réunissaient des chanteurs amateurs) et de la sédentarisation des saltimbanques de rue, chassés de l'espace public dans les années 1840¹⁰⁶⁰. À cette époque, une soirée au café-concert est structurée par le tour de chant – succession, sur scène, de chanteur·se·s amateur·e·s et professionnel·le·s¹⁰⁶¹. Jusqu'aux dernières décennies du XIX^e siècle, les chanteur·se·s se voient

¹⁰⁵⁹ Contrairement aux *freak shows* américains qui émergent du monde du spectacle, les exhibitions françaises (ethnologiques notamment) sont au contraire issues du champ médical dans le dernier tiers du XIX^e siècle. Cependant, l'accroissement des échanges culturels entre France et États-Unis (les tournées de Barnum et de nombreux artistes américains de music-hall en France) favorise au tournant du XIX^e siècle et du XX^e siècle une plus forte spectacularisation de l'étrangeté (qui s'étend aux difformités physiques réelles et prétendues, aux capacités physiques hors du commun), au détriment de son intérêt scientifique, bien que la référence au pathologique et à l'ethnographie reste présente dans la réception de ces spectacles. Voir Nicolas Bancel, « À chacun son sauvage ? genèse du zoo humain en Europe et aux États-Unis », in Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), *L'Altérité en spectacle. 1789-1918*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 30-33.

¹⁰⁶⁰ Elisabeth Pillet, « Cafés-concerts et cabarets », in *Romantisme*, 1992, n° 75, p. 43.

¹⁰⁶¹ Malgré la prédilection pour la chanson, le café-concert n'a jamais constitué un à-côté hermétique à la sphère des théâtres, d'un point de vue à la fois artistique et administratif. En effet, les genres théâtraux populaires de la première moitié du XIX^e siècle (vaudeville, mélodrame, féerie, etc.) donnent une large part à la musique, et de nombreux artistes de l'opéra-comique et du vaudeville s'y produisent également. Le café-concert peut parfois offrir une entrée dans une carrière théâtrale professionnelle. D'un point de vue juridique, les cafés-concerts relèvent également de l'administration des théâtres.

dans l'obligation d'interpréter leurs chansons en habit de ville, sans aucun costume ni accessoire, et les cafés-concerts sont dans l'interdiction de posséder un magasin de décor (seulement un décor fixe, souvent une toile peinte pittoresque ou d'inspiration orientale), de sorte à éviter toute concurrence avec les théâtres et à respecter les privilèges¹⁰⁶².

Dans le sillage de la loi sur la liberté des théâtres de 1864, les cafés-concerts obtiennent la liberté de programmation en 1867¹⁰⁶³. Camille Doucet, alors directeur de l'administration des théâtres, autorise les cafés-concerts « à s'offrir des costumes, des travestissements ; à jouer des pièces, à se payer des intermèdes de danse et d'acrobatie¹⁰⁶⁴ ». La formulation de Camille Doucet est révélatrice du sens du terme « travestissement » à l'époque. La figure d'accumulation qui fait apparaître le terme « travestissement » après celui de « costume » souligne non seulement que les travestissements sont bien des costumes, mais que ces deux termes ne sont pas synonymes. Les travestissements sont des costumes spécifiques différents des habits de ville, mais ne font signe vers aucun personnage. Par ce décret, la direction des théâtres autorise non seulement les cafés-concerts à utiliser des costumes pour interpréter des chansons, mais aussi à programmer de courtes pièces de théâtre, de danse et de cirque. Le lien qu'entretient le café-concert avec ces autres disciplines ne relève pas seulement de la cohabitation, celles-ci sont transformées par leur introduction au café-concert, puis au music-hall, du fait de la spécificité du lieu en comparaison aux autres salles : le café-concert est un débit de boisson, le public est donc bruyant, bavard, ivre parfois, entre et sort de la salle à n'importe quel moment de la soirée. Un des objectifs du spectacle est donc d'attirer l'attention d'un spectateur dont on ne peut estimer l'heure d'arrivée. La structure économique du lieu et les impératifs qui en découlent modèlent en retour l'esthétique des créations.

Du théâtre, le café-concert s'approprie le vaudeville, et en particulier la revue – genre qui, comme nous l'avons vu dans la première partie, est particulièrement favorable aux rôles à travestissements et aux rôles travestis. La revue de fin d'année persiste dans les théâtres comiques, mais la revue devient une structure dramatique plus qu'une pièce d'occasion, et foisonne au café-concert toute l'année durant. La migration de la revue au café-concert participe à la transformation du genre. Marine Wisniewski montre en effet que « c'est au café-concert que s'opère le passage essentiel de la revue de circonstance, à bout de souffle en ce dernier quart de siècle, à la revue "pour les yeux", dont le langage universel annonce un avenir

¹⁰⁶² Dominique Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 83.

¹⁰⁶³ Si les privilèges des théâtres sont levés dès 1864, l'interdiction faite aux artistes de café-concert de porter une tenue « qui tendrait à empiéter sur le domaine des théâtres » reste effective. Les cafés-concerts sont donc les seules salles de spectacles à ne pas bénéficier de la loi sur la liberté des théâtres, ces derniers craignant la concurrence, bien que les cafés-concerts relèvent administrativement de la même direction. Le cantonnement à la chanson n'est aboli que trois ans plus tard grâce au soutien de la presse et de plusieurs artistes. Voir François Caradec et Alain Weill, *Le Café-concert, 1848-1914*, Fayard, Paris, 2007, p. 94-97, et Albert Delpit, « La Liberté des théâtres et les cafés-concerts », *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, tome 25, janvier-février 1878, p. 601-623.

¹⁰⁶⁴ Paulus, *Trente ans de Café-Concert, souvenirs recueillis par Octave Pradels*, 1908 [En ligne. URL : www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net, consulté le 07/10/2018].

prospère¹⁰⁶⁵ ». La revue du café-concert élimine progressivement les maigres reliquats de ses anciennes intrigues, en supprimant notamment les personnages fonctionnels du compère et de la commère. Elle se transforme en une succession de tableaux et de scènes qui tendent de plus en plus à devenir des numéros. Gustave Fréjaville, observateur minutieux du music-hall, note que ce dernier a « réduit » les genres théâtraux dont il hérite à leurs « lignes schématiques » qui « ont donné le sketch¹⁰⁶⁶ ». En somme, la cohérence dramatique, qui semblait déjà superficielle dans les revues de la première moitié du XIX^e siècle, disparaît complètement. L'utilisation du couplet, de vaudeville ou d'ariette, change également et prend de plus en plus d'importance : il n'est plus un agrément à la fiction et devient un numéro en soi¹⁰⁶⁷. Le public et le rapport scène-salle spécifique au café-concert invitent à éliminer la trame au profit de la succession de numéros : les spectateurs peuvent ainsi sortir ou rentrer d'un numéro à l'autre sans perdre le fil du spectacle.

Le travestissement subit les mêmes transformations que la revue : il ne s'agit plus d'un rôle, d'interpréter des personnages, il s'agit d'une performance, d'un numéro, d'un spectacle en soi, dont le travestissement est l'objet. Ce qui était déjà implicite dans les rôles à travestissement (la primauté de la performance de l'acteur sur la cohérence de la fiction, le jeu sur l'illusion du changement de personnage et la reconnaissance de l'acteur·trice travesti·e) est assumé et revendiqué dans les numéros de travestissement au café-concert.

Le cirque apporte quant à lui une autre tradition du travestissement masculin : il est utilisé fréquemment au XIX^e siècle pour combler le manque d'interprètes féminines. Au cirque, contrairement au vaudeville, le travestissement masculin n'est pas toujours parodique. Il s'agit dans certains cas de rechercher l'illusion, de faire croire au public que ce qu'il voit est bien une femme, afin d'augmenter les recettes. Au cirque, le travestissement n'est pas toujours circonscrit à un numéro, les directeurs laissent planer le mystère ou cachent l'identité de leurs employés pendant plusieurs mois pour ne pas gâcher l'effet pour la suite de la tournée. En outre, l'acrobate ou le trapéziste travesti n'a souvent pas le choix, le chef de troupe le lui impose parce que son corps s'y prête¹⁰⁶⁸. Ainsi M^{lle} Lulu, un trapéziste travesti sur l'idée de l'acrobate Farini, a conservé le mystère pendant quatre ans, entre 1870 et 1874. M^{lle} Lulu, qui était en fait l'amant de Farini, El Niño, acquiert une renommée extraordinaire. Peta Tait souligne que la célébrité de M^{lle} Lulu ne tient pas seulement à sa beauté féminine, mais également au numéro de trapèze particulièrement impressionnant qu'elle interprète¹⁰⁶⁹. Un autre circassien travesti, Ella Zoyara, voltigeur équestre, se produit en Europe en 1850 et aux États-Unis en 1860. Le travestissement masculin des aériens au cirque est favorisé par la

¹⁰⁶⁵ Marine Wisniewski, « Métamorphoses de la revue de fin d'année au café-concert : l'exemple de l'année 1886 », in *En revenant à la revue*, op. cit., p. 241.

¹⁰⁶⁶ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, Éditions du monde nouveau, Paris, 1923, p. 15.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 250.

¹⁰⁶⁸ Laurence Senelick, op. cit., p. 438-439.

¹⁰⁶⁹ Peta Tait, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, Routledge, Abingdon (Oxon), 2005, p. 67.

carrure des interprètes féminines aériennes, dont la pratique du trapèze ou de la voltige développe particulièrement la musculature des épaules, produisant dans les corps une sorte de travestissement physique, les aériennes pouvant aisément passer pour des hommes¹⁰⁷⁰. Les écrivains romantiques et décadents ne manquent pas de souligner le trouble provoqué par les aériennes. Huysmans, dans *À rebours*, raconte comment Des Esseintes découvre peu à peu la supercherie du travestissement de Miss Urania :

Peu à peu, en même temps qu'il l'observait, de singulières conceptions naquirent ; à mesure qu'il admirait sa souplesse et sa force, il voyait un artificiel changement de sexe se produire en elle ; ses singeries gracieuses, ses mièvreries de femelle s'effaçaient de plus en plus, tandis que se développaient, à leur place, les charmes agiles et puissants d'un mâle ; en un mot, après avoir tout d'abord été femme, puis, après avoir hésité, après avoir avoisiné l'androgynie, elle semblait se résoudre, se préciser, devenir complètement un homme¹⁰⁷¹.

La majorité des travestissements au cirque sont des travestis masculins, le travesti féminin ne présentant, selon Peta Tait, aucun intérêt pour la carrière des circassiennes¹⁰⁷².

La conversion des cafés-concerts en music-hall contribue également à la transformation et à la popularité des numéros de travestissement masculin. Plus encore que le café-concert, le music-hall est un spectacle visuel. Celui-ci naît en effet de l'annexion de « divers éléments de spectacles empruntés au cirque, aux exhibitions foraines, aux petits théâtres, à la pantomime¹⁰⁷³ ». Le music-hall voit se diversifier considérablement les types de numéros proposés et il est envahi par des acrobates, jongleurs, dresseurs d'animaux, numéros équestres, ventriloques et illusionnistes. Les études récentes sur le music-hall montrent également que la transition entre café-concert et music-hall est aussi une transition disciplinaire : tandis que la chanson prédominait au café-concert, c'est la danse qui prend de plus en plus de place dans la revue de music-hall¹⁰⁷⁴.

Outre l'abandon de la fiction au profit de l'image et le corps, les music-halls possèdent également une programmation internationale et ce, dès le début du XX^e siècle. Ils accueillent des numéros d'artistes américains, anglais, italiens, mais aussi cambodgiens, chinois, russes, etc. Le travestissement masculin étant en désuétude dans le théâtre français, l'influence des artistes anglais et américain a largement participé à la popularisation du genre. Les États-Unis

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 37-66.

¹⁰⁷¹ Joris-Karl Huysmans *À Rebours* [1884], Gallimard, Paris, 1977, p. 210-211.

¹⁰⁷² Peta Tait, *op. cit.*, p. 68.

¹⁰⁷³ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁷⁴ Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergères, 1871-1936*, Presses Universitaires de Vincennes, 2015, p. 8, Marine Wisniewski, « Métamorphoses de la revue de fin d'année au café-concert : l'exemple de l'année 1886 », in *En revenant à la revue*, *op. cit.*, p. 249.

et l'Angleterre possèdent en effet une culture du travestissement masculin qui diffère de la culture française de l'époque, du fait de l'histoire esthétique spécifique du théâtre anglo-saxon.

Laurence Senelick voit dans la recrudescence du travesti masculin sur les scènes de variétés américaines au XIX^e siècle (qui aboutissent au XX^e siècle au *glamour drag* des *female impersonators*) l'influence conjointe de deux esthétiques : le cirque et la *minstrelsy*¹⁰⁷⁵. Les *minstrel shows* sont des spectacles de divertissement populaires très physiques, exclusivement masculins, où les interprètes chantent, dansent, jouent quelques saynètes et pantomimes comiques ou parodiques fondées sur la ridiculisation des Afro-américain·e·s, hommes et femmes, grâce à des types racistes et simiesques. Les premiers *minstrel shows* donnent à voir un double travestissement de genre et de « race » : les femmes représentées étaient des femmes noires, viragos sans-gêne, peintes au *blackface*. Le travestissement masculin a ici une vocation comique, le type féminin représenté, exagérément caricatural, entérine, grâce à un comique stigmatisant, hiérarchie de genre et hiérarchie raciale¹⁰⁷⁶. Un second genre de représentation du féminin émerge à partir de 1840, lorsque le type féminin représenté n'est plus la femme afro-américaine, mais une femme plus blanche. Le travestissement, sérieux cette fois-ci, joue sur une recherche de la beauté et de présence érotique de l'acteur travesti en scène. Selon Laurence Senelick, ce type de représentation participe du rejet puritain du corps des femmes en scène.

La *minstrelsy* était la forme de divertissement populaire la plus respectable de son époque, à laquelle assistaient des personnes qui se méfiaient du théâtre en raison de l'élément féminin qui dérangeait sur la scène et dans le foyer. Sa composition entièrement masculine le mettait au-dessus de tout soupçon, en particulier à une époque où l'exhibition des jambes féminines le dépassait en popularité. [...] Le *male soprano* déguisé en femme de grande taille sublimait la libido du public de manière apparemment sans danger ; sous le couvert de l'hypothèse culturelle de l'hétérosexualité universelle, elle rassurait le public en lui disant que ses charmes n'étaient pas ouverts à la prostitution hors scène ou à l'incitation à la passion sur scène. La suspicion s'est effectivement emparée des *male soprano* sur les scènes de vaudeville urbain, mais dans le cadre du spectacle des *minstrels*, elles ont été accueillies comme inoffensives¹⁰⁷⁷.

Dans une rhétorique puritaine proche de celle de l'époque élisabéthaine en Angleterre, le travesti masculin dans les *minstrel shows* est justifié par la décence et la morale dans un paysage culturel où la comédienne, notamment si elle montre son corps, reste associée dans les esprits à la prostitution. Les premiers spectacles de *minstrel shows*, même s'ils ont pu être

¹⁰⁷⁵ Laurence Senelick, *op. cit.*, p. 436-447.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 439.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 440.

reçus de manière homoérotique par un public homosexuel, sont présentés par des artistes hétérosexuels, à destination d'un public également hétérosexuel de toutes classes sociales. Les utilisations érotiques du travestissement masculin précèdent aux États-Unis les débats publics concernant la déviance sexuelle. L'habitude des *minstrels* travestis pour représenter les femmes conduit à une diffusion massive du travestissement masculin aux États-Unis tout au long du XIX^e siècle, dont hérite le music-hall au tournant XIX^e-XX^e siècle, qui diffuse ces spectacles à l'étranger.

1.1.2 LE CORPS TRAVESTI, EXHIBITION D'UN CORPS DEVIANT

La juxtaposition et l'hybridation des genres et disciplines incluant des formes de travestissement masculin ne suffisent pas à expliquer sa résurgence en France à la fin du XIX^e siècle ni les formes spécifiques qui émergent au café-concert. En témoigne la classification des travestis à l'intérieur des différentes catégories de numéros. En effet, au café-concert, les artistes sont classés en fonction de leur discipline, leur activité et la couleur de leurs numéros (ainsi, parmi les comédiens de théâtre, on trouvera les « Comiques », différenciés entre « comiques excentriques » comme Brunin, ou « comiques gambadant » comme Paulus). Or, les travestis masculins ne sont classés ni dans les numéros issus du théâtre, ni dans ceux importés du cirque, ni dans les numéros de chansonniers, mais dans les « attractions foraines¹⁰⁷⁸ », numéros que le café-concert emprunte à la foire. Au XVIII^e siècle, les foires et entresorts présentaient déjà des avaleurs de sabres¹⁰⁷⁹ et exhibitions de siamoises, nains et femmes à barbe. Néanmoins, les travestis n'y figuraient pas encore ; il faut attendre la fin du XIX^e siècle pour les voir rejoindre les rangs des exhibitions foraines.

Les attractions foraines jouent sur deux éléments : l'illusionnisme et l'exhibition de l'altérité (physique, morale, culturelle ou pathologique). En 1923, Gustave Fréjaville décrit l'ensemble des numéros qu'il inclut dans les « attractions foraines » : il recense les travestis, qui forment une sous-catégorie en soi, entre autres numéros de prestidigitateurs, d'imitateurs d'animaux et de parodistes musicaux, d'imitateurs de personnalités, de transformistes (qu'il différencie des travestis) et enfin, des phénomènes, numéros qui « présentent à la curiosité des foules quelque étonnante fantaisie de la nature¹⁰⁸⁰ ». L'exhibition des « phénomènes » en France est l'équivalent des *freak shows* et *ethnic shows* aux États-Unis, popularisés par Barnum, et qui constituent « la première mise en forme populaire systématique de la différence humaine¹⁰⁸¹ ». Ces formes d'exhibition sont plurielles, allant de démonstrations militaires de

¹⁰⁷⁸ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, op. cit., p. 389.

¹⁰⁷⁹ Nathalie Coutelet, op. cit., p. 85.

¹⁰⁸⁰ Gustave Fréjaville, op. cit., p. 416.

¹⁰⁸¹ Nicolas Bancel, « À chacun son sauvage ? genèse du zoo humain en Europe et aux États-Unis », op. cit., p. 28.

guerriers zoulous à une multiplicité de numéros présentés par des êtres « extraordinaires » : naines, géants et autres avaleurs d'aquarium¹⁰⁸².

Les exhibitions de phénomènes et curiosités au tournant du XIX^e et du XX^e siècle ont pour particularité qu'elles articulent spectacle et découvertes scientifiques :

L'attrait de l'altérité corporelle était primordial dans le divertissement du XIX^e siècle, et dans la dernière partie du siècle, les divertissements basés sur cet attrait étaient liés aux peurs entourant l'évolution, ou aux peurs entourant les malformations physiques et les déficiences mentales de la dégénérescence¹⁰⁸³.

À la fin du XIX^e siècle, la science est déterminante dans la représentation et la mise en spectacle de l'altérité et de l'anormalité. L'exhibition foraine n'est pas une invention du XIX^e siècle, mais elle est désormais justifiée par la science qui, en raison de son développement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, a pris la place de la religion, et est vue comme pourvoyeuse d'un discours vrai sur le monde¹⁰⁸⁴. La science, largement relayée par la presse, utilise elle-même des dispositifs muséaux et spectaculaires pour diffuser ses découvertes¹⁰⁸⁵, et nourrit les imaginaires et les affects de peur et de fascination de la population. Les cafés-concerts et music-halls exploitent ensuite à des fins commerciales l'anxiété, la peur et la fascination engendrés par les discours scientifiques, en allant parfois jusqu'à justifier leurs présentations par l'intérêt scientifique que pourraient proposer leurs numéros. La crainte de la dégénérescence de la race par exemple, omniprésente dans les discours scientifiques de la fin du XIX^e siècle et amplement relayés par la presse, s'articule aux théories darwiniennes sur l'évolution, qui placent sur un continuum l'homme et l'animal, à l'opposé d'une représentation selon laquelle il existerait entre l'homme et l'animal une différence de nature. Rae Beth Gordon a déjà souligné l'omniprésence de ces discours scientifiques dans la réception des numéros de cafés-concerts. Or, ses recherches mettent en relief que la référence à la dégénérescence, ainsi que la fascination mêlée de crainte que produisent ces visions, dépassent largement la réception des numéros de Phénomènes et de Curiosités. Elle analyse en effet ce même type de réception face aux numéros de Polaire, chanteuse épileptique. Sont largement commentés à

¹⁰⁸² Voir Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergères*, op. cit., p. 86-89, et Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular modernity in France* [2009], Routledge, New-York, 2016, p. 73-74.

¹⁰⁸³ Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular modernity in France*, Routledge, New-York, 2016 [2009], p. 71-72 (je traduis).

¹⁰⁸⁴ Emmanuel Fureix et François Jarrige, *La Modernité désenchantée*, op. cit., p. 51-52.

¹⁰⁸⁵ L'exhibition ethnique en France a d'abord été l'apanage de la science, même si celle-ci se met en scène dans des exhibitions, avant de relever du domaine du spectacle, voir Nicolas Bancel, op. cit., p. 23-28. Georges Didi-Huberman met en relief la dimension spectaculaire de la constitution de la catégorie de l'hystérie par Charcot, et la porosité entre description de l'hystérie, production (au sens foucaldien) et représentation de l'hystérie (*Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 2012).

la fois l'imaginaire pathologique de l'hystérie, l'érotisme qui est associé à ses origines nord-africaines, et l'androgynie de la chanteuse¹⁰⁸⁶.

Bien qu'aucune étude extensive n'ait été publiée à propos de l'androgynie comme forme de monstruosité dans les cafés-concerts au XIX^e siècle, de nombreux exemples laissent entendre que les corps au genre trouble ont également fait l'objet d'une exhibition justifiée par les discours scientifiques sur la dégénérescence, et que la réapparition du travestissement, son exploitation au café-concert et sa réception sont en partie liées à l'exhibition d'une altérité.

La stigmatisation des « perversions sexuelles » et « sexualités déviantes », dont l'inversion sexuelle, participe du fantasme de la dégénérescence dans un contexte de montée en puissance de la morale bourgeoise de la monarchie de Juillet à la Troisième République. Bien que l'inversion compte au nombre des sexualités décadentes, elle est décrite non pas comme une pratique sexuelle, mais comme une anomalie dans la correspondance sexe-genre-sexualité telle qu'elle est définie par l'hétéronorme. Comme le note Foucault en 1978, « [l]orsque l'homosexualité est devenue cette catégorie médico-psychiatrique dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce qui me frappe, c'est qu'elle a été immédiatement analysée selon une grille d'intelligibilité qui a été celle de l'hermaphrodisme¹⁰⁸⁷ ». La référence à l'hermaphrodisme souligne que l'homosexualité relève d'un mélange, d'une hybridation psychique et physique entre masculin et féminin, dont le changement de direction de l'objet du désir est la conséquence. De ce fait, le travestissement masculin et les marques de féminisation du costume, de la coiffure et de l'allure sont omniprésents dans les discours médicaux¹⁰⁸⁸.

L'homosexualité, appelée avant 1871 « pédérastie » ou « inversion sexuelle », fait l'objet d'une mise en discours à l'échelle européenne, mais les types d'argumentaires diffèrent en fonction des pays jusqu'à la fin du XIX^e siècle, où les études allemandes et anglaises sont traduites en français. Les études françaises, marquées par la physiognomonie, mettent particulièrement l'accent sur la caractérisation physique de l'homosexualité dans un premier temps, plutôt que sur la sexualité en elle-même, ou sur la dimension psychique. Le premier traité médico-légal abordant frontalement l'homosexualité est *l'Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs* d'Ambroise Tardieu, publié en 1857. Contrairement aux propositions d'Ulrichs et de Krafft-Ebing à la même époque, Tardieu appréhende l'homosexualité comme une pathologie physique et non comme une névrose qui relèverait de la pathologie psychique. Selon Gérard Jorland, « les pédérastes lui apparaissent comme des monstres, au sens

¹⁰⁸⁶ Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin*, op. cit., p. 225-226.

¹⁰⁸⁷ Michel Foucault, « Le gai savoir », in *La Revue h*, n° 2, 1978, p. 48-49.

¹⁰⁸⁸ Luca Greco souligne qu'à l'inverse « dans les ouvrages des psychiatres et sexologues des XIX^e et XX^e siècles, les femmes travesties représentent une variable négligée, une exception par rapport à la masse des textes peuplés par les hommes travestis en femmes ». Voir Luca Greco, *Dans les coulisses du genre : la fabrique de soi chez les Drag Kings*, op. cit., p. 42.

embryologique et non moral du terme¹⁰⁸⁹ ». Avant même de mettre l'accent sur les prétendues déformations physiques de l'anus et du pénis chez le pédéraste, Ambroise Tardieu le présente comme un individu s'apparentant à une femme :

Le caractère des pédérastes, de ceux surtout qui, par passion ou par calcul, recherchent et attirent les hommes, se peint souvent dans leur extérieur, dans leur costume, dans leurs allures et dans leurs goûts, qui reflètent en quelque sorte la perversion contre nature de leurs penchants sexuels. [...] Les cheveux frisés, le teint fardé, le col découvert, la taille serrée de manière à faire saillir les formes, les doigts, les oreilles, la poitrine chargée de bijoux, toute la personne exhalant l'odeur des parfums les plus pénétrants, et dans la main un mouchoir, des fleurs, ou quelque travail d'aiguille, telle est la physionomie étrange, repoussante, et à bon droit suspecte, qui trahit les pédérastes¹⁰⁹⁰.

Tardieu ne parle pas de travestissement, mais l'efféminement de la silhouette et du corps de l'homosexuel, notamment à travers celui de son costume et de sa coiffure, est pour lui le premier « symptôme » de la perversion sexuelle. Bien que Tardieu mette l'accent sur le caractère physique et non psychique de l'homosexualité, celle-ci est définie selon des critères liés non pas à l'acte sexuel, mais au genre de l'individu, qui se manifeste dans son apparence physique : l'homme homosexuel « est rangé du côté du féminin¹⁰⁹¹ ».

L'ouvrage de Richard von Krafft-Ebing *Psychopathia Sexualis*, publié en Autriche en 1886 et traduit en français en 1895, renouvelle le regard sur l'homosexualité masculine, bien qu'il s'insère également dans une approche de l'homosexualité comme perversion, dégénérescence et anomalie sexuelle. Les recherches de Krafft-Ebing sont documentées par des observations directes et par la lecture d'ouvrages de synthèse sur l'inversion (ceux de Tardieu, de Charcot et Magnan, d'Ulrichs) qu'il discute dans sa propre contribution. Krafft-Ebing réfute la théorie de Tardieu selon laquelle l'homme homosexuel serait porteur de vices de conformation des organes génitaux. Si le sexe de l'inverti n'est pas en cause, il présente néanmoins une anomalie dans l'expression de son genre. Il écrit ainsi :

Les sentiments, les pensées, les aspirations et en général le caractère répondent, quand l'anomalie est complètement développée, à la sensation sexuelle particulière, mais non pas au sexe que l'individu atteint représente anatomiquement et physiologiquement. Ce sentiment anormal se manifeste aussi dans la tenue et dans les occupations ; il va jusqu'à donner à l'individu

¹⁰⁸⁹ Gérard Jorland, *op. cit.*, p. 168.

¹⁰⁹⁰ Ambroise Tardieu, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, J.B. Baillière et fils, Librairie de l'Académie impériale de médecine, Paris, 1859, p. 137-138.

¹⁰⁹¹ Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, *op. cit.*, p. 124.

une tendance à s'habiller conformément au rôle sexuel pour lequel il se sent doué¹⁰⁹².

Cette description introduit le chapitre consacré au « sens homosexuel comme phénomène morbide et congénital ». Chez Krafft-Ebing, le travestissement, régulier ou ponctuel, est un des « symptômes » majeurs de la pathologie qu'est selon lui l'homosexualité. S'il souscrit dans une certaine mesure à la thèse d'Ulrichs sur l'inversion sexuelle intérieure selon laquelle l'homosexuel (dans ses termes « l'uranien ») serait « une âme de femme dans un corps d'homme¹⁰⁹³ », il ne s'agit pas simplement d'un sentiment interne. Le corps n'est pas affecté d'un point de vue physiologique, mais des signes de l'inversion sont présents à la surface du corps, dans la gestuelle, le vêtement, la parure.

La catégorie de l'homosexualité étant fondée sur l'hermaphrodisme dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les discours médicaux peinent à établir une distinction claire entre homosexualité et travestisme, voire transidentité. C'est au début du XX^e siècle que Magnus Hirschfeld propose de distinguer travestisme et homosexualité dans *Les travestis (Die Transvestiten)*. Luca Greco écrit :

Cette catégorie s'insère au sein d'une théorie des « intermédiaires » qui permet à l'auteur de situer le travestissement dans un *continuum* constitué par les pôles idéaltypiques de l'« *absolute woman* » et de l'« *absolute man* ». À l'intérieur de ce *continuum*, les hommes aux caractéristiques féminines et les femmes masculines trouvent leur place. La théorie des intermédiaires est strictement imbriquée à la catégorie du « troisième sexe » se situant entre les sexes « homme » et « femme »¹⁰⁹⁴.

Plus précisément, les « sexes absolus » désignent une correspondance sexe-genre-sexualité hétérosexuelle et normative. Les intermédiaires ou « troisième sexe » rassemblent ainsi l'ensemble des individus dont le sexe, le genre ou la sexualité ne coïncident pas selon le modèle hétéronormatif. Cette catégorie rassemble ainsi « les hermaphrodites, les androgynes, les homosexuels et les travestis¹⁰⁹⁵ ». Là où l'ensemble des discours médicaux confondent trouble dans le genre et sexualité « déviante », Hirschfeld distingue plusieurs types de dissociations dans la triade sexe-genre-sexualité, et apporte une précision à la catégorie du troisième sexe qui était restée confuse tout au long du XIX^e siècle. La catégorie des travestis constitue une première théorisation embryonnaire de la transidentité. Le travestissement comme catégorie psycho-pathologique fait l'objet d'une publication médicale en France dans

¹⁰⁹² Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis. Avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle* [1866], Georges Carré, Paris, 1895, p. 293.

¹⁰⁹³ Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 130.

¹⁰⁹⁴ Luca Greco, *Dans les coulisses du genre*, op. cit., p. 42-43.

¹⁰⁹⁵ Magnus Hirschfeld, *The Homosexuality of Men and Women*, trad. Michael A. Lombardi-Nash, Prometheus Book, Amherst, New York, 2000, p. 61.

un ouvrage d'Agnès Masson, dans lequel l'autrice établit un historique des cas de travestisme (masculin) dans l'histoire, et des théories psychiatriques relatives au travestissement, qu'elle lie profondément à l'homosexualité¹⁰⁹⁶. Il faut cependant attendre les années 1960 pour que soit véritablement entérinée la distinction entre homosexuels et travestis¹⁰⁹⁷.

Ainsi, entre 1880 et 1930, les discours médicaux abordant l'homosexualité comme dégénérescence psycho-morale diffusent un portrait de l'homosexuel comme un individu au genre ambigu, hermaphrodite, au sentiment intérieur féminin, portant parfois des vêtements féminins. En miroir, la réception du travestissement sur scène au café-concert et au music-hall est teintée par la référence constante qui y est faite dans les discours médicaux. Peu à peu, les travestis, vus comme des figures androgynes presque monstrueuses, rejoignent les rangs des figures affectées par la dégénérescence. Un article de *La Lune* de 1867 consacré aux Phénomènes féminins au café-concert expose explicitement cet amalgame :

Voilà où nous mène le goût des phénomènes, des Cora Pearl et des miss Adah. Aujourd'hui ce sont des Anglaises à cheval, demain ce seront des Allemandes jouant de la clarinette, puis des Italiennes montant au mât de cocagne ; nous en viendrons aux Laponnes et aux Hottentotes ; nous y viendrons, je sais un directeur de théâtre qui en a commandé deux à un correspondant dramatique. Quant à la vraie femme, personne n'y songe plus, – des acrobates, des funambules, des écuyères, des chanteuses de café chantant, des baladines de bastringue, des avaleuses de sabres, des femmes géantes, des femmes à deux têtes, des phoques, des androgynes, des monstres ; voilà ce qu'il nous faut¹⁰⁹⁸.

L'auteur de cet article satirique commente l'attrait de plus en plus patent pour les corps féminins hors norme sur scène. Le cas implicitement cité ici est celui de la « Vénus Hottentote », nom de scène de Saartjie Baartman, femme khoïsane née en Afrique du Sud, achetée comme esclave et mise en spectacle en Angleterre et en France ; elle est une des exhibitions ethniques les plus connues auxquelles se sont intéressés les scientifiques. Saartjie Baartman est présentée sur le même continuum que Miss Adah, voltigeuse équestre américaine de talent que l'on surnomme la Femme-cheval, et Cora Pearl, courtisane britannique connue pour ses rôles travestis dans les opérettes d'Offenbach. L'anormalité chez les femmes en scène concerne à la fois l'altérité ethnique, la musculature et les capacités physiques hors du commun, une altérité physionomique liée à la taille, l'androgynie physique et le travestissement au théâtre. L'altérité physique est redoublée par la nationalité du performeur, et la réclame, ainsi que les journalistes, prennent soin de souligner les origines

¹⁰⁹⁶ Agnès Masson, *Le Travestissement. Essai de psycho-pathologie sexuelle*, Le François, Paris, 1935.

¹⁰⁹⁷ Luca Greco, *Dans les coulisses du genre*, op. cit., p. 44.

¹⁰⁹⁸ Bilboquet Fils, « Les femmes phénomènes », *La Lune*, n° 49, 10 février 1867.

géographiques des interprètes afin d'accentuer l'exotisme du numéro¹⁰⁹⁹. L'auteur construit une confusion entre altérité nationale, ethnique, anomalie physiologique et monstruosité, au point que celle-ci semble devenir synonyme d'altérité. L'accent mis sur l'anomalie que constitue l'inadéquation sexe/genre conduit à relire les rôles travestis, emploi traditionnel de l'opéra-comique et de l'opérette, selon le prisme de la monstruosité. L'exemple de Cora Pearl s'y prête parfaitement : anglaise et androgyne, elle condense altérité et immoralité, monstruosité morale et physique.

Les travestis masculins se prêtent à la même confusion entre androgynie et exotisme : lorsqu'ils ne sont pas d'origine étrangère (comme Barbette ou Eltinge), les travestis français prennent volontairement un surnom aux consonnances étrangères (comme Stiv-hall), voire feignent dans leur numéro des origines germaniques comme Modanel, qui bien qu'originaire du Puy de Dôme, chante en français avec un fort accent allemand, auquel se laissent prendre les critiques¹¹⁰⁰. Le travestissement masculin au café-concert et au music-hall relève de la même rhétorique de l'exhibition de la monstruosité et du pathologique, dont le renouvellement du lexique décrivant les numéros de travestissement masculin est le signe. Le terme « travesti » n'est pas employé au café-concert ni au music-hall, il faut attendre les années 1950 pour qu'il désigne de nouveau le spectacle du travestissement masculin sur scène. Entre 1880 et 1930, « les travestis » désignent encore l'emploi féminin de théâtre. De nouveaux termes sont inventés pour donner un nom aux numéros de travestissement masculin, qui renvoient moins au travestissement comme pratique qu'au travesti comme relevant d'un genre hybride.

L'hybridité, ou, du moins, la prétendue hybridité, est fréquemment invoquée comme argument commercial pour les numéros des Phénomènes. Ainsi, on voit annoncés les numéros de l'Homme-lion ou de l'Homme-chien, à la pilosité faciale hors du commun, mais aussi de l'Homme-Aquarium, capable d'avaler l'ensemble d'un aquarium – plusieurs litres d'eau poissons compris –, de l'Homme-poisson, capable de rester en apnée sous l'eau pendant plusieurs minutes, l'Homme-serpent, dont le corps est recouvert de tatouages¹¹⁰¹. On y trouve également plusieurs hommes-singes et hommes des bois, qui sont soit des acrobates maquillés en singe, soit de véritables chimpanzés ou orangs-outans que l'on fait passer pour des hybrides¹¹⁰². L'argument commercial de l'hybridité recouvre ainsi plus souvent des prouesses physiques hétéroclites qu'une altérité physiologique. Néanmoins, l'insistance sur l'hybridité – perçue depuis le prisme des théories darwiniennes et des discours scientifiques ethnologiques et psychiatriques – accentue l'idée d'une différence de *nature* entre le public et le performeur,

¹⁰⁹⁹ On observe le même phénomène en miroir en Angleterre. Ainsi dans les journaux anglais, on parle des Siamois *français*. (Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin*, op. cit., p. 75-76.)

¹¹⁰⁰ *L'Art Lyrique. Journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*, 31 mai 1896, p. 4.

¹¹⁰¹ Rae Beth Gordon, *Dances with Darwin*, op. cit., p. 72-73, Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergères*, op. cit., p. 86-91.

¹¹⁰² Nathalie Coutelet, *ibid.*, p. 87-90.

qui semble ne rien *faire* mais simplement *être*. La chanson, la prouesse physique ou les quelques pas de danse ne sont qu'accessoires, mais justifient la présence sur des scènes de spectacle de ces hybrides¹¹⁰³.

Au sein des Phénomènes et attractions foraines, les travestis sont désormais nommés des « hommes-femmes » ou des « hommes-protées ». Ces termes ne désignent pas un numéro en particulier, ils sont utilisés indifféremment pour les numéros dont le travestissement masculin est le cœur. On retrouve ces dénominations dans les affiches telles que celle qui présente le numéro de l'homme-femme Soprano à l'*Horloge*, mais aussi dans les programmes des cafés-concerts présents dans les dernières pages de la presse spécialisée comme *L'Art lyrique et le music-hall* ou *La Vedette* à Marseille ou dans le *Passe-Temps* publié à Lyon qui annonce par exemple le numéro de l'homme-femme Modanel au Théâtre de la Renaissance de Nîmes¹¹⁰⁴. Ce terme met l'accent sur la juxtaposition, voire la superposition des deux sexes, apposés dans le travesti qui est, comme le dit André Chadourne, « homme en dessous et femme au-dessus »¹¹⁰⁵. De nombreuses affiches mettent en scène la dualité de l'interprète, alternativement homme et femme.

Figure 53. Jules Cheret, « L'Homme-femme soprano, »
lithographie, 1878.

Figure 54. Jules Cheret, « L'Homme-femme soprano, »
lithographie, 1878.

Les affiches de l'homme-femme Soprano mettent en vis-à-vis l'interprète en habit d'homme et en habit de femme. Ces deux affiches sont construites en miroir et jouent sur la

¹¹⁰³ Maurice Vaucaire écrit en 1886 : « Soyez boiteux, borgne, extraordinairement maigre, et de surcroît, chantez, et vous gagnerez aisément 1200 francs par mois ». Maurice Vaucaire, *Effets de théâtre. La scène et la salle. Le ballet. Cafés-chantants. À la foire*, Hachette BNF, Paris, 2012 [1886], p. 54.

¹¹⁰⁴ *Le Passe-Temps*, 28 septembre 1890, p. 4.

¹¹⁰⁵ André Chadourne, *Les Cafés-concerts*, E. Dentu, Paris, 1889, p. 234.

réversibilité des rôles masculins et féminins, comme s'il s'agissait des deux faces d'un même pièce. Rien n'indique le « vrai » sexe de l'interprète : bien que l'affiche soit composée d'un médaillon recouvrant l'arrière-plan, ce choix esthétique n'a pas la même fonction dans les deux affiches. Le portrait d'artiste en médaillon est un trait fréquent des affiches de cafés-concerts, il a habituellement pour fonction de présenter l'artiste en habit de ville, alors que le reste de l'affiche présente l'interprète en costume de scène, notamment s'il incarne des personnages dans des pantomimes (Fig. 55). Ici (Fig. 53 et 54), le médaillon n'indique pas de manière continue le partage entre le réel et la fiction, entre l'interprète et le personnage, il a au contraire pour fonction de nourrir la confusion en présentant alternativement le portrait du personnage et de l'interprète.

Bien que Brunin se travestisse dans ses numéros, il ne s'insère pas dans la catégorie des hommes-femmes, et n'est donc pas présenté de la même manière. L'affiche maintient la frontière entre l'interprète et le rôle. Brunin est pourtant un Phénomène : son extrême maigreur est amplement soulignée dans la manière dont on le présenta au café-concert, maigreur qui lui vaut d'être jugé d'une grande laideur et qu'il utilise de manière comique et burlesque dans des pantomimes parodiques. Bien qu'il se travestisse, le travestissement n'est pas au cœur de son numéro, il s'agit d'un accessoire de jeu visant à souligner sa maigreur dans ses robes cintrées qui dévoilent ses longues jambes maigres.



Figure 55. Brunin aux Ambassadeurs. Source : BNF, Gallica.

L'homme-femme n'indique donc pas seulement le travestissement, il s'agit bien d'un terme mettant l'accent sur l'ambivalence, le trouble, la dualité de l'interprète, présentés comme des qualités intrinsèques à l'interprète et non comme un artifice.

Le terme « homme-femme » est également utilisé dans d'autres circonstances qu'au café-concert, notamment dans des cas de travestisme qui ont fait l'objet d'une enquête ou d'un procès. Divers journaux dans le dernier tiers du XIX^e siècle font état de faits divers où l'on découvre le « vrai sexe » d'une personne travestie depuis plusieurs années. En 1859, Hérail¹¹⁰⁶ publie une *Notice sur l'homme-femme connu sous le nom de Mademoiselle Savalette de Lange* dans laquelle il offre les résultats de son enquête sur M^{lle} Henriette Jenny Savalette de Lange – fille orpheline de Charles-Pierre-Paul Savalette de Lange, garde du Trésor royal sous Louis XVI et ayant fui la France pendant la Terreur – qui, lors de sa toilette mortuaire, s'est avérée être un homme. Cette *Notice* se veut une étude du cas de cet homme dont l'identité réelle est restée inconnue et qui, toute sa vie, s'est travesti et a ainsi pu, en femme, intégrer les plus hauts cercles de la société parisienne. Suite à la révélation du « vrai » sexe de M^{lle} Savalette de Lange, la question que se pose Hérail, ainsi que tout l'entourage de la défunte, est celle de la motivation du travestissement. Malgré le peu de preuves et le fait qu'il n'existe aucun témoignage de la main de M^{lle} Savalette de Lange pour expliquer ses intentions, Hérail est univoque : celui qui se cachait sous l'apparence et l'identité de M^{lle} Savalette de Lange était en fait un escroc, qui a usurpé une identité et utilisé le travestissement dans le simple but de réclamer de l'argent à l'aristocratie française en invoquant des dettes de l'ancienne maison royale à l'endroit de sa prétendue famille. Même si cet inconnu est resté travesti pendant plus de quarante ans, jamais n'est évoquée par Hérail la possibilité que cette personne ait voulu vivre en femme, ou bien qu'il s'agisse d'un « hermaphrodite ».

L'homme-femme n'est pourtant pas forcément un homme travesti en femme : le *Petit Journal* du 7 avril 1889 présente un article intitulé « L'homme-femme », qui évoque la découverte d'une femme travestie sur un navire de transport de personnes entre les îles anglo-normandes (Jersey et Guernesey) et la Grande-Bretagne. Celle-ci, qui se présentait sous l'apparence d'un gentleman âgé, a vécu en habits d'hommes de ses treize ans à quarante-trois ans, âge auquel elle a été découverte, a voyagé à travers toute l'Europe, parle quatre langues, et a travaillé comme secrétaire, guide et valet de chambre. Elle est jugée à son débarquement au tribunal de Saint-Brieuc pour port illicite du vêtement masculin¹¹⁰⁷. Un autre article, également intitulé « L'homme-femme », publié dans le *Petit journal* du 12 octobre 1892 évoque cette fois-ci un fait divers relatif à la « métamorphose » d'une enfant assignée femme à la naissance et dont les traits morphologiques se révèlent masculins à l'adolescence. Cette fois-ci, le terme d'« homme-femme » désigne une personne intersexe. Le terme « hermaphrodite » n'est quant à lui jamais utilisé¹¹⁰⁸.

¹¹⁰⁶ Hérail, *Sur l'homme-femme connu sous le nom de Mademoiselle Savalette de Lange*, Dilecta, Paris, 2006. D'après la préface de Frédéric Prot à cette réédition, Hérail est sans doute un médecin de la première moitié du XIX^e siècle. Cependant, son identité exacte reste difficile à déterminer.

¹¹⁰⁷ *Le Petit Journal*, 7 avril 1889.

¹¹⁰⁸ *Le Petit Journal*, 12 octobre 1892.

Dans un autre registre, « l'homme-femme », est également le titre d'un pamphlet moraliste et antiféministe d'Alexandre Dumas fils, rédigé en 1872, dans lequel l'auteur défend le droit moral, pour un homme qui s'est marié vierge, de tuer sa femme adultère. L'essai constitue la prise de position d'Alexandre Dumas fils suite au procès d'un homme condamné à 5 ans de prison pour avoir assassiné sa femme adultère en 1872, alors que les hommes avaient jusqu'ici été acquittés pour les féminicides commis suite à un adultère. Le procès fait scandale et donne l'occasion d'un débat public autour des droits de la femme, qui voit s'affronter arguments misogynes et féministes. Cependant, Jules Claretie note que le titre de l'ouvrage reste énigmatique et il précise : « je sais bien qu'il n'a rien de commun avec "l'homme-femme", *l'androgynie* » (*L'Illustration*, 20 juillet 1872). On peut seulement faire l'hypothèse que l'homme-femme serait l'homme vierge et moral, comme ce que devrait être une femme¹¹⁰⁹. L'homme-femme désignerait dans ce cas l'homme qui correspond moralement à ce que la société attend des femmes, s'astreignant à la vertu, au mariage et à la fidélité. Ainsi, le nom « femme » semble faire référence au synonyme d'« épouse », et non à l'individu de sexe féminin. Il ne s'agit pas d'une hybridation physique, ni du port de vêtements d'un autre sexe, mais de la « féminité » morale d'un homme, considérée dans ce cas comme positive. Cependant, la morale féminine à laquelle devrait correspondre l'homme sert ici à justifier le droit au meurtre dans le cas où la femme déroge à cette même morale : l'homme-femme n'a donc rien de féminin, et encore moins de féministe, il s'agit seulement d'imposer à l'homme comme à la femme les règles du patriarcat. Le titre de la nouvelle de Maupassant, « L'homme-fille », datant de 1833 et qui préfigure son roman *Bel-Ami* de 1885, évoque également la féminité psychique d'un homme, mais celle-ci est abordée de manière péjorative. La nouvelle relate le parcours d'un jeune arriviste peu scrupuleux et expert en feintise sociale qui, pour parvenir, se « vend comme une fille ». Le féminin est associé à l'hypersexualisation, voire à la prostitution, et le nom « fille » évoque ici la « fille de joie ». L'homme-femme et l'homme-fille sont nommés en référence aux places que la société bourgeoise attribue aux femmes, l'épouse et la vierge, d'une part, la prostituée, d'autre part, qui correspondent à un partage moral entre le bien et le mal, entre la vertu et le crime.

La sémantique associée à l'homme-femme au XIX^e siècle est donc assez large : les titres des œuvres d'Alexandre Dumas fils et de Maupassant mis à part, sont appelés « homme-femme » des individus jugés criminels par la justice pour avoir trompé sur leur genre, usurpé le genre opposé, ou pour désigner des personnes intersexes, qui font aussi l'objet d'un jugement pour réassignation de genre lorsque leur morphologie est trop éloignée des attentes de la société en termes d'expression de genre. Le fait que l'ensemble des hommes-femmes aient fait l'objet d'un jugement corrobore les conclusions de Foucault sur l'évolution de la figure du monstre au XIX^e siècle :

¹¹⁰⁹ Voir à ce propos Odile Krakovitch, « Misogynes et féministes il y a cent ans : autour de *L'homme-femme* d'Alexandre Dumas fils », in *Questions féministes*, n° 8, Paris, mai 1980.

Le cadre de référence du monstre humain, bien entendu, est la loi. La notion de monstre est essentiellement une notion juridique – juridique, bien sûr, au sens large du terme, puisque ce qui définit le monstre est le fait qu’il est, dans son existence même et dans sa forme, non seulement violation des lois de la société, mais violation des lois de la nature. Il est, sur un double registre, infraction aux lois dans son existence même. Le champ d’apparition du monstre est donc un domaine qu’on peut dire « juridico-biologique ». D’autre part, dans cet espace, le monstre apparaît comme un phénomène à la fois extrême et extrêmement rare. Il est à la limite, il est le point de retournement de la loi, et il est, en même temps, l’exception qui ne se trouve que dans des cas précisément extrêmes. Disons que le monstre est ce qui combine l’impossible et l’interdit¹¹¹⁰.

Le domaine « juridico-biologique » auquel appartient le monstre est défini par la dimension idéologique apposée à la « nature ». La « nature » n’est pas seulement « ce qui est » à l’« état naturel », il s’agit d’une idée définie par un ensemble de discours, sous-tendus par une axiomatique qui a souvent un objectif stratégique. Ainsi, la distinction entre les genres étant pensée comme une distinction naturelle, qui fonde la norme hétérosexuelle, l’homme-femme, capable de passer une partie de sa vie dans les vêtements du genre opposé à celui qui lui a été assigné à la naissance, devient un déviant sexuel¹¹¹¹ et rentre dans cette catégorie du monstre humain, défiant à la fois les normes de la société et celles de l’idée de nature.

Au café-concert, l’usage du terme « homme-femme » est de courte durée : il disparaît presque totalement à l’aube du XX^e siècle. En témoigne l’ouvrage de synthèse que Gustave Fréjaville publie en 1922 : le travestissement masculin est mentionné et fait même l’objet d’un chapitre. Cependant, ce chapitre s’intitule « Les hommes-protées ».

En référence à la figure mythologique de Protée, divinité marine capable de métamorphose, sont qualifiés de « protéé » l’ensemble des artistes qui présentent des numéros de transformations, quelles qu’elles soient. Ce terme qualifie parfois des interprètes présentant des rôles à travestissements (« A. Noblett, chanteur, comédien protéé, cynématotype, qui interprète à lui seul les douze rôles de *Paris la nuit*, fantaisie-revue en un acte¹¹¹² »).

¹¹¹⁰ Michel Foucault, *Les Anormaux*, op. cit., p. 51.

¹¹¹¹ *Ibid.*, p. 56.

¹¹¹² *L’Art lyrique et le music-hall*, 11 décembre 1898, p. 15.

Figure 56. Albert Brasseur dans le rôle de Grille d'Égout, dans *Les Nouveautés de Paris*. Photographie de Nadar. Source : Auguste Germain p. 72.

Ainsi, les rôles à travestissements de la revue vaudeville du début du XIX^e siècle ont persisté dans le café-concert : à la fin du XIX^e siècle, les comédiens comiques circulent en effet des scènes de l'opérette à celles du café-concert. De nombreux comiques ont recours au travestissement dans des sketches qui les amènent à jouer plusieurs personnages. La biographie d'Albert Brasseur en donne des exemples abondants¹¹¹³.

Il qualifie aussi des performeurs présentant des numéros de travestissement en femme. On trouve par exemple dans *La Vedette* l'annonce du numéro de Bertin au *Palais de Cristal* : « le célèbre Bertin, l'homme-protée qui arrache des cris d'admiration dans ces étonnantes transformations féminines »¹¹¹⁴. L'appellation « homme-protée » met l'accent sur les capacités de métamorphose de l'artiste plutôt que sur la déviance sexuelle. Néanmoins, la capacité de transformation en femme est encore une fois pensée comme une qualité intrinsèque de l'interprète plutôt qu'un savoir-faire, comme en témoigne Éloi Ouvrard¹¹¹⁵, dit Ouvrard Père dans ses mémoires :

Cet imitateur aux pectoraux rebondissants, chaussant du 37, gantant du 6 1/2, possédant, en dehors de sa voix d'homme, une cristalline voix de femme, ne pouvait, comme je le dis plus haut, avoir obtenu tout cela par le travail ni avec

¹¹¹³ Auguste Germain, *Albert Brasseur, op. cit.*, p. 72.

¹¹¹⁴ *La Vedette*, 2 février 1901, p. 72.

¹¹¹⁵ Éloi Ouvrard naît en 1855 à Bordeaux. Chanteur comique célèbre, il est aussi l'inventeur du *comique troupier*. Auteur de plus de 800 chansons, sa carrière se termine en 1911.

de l'argent, car si les toilettes, les décors, les accessoires s'achètent, les dons naturels ne s'achètent pas¹¹¹⁶ !

Dans la réception des numéros de Bertin, la « nature » prédomine sur le « travail ». L'essentiel de la réception réside dans l'appréhension du corps du performeur, des qualités qui lui permettent d'interpréter des rôles féminins, de son androgynie en somme, physique et vocale. Bien qu'il y ait un travail (conception d'un décor, de costume, de chant, etc.), l'artiste disparaît derrière l'exhibition. Entre 1890 et 1900, les programmes des cafés-concerts présentent fréquemment les hommes-protées comme des exhibitions de corps pathologiques. On peut ainsi lire au programme du Champ de Foire de Caen « L'homme-Protée, sujet macabre d'étude physique pour la médecine ; c'est un vrai prodige¹¹¹⁷ », et au programme du Concert-Duclerc :

L'homme-Protée est une curiosité scientifique qui a l'accent marseillais. Son boniment est quelque peu forain, mais c'est là un spectacle, sinon très appétissant, du moins de nature à déconcerter les savants. Cet homme a une façon de déplacer sa masse intestinale qu'on pourrait appeler le comble de la danse du ventre ; à un moment donné il l'escamote complètement et on voit la cage thoracique ressortir nettement, laissant à la place de l'abdomen deux cavités, dans lesquelles il enfonce ses poings entiers¹¹¹⁸.

Il est difficile de savoir si le numéro de l'homme-protée dont il est question est simplement un jeu sur la capacité de déformation physique de l'interprète, ou si cette déformation advient lors d'une « danse du ventre ». Néanmoins, contrairement au comédien-protée, qui a un métier (acteur), et un savoir-faire (les travestissements), l'homme-protée est quant à lui un corps dont la présence au café-concert se justifie par l'exhibition de sa différence, et pour l'intérêt qu'il pourrait présenter pour la science. En 1927, l'homme-protée n'est plus un cas pathologique, mais reste toujours une attraction : ainsi Sergi est-il annoncé comme « Homme-protée, attraction merveilleuse¹¹¹⁹ ». L'homme-protée spécialiste en imitations féminines est à la croisée entre le comédien-protée, à qui il emprunte sa science des travestissements, et l'homme-protée pathologique, dont il possède le corps anormal.

À l'homme-protée, spécialiste en transformations, succède le « transformiste ». L'une des premières occurrences de ce terme figure dans les critiques des spectacles de Leopoldo

¹¹¹⁶ Éloi Ouvrard, *Elle est toute nue ! La vérité sur la vie des coulisses*, éd. Au café-concert, Paris, 1929 [En ligne. URL :

http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/ouvrard/memoires/ouvrard_memoire_05.htm, consulté le 22/02/2018].

¹¹¹⁷ *L'Art lyrique et le music-hall*, [jour inconnu] janvier 1898, p. 10 [Référence sur Gallica : ark:/12148/bpt6k5628116p].

¹¹¹⁸ *L'Art lyrique et le music-hall*, 27 décembre 1896, p. 5.

¹¹¹⁹ *Le Grand écho du Nord de la France*, 16 janvier 1927.

Fregoli qui est alternativement qualifié d'« homme-protée¹¹²⁰ » et de « transformiste¹¹²¹ ». Souvent cité en italiques ou entre guillemets par les critiques qui en usent, ce dernier terme semble être un néologisme datant de la tournée de Leopoldo Fregoli à Paris en 1900, formé à partir de la pratique de la transformation. Le suffixe « -isme » fait de la transformation une science, un savoir-faire, qui tient presque de la prestidigitatation. Le terme transformation – terme jusqu'alors réservé à la féerie – fait référence à l'aspect extraordinaire, quasi magique, de l'accumulation spectaculaire des travestissements. Le transformisme caractériserait alors cet art de la transformation poussé à l'extrême, ce que tend à prouver la critique élogieuse d'Auguste Germain dans *l'Écho de Paris* dans laquelle il s'exclame :

Fregoli, c'est le génie de la transformation. Si Protée nous revenait et que Fregoli le conviât à un match, je parierais dix pour Frégoli. Il est si ancien d'ailleurs, Protée ! Et Frégoli est si jeune et si moderne¹¹²² !

Figure 57. Affiche du spectacle de Leopoldo Fregoli à Paris, décembre janvier 1900.

¹¹²⁰ Voir la critique d'Henri Rochefort (signée Dom Blasius) : « Léopoldo Fregoli, que j'appellerai volontiers *le plus saisissant des hommes-protée, passés, présents et futurs* », *L'Intransigeant*, 22 janvier 1900.

¹¹²¹ On écrit par exemple « M. Fregoli, l'artiste transformiste » dans le *Journal des débats politiques et littéraires*, 22 novembre 1907.

¹¹²² Auguste Germain, *l'Écho de Paris*, cité par Jean Nohain et François Caradec, *Fregoli. Sa vie et ses secrets*, éd. La jeune Parque, Paris, 1968, p. 13.

Le mot est lancé, et c'est celui qui reste à la postérité pour désigner un spectacle dans lequel des artistes, souvent masculins, se travestissent en des personnalités de l'époque. Bien que les dénominations « homme-protée » et « transformiste » fassent référence à la transformation et à l'imitation, Gustave Fréjaville décide par exemple d'appeler « hommes-protées » les transformistes spécialisés dans les imitations féminines, et l'homme-protée devient synonyme de travesti, tandis que le terme « transformiste » renvoie à des imitations de manière plus vaste, le transformiste pouvant imiter des personnalités connues, indifféremment hommes ou femmes (mais avec une prédominance d'imitations masculines¹¹²³). Dans les années 1930, le terme « transformiste » se généralise pour désigner l'ensemble des numéros de transformations, imitations féminines comprises. Néanmoins, les transformistes jouent parfois eux-mêmes sur l'ambiguïté de leur « nature » hybride, dans les noms de scène qu'ils se donnent. On peut ainsi assister dans les années 1930 aux numéros de M. Darwin, célèbre pour ses imitations féminines, qui chante avec autant d'aisance dans des tessitures masculines et féminines, et dont le pseudonyme évoque une originalité dans l'évolution¹¹²⁴. Malgré tout, la terminologie pathologisante des numéros de travestis masculins s'amenuise dans l'entre-deux-guerres, de plus en plus fréquemment qualifiés d'imitations féminines. Pourtant, au milieu du XX^e siècle, le travesti reste encore un être monstrueux : Jacques Damase dans *Les Folies du music-hall*, parle ainsi des travestis, exception faite de Barbette, comme monstres hermaphrodites :

Les autres ne sont souvent que des monstres, des êtres anormaux dignes des baraques de foire qu'on regarde avec curiosité, peur ou tristesse. Little Tich, Charpini, O'dett, ajoutaient au travesti du talent, de l'humour. Ici, il n'y a que des corps étranges, hermaphrodites, signes de musées médicaux, et exhibés pour satisfaire notre goût du monstrueux ou la perversité de notre imagination.¹¹²⁵

Jacques Damase, en quelques phrases, saute le pas entre l'hermaphrodite comme curiosité médicale et le travesti, corps étrange des music-halls.

La terminologie française est infusée de la culture de l'exhibition de l'altérité, voire de l'anormalité, omniprésente au café-concert et au music-hall. Elle met l'accent sur le corps de l'interprète, et non sur son savoir-faire. En somme, on prétend exhiber des monstres plutôt que des artistes. Or, il n'en va pas de même de la terminologie anglo-saxonne et germanique pour désigner les mêmes spectacles. On parle de *female impersonator* en anglais, et de *Damenimitator* en allemand, et de *male soprano* pour la version américaine. Le nom de « l'homme-femme Soprano » s'inspire d'ailleurs de l'appellation américaine. Tous ces termes contiennent la notion d'imitation, de jeu d'acteur (*impersonation*), et évoquent parfois l'activité

¹¹²³ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, op. cit., p. 403-405.

¹¹²⁴ *L'Écho sportif de l'Oranie*, 14 juillet 1930.

¹¹²⁵ Jacques Damase, *Les Folies du Music-Hall, histoire du Music-hall à Paris*, éd. Spectacles, Paris, 1960, p. 141.

du travesti en scène (chanter), dans le cas du *male soprano*. Ces spectacles sont présentés comme des genres à part entière, là où ils sont présentés comme des attractions et des exhibitions en France. Cette différence peut s'expliquer par les divergences dans l'histoire des esthétiques entre la France, l'Angleterre et les États-Unis. Tandis que ces derniers ont conservé des spectacles de travestissement masculin, dans les *minstrel shows* notamment, où tout au long du XIX^e siècle, le travestissement masculin est encore considéré comme un art de la scène, en France, le travestissement masculin, notamment lorsqu'il vise d'autres effets que le comique et le burlesque, ayant été censuré des scènes du théâtre, n'est pas présenté comme découlant d'une tradition de jeu, mais comme l'exhibition d'une excentricité individuelle, voire d'un cas pathologique ou déviant. En effet, la grande majorité des travestis se produisant sur les scènes françaises sont d'origine américaine ou anglaise (Eltinge, Stuart, Barbette). Le café-concert français importe ainsi des spectacles issus d'une tradition de jeu à l'étranger pour les transformer sur le territoire français en exhibition.

1.2 MULTITUDE TRAVESTIE : UNE ARCHÉOLOGIE

La multiplicité des héritages disciplinaires, génériques et géographiques du travestissement masculin au café-concert conduit à une multiplicité d'usages, de pratiques et de là, d'esthétiques et de significations du travestissement masculin. Il est possible d'en proposer une typologie selon plusieurs critères : la place du travestissement dans le numéro (le travestissement constitue-t-il un accessoire de jeu pour un numéro d'une autre catégorie, ou bien est-il au cœur du numéro ?), le référent de l'imitation/de la représentation (l'interprète se travestit-il en une personnalité connue ou en « femme type » ?), la valeur de l'imitation (s'agit-il d'une imitation sérieuse ou comique ?), le jeu sur l'érotisme, et, enfin, la part de mystification dans le dispositif du numéro (le public est-il averti ou non du travestissement de l'interprète ?).

En fonction de cette typologie, les différents types d'usages et de numéros de travestissement s'organisent selon le tableau suivant :

Travestissement accessoire	Numéros de travestissement			
	Référence connue		Idéal-type	
	Sérieux	Comique	Érotique	Non-érotique

Figure 58. Tableau de classification des usages du travestissement masculin au café-concert.

Une partie des occurrences du travestissement masculin au café-concert et au music-hall a lieu dans des numéros dont l'objet n'est pas explicitement le travestissement. Il y est un costume parmi d'autres, accidentel et non nécessaire à la composition de son personnage en scène. De nombreux autres artistes se travestissent au café-concert et au music-hall, les clowns par exemple, notamment à des fins parodiques, sans que le travestissement constitue une fin en soi. Footit dans *À la cravache* (1890), se travestit en Sarah Bernhardt dans son rôle de *Cléopâtre* dans la pièce de Victorien Sardou¹¹²⁶, et Little Tich se travestit en Loïe Fuller pour parodier ses danses serpentine et en « danseuse espagnole »¹¹²⁷. Gustave Fréjaville souligne l'existence de ces pratiques et pose une différence de nature entre ces usages occasionnels et ceux des hommes-protéés :

Il est intéressant de signaler, inversement, que les artistes de music-hall ou de cirque utilisent souvent le travesti pour accentuer l'effet d'un numéro de variétés. N'oublions pas que le music-hall est le pays de l'artifice, de l'illusion, de l'improbable et de l'anormal : le travesti devait y fleurir, étant l'un des moyens les plus élémentaires et les plus saisissants que l'homme ait à sa disposition pour tricher avec l'ordre établi et donner un démenti à la nature. Aussi, acrobates, jongleurs, clowns musicaux, danseurs excentriques n'hésitent pas, à l'occasion, à recourir au costume féminin qui fait ressortir, par contraste, le caractère violent ou audacieux de leurs exercices. Une dame décolletée jonglant avec des obus de gros calibre (*Damsell et boy*), une jeune fille aux boucles blondes faisant la « croix de fer » aux anneaux (*Lancelta and partner*), produiront une plus singulière impression qu'un athlète ou un gymnaste masculin présentant le même travail. [...] D'autres fois, l'artiste ayant produit son effet, prend soin lui-même de remettre les choses au point en paraissant sous son aspect naturel dans la deuxième partie du numéro. C'est ainsi que procède un excellent danseur et violoniste excentrique, tour à tour, applaudi à l'Alhambra et à l'Olympia (*Ristori and partner*). Cette grande fille souriante qui apparaît en dansant et jouant du violon, balançant sa taille svelte avec une grâce sportive, cette jeune muse en robe d'argent, dont la virtuosité nerveuse fait naître sous l'archet des sons étrangement pleins et vigoureux, cette ballerine fantasque aux abandons voluptueux, qui tournoie dans un rayon de lumière dorée, va devenir tout à l'heure un jeune danseur solide et musclé, exécutant avec un brio étourdissant une série d'élévations et de pirouettes ; et, pour finir, ce sera un violoniste acrobate, d'un mouvement diabolique, dont la fougue et l'adresse soulèvent dans la salle une rumeur flatteuse et déchaînent à bon droit les applaudissements. [...] [D]ans la composition de son travail, le travesti n'entre que comme artifice de présentation, pour corser l'attrait du travail lui-même par un effet de surprise.

¹¹²⁶ Nathalie Coutelet, « Chocolat, une figure de l'altérité sur la piste », in Florence Vinit (dir.) *Le Clown : une utopie pour notre temps ?*, Les Cahiers de l'idiotie, n° 3, Montréal, 2011.

¹¹²⁷ Nathalie Coutelet, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergère*, op. cit., p. 146.

C'est un artiste véritable, qui est le premier à s'étonner des exigences de sa carrière et à railler la bizarrerie de sa métamorphose quotidienne¹¹²⁸...

Dans les numéros de variétés que décrit Fréjaville, le travestissement n'est pas une fin, mais un moyen, utilisé pour capter l'attention du public en lui faisant croire qu'une prouesse physique, musculaire ou particulièrement virtuose est exécutée par une femme, c'est-à-dire par un individu dont le public présuppose que sa « nature féminine » ne lui permet pas de l'exécuter. Le jeu sur le travestissement repose donc sur un présupposé sexiste qui affirme de manière essentialiste l'infériorité féminine : le travestissement laisse croire, temporairement, qu'elle n'existerait pas, pour la reconfirmer dans la révélation du « vrai » genre de l'artiste. Dans le cas des numéros de clown, le travestissement vise délibérément un effet comique et parodique des artistes féminines dont on présente le portrait déformé. Fréjaville établit également une autre distinction entre les numéros centrés sur le travestissement et ceux dans lesquels il est un accessoire : les spectacles de variétés seraient produits par de véritables *artistes*, qui *savent faire quelque chose*, qui possèdent un savoir-faire, une technique, de l'expérience scénique. Ceux-ci dénigrent alors leur propre usage du travestissement qu'ils pensent comme une nécessité commerciale, mais n'y trouvent pas de plaisir ou d'intérêt, tandis que les hommes-protées, qui proposent des « numéros de travestissement », feraient du travestissement une valeur et seraient, par conséquent, non pas des *artistes* mais des *exhibitions*.

Dans la mesure où la nouveauté de la résurgence du travestissement masculin se situe justement dans le fait de faire du travestissement non pas un accessoire, un costume pour incarner un personnage, mais l'objet même du numéro, nous nous concentrerons sur les numéros dont le travestissement est l'objet¹¹²⁹. Ceux-ci comprennent deux types de numéros

¹¹²⁸ Gustave Fréjaville *Au Music-hall*, op. cit., p. 458-461.

¹¹²⁹ Cependant, quelques précisions quant aux sources utilisées sont nécessaires avant de se plonger dans le vif du sujet. D'une part, la nature des sources disponibles pour rendre compte du contenu des numéros de café-concert et de music-hall entre 1880 et 1910 est extrêmement lacunaire. Le café-concert étant un genre délaissé par la critique, la presse ne relate du café-concert que les chansons qui y sont interprétées et les programmes des différentes salles. Cependant, ces programmes ne font qu'annoncer les spectacles sans les décrire. Seuls *l'Orchestre* et *L'Art lyrique* disposent de rubriques où les commentaires se font plus étendus. Cependant, les allusions détaillées aux numéros en travestis sont rares. Le savoir qu'il est possible d'acquérir sur le contenu des spectacles en travesti jusqu'en 1910 reste donc pour l'instant très limité, sans pour autant que soit exclue la découverte de sources nouvelles qui permettraient d'affiner ce développement. Une démarche hypothético-déductive et la mise en parallèle avec d'autres sources semblent être les seules possibilités d'approche valables pour tenter de saisir le phénomène caché et fuyant qu'est le travesti avant 1910. Après cette date, le music-hall prend de l'ampleur et de nombreux critiques et journalistes s'y intéressent, et les sources pour cette période sont bien moins lacunaires. D'autre part, le corpus sélectionné est lui aussi lacunaire sur certaines périodes. En effet, la recherche des sources a été effectuée non pas de manière à constituer une base de données exhaustive de toutes les traces d'artistes masculins travestis aux cafés-concerts et music-halls, mais plutôt sur le mode de l'étude de cas, privilégiant l'approfondissement de quelques figures qui ont semblé importantes et pour lesquelles il était possible de rassembler des informations moins allusives que pour d'autres. Si cette méthode a l'avantage de procurer une connaissance assez précise des quelques figures sélectionnées, elle présente néanmoins

de travestissement : ceux dans lesquels il s'agit d'imiter des personnalités féminines du monde du spectacle (actrices, chanteuses, etc.), et ceux où l'interprète se travestit dans un idéal type féminin, qui est souvent la diva, la mondaine, voire la femme fatale. Cette partie sera ainsi consacrée à la description historique des dispositifs de représentation mis en place dans ces numéros et à leur analyse esthétique. Afin de distinguer les numéros où le travesti imite une personnalité connue, et ceux où il imite un idéal féminin type, nous avons fait le choix, pour simplifier les dénominations, de nommer les premiers les « homme-protée » et les « transformistes », et les seconds les « hommes-femmes », bien que cette distinction conceptuelle ne soit pas établie clairement à l'époque. Néanmoins, la référence à Protée mettant l'accent sur la transformation et le terme d'« homme-femme » sur la dualité masculin féminin, cette catégorisation reste pertinente au vu du sens et des usages de ces termes à l'époque. La partie suivante sera consacrée à des analyses esthético-politiques plus spécifiques sur la valeur de l'imitation et sur l'usage d'une référence intermédiaire dans la pratique même du travestissement et dans sa conception visuelle (sérieuse ou comique), et à l'implication de cette distinction modale sur les appropriations culturelles du travestissement par la culture gay.

1.2.1 *L'HOMME-PROTEE ET LE TRANSFORMISTE, TRANSFORMATIONS, IMITATIONS ET PORTRAITS DE STARS*

Un grand nombre de numéros de travestissements, interprétés par des travestis que l'on nomme souvent des hommes-protée, et plus tard, des transformistes, jouent de deux registres : l'imitation de personnalités connues, et la multiplication des transformations, bien que ces deux registres ne soient pas nécessairement présents simultanément dans chaque numéro. Les transformations s'effectuent grâce à l'utilisation de divers accessoires, costumes, postiches et perruques. Bertin, homme-protée dans les cafés-concerts de 1895 à 1910, est notamment connu pour ses imitations de vedettes féminines de café-concert qui lui sont contemporaines. La notice biographique de Bertin publiée dans *L'art lyrique* et qui consacre le talent de l'homme-protée donne un rapide aperçu du contenu de son numéro.

M. Bertin se présente d'abord en habit et revient aussitôt après sa sortie de scène en costume de femme pour imiter Yvette Guilbert. Puis il nous fait assister successivement à des imitations parfaites d'étoiles du café-concert. Ce numéro constitue une véritable attraction et remporte partout un succès énorme [...]¹¹³⁰.

L'utilisation du terme « habit » par rapport au choix du terme « costume » pour désigner l'habit féminin indique que l'acteur se présente sur scène non pas en jouant un rôle, mais en tant qu'acteur. En distinguant l'interprète du personnage, Bertin dessine une frontière

l'inconvénient majeur de ne pas informer la période de manière uniforme. La décennie 1910-1920 est ainsi une période muette, sur laquelle les différentes études de cas réunies dans le corpus donnent peu d'informations.

¹¹³⁰ *L'Art lyrique*, 27 novembre 1898, p. 1.

nette entre une masculinité présentée comme naturelle et une féminité fictive. Le procédé permet de donner au public un repérage stable entre le vrai et le faux, entre l'interprète et l'illusion scénique. Il offre au public un élément de comparaison qui lui permettra de juger de son talent de métamorphose.

Figure 59. Monsieur R. Bertin, *l'homme-protée* présentant son numéro aux Folies-Marigny.

La rapidité de transformation de Bertin, entre sa sortie de scène en habit d'homme, et son entrée en scène en costume féminin, constitue une part importante de la dimension spectaculaire du numéro, et fait partie des raisons pour lesquelles on parle de transformation plutôt que de travestissement. Il ne s'agit pas seulement de changer de costume, de remplacer le costume trois-pièces par une robe, mais également de donner une illusion parfaite du corps féminin. Le costume participe concrètement à la construction de l'illusion : le corps de Bertin est modelé par le corset et la coupe des robes de l'époque qui soulignent les hanches et amincissent la taille (*Fig. 60 et 61*). Outre le costume, Bertin produit également une performance du féminin dans sa gestuelle (port de tête, gestes de la main, cambrure de la colonne, exposition de la poitrine, etc.). La photographie le présentant dans son imitation de M^{me} Ouvrard est en cela tout à fait saisissante.

Figure 60. Bertin en Mme Ouvrard.

Figure 61. Robert Bertin, Homme-protée, 1901.

Cependant, la transformation ne s'arrête pas là : il ne s'agit pas seulement de composer l'image d'une personnalité connue, mais d'imiter aussi la discipline et l'attitude de cette personnalité. Le choix de n'imiter que des personnalités connues rentre également dans le système de repères qui fonde le numéro de Bertin. Par ce biais, Bertin offre une image dont tout spectateur connaît le modèle. Le public est alors plus à même de juger de l'exactitude de l'imitation et d'admirer d'autant plus son exécutant. Lorsque Bertin se transforme en Yvette Guilbert, il reprend le répertoire de la jeune chanteuse en imitant aussi sa voix. Comme dans les rôles travestis lyriques, il y a conjonction entre la tessiture de la voix et l'apparence, de sorte que le sonore et le visuel composent ensemble la magie de l'illusion. Plus qu'une voix de ténor, l'homme-protée a ainsi recours à une tessiture féminine.

Bertin n'est pas le seul à proposer des imitations d'Yvette Guilbert, Stiv-hall en fait également une imitation à la Scala en 1892 puis dans la troupe de Paulus au Ba-ta-Clan en 1893, qu'il intègre avec ses sœurs, également chanteuses, Jeanne Bloch et Fanny Bloch dite « Blockette ». Dans ses *Mémoires*, Paulus en fait une description élogieuse : « C'est ce dernier qui faisait l'imitation d'Yvette Guilbert, de façon si remarquable ; adroit, intelligent,

observateur, il avait attrapé la grande artiste : voix, allure, toilette, visage, c'était à s'y tromper¹¹³¹ ».



Figure 62. Affiche de Stiv-hall, lithographie, 1888-1894, BNF.

Stiv-hall, qui présente son numéro d'imitation d'Yvette Guilbert jusqu'en 1900¹¹³², obtient un succès considérable du fait du réalisme de ses imitations. On écrit à son propos qu'il « pousse [...] l'art de l'imitation jusqu'à donner l'illusion aux spectateurs qui connaissent la chanteuse en vogue¹¹³³ ». Pourtant, le travesti est annoncé et l'affiche de ses spectacles (Fig. 62) reprend le principe de la double présentation : en costume de scène féminin au centre de l'affiche, tel que l'on voit Stiv-hall sur scène, et l'artiste en costume de ville dans le médaillon. Contrairement à la double affiche de l'homme-femme Soprano, celle-ci distingue clairement le vrai du faux, l'artiste du personnage. Ainsi, le numéro de Stiv-hall ne tend pas à produire une mystification, il permet au contraire au public de mesurer le travail de transformation et d'imitation.

¹¹³¹ Paulus, *op. cit.*, chapitre XXXI [En ligne. URL : http://www.dutempsdeserisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/paulus/memoires/paulus_memoire_31.htm, consulté le 24/08/2020].

¹¹³² *La Fronde*, 4 avril 1900, p. 4.

¹¹³³ *La Parterre de Nice*, 26 octobre 1892, p. 4.

En 1896, Stiv-hall reprend deux chansons d'Yvette Guilbert, *Les vierges* et *Idylles normandes*¹¹³⁴, deux chansons ironiques à tendance grivoise qui critiquent la moralité puritaine appliquée à la sexualité des femmes. Ces deux chansons sont composées par Yvette Guilbert la même année ; Stiv-hall actualise donc son répertoire avec les dernières productions de la chanteuse, et renouvelle sans cesse son numéro. Selon Fréjaville, Stiv-hall diversifie plus tard ses modèles et présente un numéro « où défilaient avec une égale ressemblance Judic, Thérèse, Sarah Bernhardt, la Patti, Yvette Guilbert¹¹³⁵ ».

Ouvrard parle de « transformistes » dès 1929, date de publication de ses mémoires pour désigner Fregoli et Bertin. Dans ce texte, ses souvenirs de Bertin président la catégorie intitulée les « transformistes », tandis que chez Fréjaville, Bertin est présenté parmi les « hommes-protée » et Fregoli parmi les transformistes. Selon Fréjaville, le transformisme « formait une toute petite partie du programme de Fregoli¹¹³⁶ », mais il précise plus loin « qu'à côté de ces imitateurs transformistes [...] il faut mentionner les imitateurs d'étoiles féminines¹¹³⁷ ». La distinction entre homme-protée et transformistes semble relever d'un choix catégoriel subjectif plutôt que d'une définition fondée sur la nature du numéro, puisque les deux artistes pris en exemple proposent des imitations de personnalités connues. Fréjaville décide de mettre à part les imitations féminines ; pourtant les étoiles féminines du café-concert font également partie des innombrables imitations de Fregoli, et celles-ci ont fait des émules, comme celles du « phénomène transformiste » M. Christian en 1905, qui reprend à Fregoli ses imitations féminines¹¹³⁸. C'est pourquoi nous faisons ici le choix d'inclure Fregoli dans notre analyse.

Leopoldo Fregoli¹¹³⁹ se distingue des hommes-protées et transformistes par l'ampleur qu'il a donnée à la discipline. Là où dans les numéros d'imitations sont successivement enchaînées trois ou quatre transformations, Fregoli enchaîne plus de 80 transformations dans un spectacle de trois heures, dans lequel il est successivement « ventriloque, mime, comédien, imitateur, musicien, illusionniste¹¹⁴⁰ ». On peut également ajouter à cette liste « chanteur et

¹¹³⁴ Valérien Travel, *L'Art lyrique et le music-hall*, 1896 (date inconnue) [En ligne. URL : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32702632m>, consulté le 20/10/2015].

¹¹³⁵ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, op. cit., p. 457.

¹¹³⁶ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, op. cit., p. 449.

¹¹³⁷ *Ibid.*, p. 450.

¹¹³⁸ *Le Progrès de la Somme*, 29 juin 1905.

¹¹³⁹ Les spectacles de Leopoldo Fregoli font l'objet d'une monographie bien documentée de François Caradec et Jean Nohain (*Frérogli (1868-1936). Sa vie et ses secrets*, op. cit.), qui constitue l'une des rares documentations en langue française sur le transformiste italien. Ils reproduisent des extraits des mémoires de Fregoli en les traduisant eux-mêmes. Dans la mesure où nous ne parlons pas italien, et n'avons pas, de ce fait, accès à la même documentation que les auteurs, les informations factuelles sur les spectacles de Fregoli présentes dans cette partie sont issues de cet ouvrage. Nous avons cependant tenté de retrouver les articles de presse cités par les auteurs directement dans la source originale, lorsque cela était possible. Patrick Rambaud, dans *Les mirabolantes aventures de Frérogli*, François Bourin, Paris, 1991, propose également une monographie consacrée à Fregoli, mais précise cependant peu ses sources.

¹¹⁴⁰ Crispin, *Le Journal*, cité par F. Caradec et J. Nohain, op. cit., p. 12.

acrobate ». Fregoli n'utilise pas ses transformations seulement pour chanter, mais pour produire un très grand nombre de transformations diverses dans lesquelles il représente « une armée de personnages typiques¹¹⁴¹ ». La description du spectacle de Fregoli que retranscrivent, à partir des mémoires de ce dernier, François Caradec et Jean Nohain, nous en donne un aperçu :

Première partie :

Une pièce en un acte où tous les rôles, naturellement, étaient tenus par Frégoli.

Deuxième partie :

Frégoli, dans les imitations et parodies de tous les artistes de music-hall (chanteurs, chanteuses, danseurs, danseuses, illusionnistes, ventriloques, acrobates, etc.). Environ 60 personnages divers.

Troisième partie :

Le « frégoligraphe » (dix petits films tournés et interprétés par Frégoli).

La pièce de la première partie changeait très souvent, mais la deuxième partie du spectacle était presque toujours constituée par la présentation d'*Eldorado* [...] ¹¹⁴².

Les trois parties du spectacle de Fregoli montrent d'une part l'ampleur numérique des transformations, mais également la variété des formats, entre la pièce, les numéros d'imitations et le cinéma. Dans la première partie, dans laquelle Fregoli fait le choix d'introduire de la fiction pour contextualiser ses transformations, on retrouve la définition séculaire des rôles à travestissement : dans une pièce courte, comique ou burlesque, Fregoli interprète plusieurs rôles dans une même intrigue. Néanmoins, au XX^e siècle, les rôles à tiroirs se sont émancipés de la dramaturgie qui leur était associée : l'homme-protée ne joue plus plusieurs rôles d'une pièce à tiroirs, il joue l'ensemble des rôles d'une micro-comédie. Cette pièce peut être de plus ou moins grande ampleur, la longueur des arguments et le nombre de personnages interprétés par Fregoli étant très variables. Ce format de spectacle devient typique et est imité par ses successeurs, comme Laurencio :

Le célèbre transformiste Laurencio est, en ce moment, à l'Olympia où il a donné son prodigieux numéro d'Homme-protée. Il est aussi remarquable dans son sketch : « Un flirt interrompu », où, seul, il joue les rôles multiples de garçon de café, de « petite poule », de vieux beau, de camelot, d'agent de police, de fêtard, etc. que dans sa « Soirée au music-hall » où il est tireur à la carabine étonnant, un prestidigitateur amusant, une gommeuse très caf' conç' et un virtuose extraordinaire ¹¹⁴³.

¹¹⁴¹ Gustave Larroumet, *Le Temps*, cité par F. Caradec et J. Nohain, *op. cit.*, p. 13.

¹¹⁴² François Caradec, Jean Nohain, *op. cit.*, p. 67-68.

¹¹⁴³ *Comoedia*, 19 mai 1905, p. 3.

La structure est presque identique, et fait varier plusieurs disciplines à l'intérieur d'un même spectacle. Ici, « l'homme-protée » désigne simplement un enchaînement de transformations et d'imitations qui n'est pas entouré d'une fiction, à l'opposé du « sketch », qui esquisse quant à lui une micro-intrigue comique¹¹⁴⁴.

Parmi les exemples de ces pièces en un acte que nous donnent François Caradec et Jean Nohain, des pièces comme *Le Caméléon* proposent un argument de vaudeville mettant en scène Monsieur, Madame, l'amant et le domestique, *L'article 338, saynète de ventriloquie*, met en scène quatre personnages également et l'argument en est très bref, tandis qu'à l'inverse, Fregoli représente vingt-deux personnages dans *Fréjoléide, Bizarrie satirique en deux parties et cinq tableaux*. Si ces pièces reprennent des thèmes typiques des comédies vaudeville, les dénouements sont cependant marquants par leur absurdité. En effet, les dénouements de ces pièces ne concluent rien, la pièce s'arrête brutalement lorsqu'un certain nombre d'épisodes se sont enchaînés, sans aboutir à une situation finale. L'argument du *Caméléon* en est un bon exemple. La pièce, sous-titrée « pièce "tragi-dramati-comicale" comique (sic) en un acte », s'ouvre sur une scène typique où, Monsieur partant en voyage, Madame en profite pour convier son amant, et la pièce continue à partir de cette situation initiale. Cependant, la fin en est surprenante :

Monsieur rentre : il a manqué son train. En posant sa valise, il aperçoit le billet, le lit, et comprend tout. Furieux, il se précipite dans la chambre de sa femme. L'amant, par miracle, réussit à se cacher. Madame, tout épouvantée, cherche à calmer son mari. Il sort. L'amant, n'entendant plus aucun bruit, sort de sa cachette et cherche à s'esquiver.

On entend un coup de feu. C'est le mari. Il a vu son rival, il le poursuit et le tue. Madame, éperdue, crie, prie et supplie, mais le mari, transporté de colère, tue sa femme, qui en tombant jure d'être restée fidèle. Alors le mari au comble du désespoir tourne son arme contre lui et se suicide. Le domestique paraît dans l'encadrement de la porte. Il a entendu quelque bruit, mais ne voyant personne, il retourne dans sa chambre, et... Bonsoir ¹¹⁴⁵!

La fin de l'argument, par sa violence et son absurdité, rappelle les pièces du Grand-Guignol, théâtre ouvert en 1897 à Paris, où se jouent chaque soir de courtes pièces d'horreur dans lesquelles s'enchaînent meurtres, empoisonnements, noyades, pendaisons. Ici, l'humour noir de la réplique finale ne donne lieu à aucune sentence, à aucune morale, et arrive presque gratuitement. Ces pièces sont des pantomimes à la manière des *scenari* de la *commedia dell'arte* plutôt que de véritables comédies, ce dont témoigne leur description sous forme d'argument. Si ces pantomimes doivent inclure quelques répliques, elles sont majoritairement

¹¹⁴⁴ Avec Fregoli, Laurencio, et aujourd'hui Arturo Brachetti, le transformisme, héritier de la *commedia dell'arte* à travers les longues évolutions esthétiques d'un théâtre populaire, est-il un art tout italien ?

¹¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 71.

interprétées en mime. Les arguments des pièces en un acte de Fregoli sont très proches des scénarios des courts métrages de Buster Keaton, dans lesquels tout événement même dramatique est transformé en gag. Plus encore que chez le comique américain, il n'y a aucun intérêt à produire une intrigue cohérente, puisqu'elle sert simplement à donner des situations dans lesquelles Fregoli peut exhiber les prouesses de ses transformations. Au contraire, l'effet recherché n'est pas de focaliser l'attention du public sur l'intrigue, mais sur Fregoli lui-même et sa présence dans tous les rôles. En effet, plusieurs scènes présentent simultanément deux personnages. Tout l'enjeu spectaculaire réside dans le fait de donner l'impression qu'il y a sur scène deux personnages interprétés par le même comédien qui semble se dédoubler, au moyen du mime et de la ventriloquie. L'impression de dédoublement produit un effet presque magique que ne manquent pas de noter les critiques : « on ne saurait dire comment ce diable d'homme trouve l'extraordinaire moyen de se dédoubler, semblant posséder ce don d'ubiquité réservé jusqu'ici aux seuls dieux de l'Olympe¹¹⁴⁶ ! ». Fregoli en livre l'astuce dans ses mémoires :

Mais vous savez surtout que mon univers est un univers de paravents truqués et de trappes, et que je vis entouré de mannequins qui me remplacent quand je me change, tout en continuant à parler. [...] Un de mes trucs préférés est de sortir de scène, puis, dans l'embrasement de la porte, je fais un pas en arrière et *vous me voyez* me trémousser un instant pendant que je continue à parler. C'est toujours bien ma voix, mais ce n'est plus mon dos ni mon postérieur. Pendant le « pas en arrière », un figurant habillé comme moi a pris ma place, et moi j'ai trois secondes pour me changer bien tranquillement et pour rentrer par une autre porte ! Vous voulez savoir aussi ce qui me paraît le plus difficile dans ma profession ?... Parler calmement en coulisse avec une voix lente et posée, alors que mes mouvements sont, forcément, follement précipités. La désynchronisation entre le geste et la parole est ce que je redoute le plus¹¹⁴⁷.

L'illusion est clairement recherchée, mais elle ne passe pas seulement par un illusionnisme de l'apparence grâce aux costumes et aux perruques, elle est aussi construite par le trucage. À partir des récits de spectateurs, François Caradec et Jean Nohain reconstituent les techniques de transformations de Fregoli, entouré en coulisse de garde-robiers, coiffeuses, modistes, couturières, habilleurs et habilleuses, mécaniciens et machinistes¹¹⁴⁸ :

Orchestre – les trois coups – Frégoli en veston gris entre, sous les acclamations, fait un petit boniment et rentre aussitôt derrière le rideau pour opérer sa première transformation.

¹¹⁴⁶ Strapontin, *Gil Blas*, cité par François Caradec et Jean Nohain, *ibid.*, p. 13.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 66-67.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 65.

À gauche, derrière lui, se tiennent trois habilleurs : l'un présente une redingote, l'autre une perruque à laquelle est attaché un nez. La redingote a de larges emmanchures, de manière à glisser toute seule le long des bras. Frégoli, d'un mouvement brusque, a abattu son veston gris jusqu'au milieu du dos. Le troisième habilleur le lui arrache. Frégoli se retourne, passe les bras dans les manches de la redingote, puis saisit la perruque et la pose sur sa tête : le nez en carton s'emboîte sur son nez, maintenant l'équilibre de tout l'appareil, et Frégoli rentre en scène en s'assurant d'un petit coup de main sur la nuque que la perruque tombe bien. Le voilà transformé : l'opération a duré deux secondes et comme, de la coulisse, Frégoli n'a cessé de parler, le public ne s'est même pas aperçu du temps qui s'était écoulé.

Dans *la Nuit d'amour*, Frégoli est d'abord vêtu en femme de chambre, perruque et bonnet, puis en mondaine enveloppée dans une sortie de théâtre : perruque blonde et chapeau immense. La transformation demande trois secondes. C'est que les robes, très amples, s'ouvrent dans toute la longueur et se referment au moyen de deux grandes agrafes : l'une au col, l'autre à la taille. Les parties accessoires comme le tablier de la femme de chambre ou le réticule de la mondaine sont cousues aux vêtements, et les chapeaux sont fixés aux perruques¹¹⁴⁹.

Tout comme Déjazet soixante ans plus tôt, Fregoli utilise le truc consistant à continuer à parler derrière un paravent pendant que s'opère le changement de costume, de sorte à créer une continuité dans la réception. La collaboration entre Fregoli et son équipe technique fait de son spectacle un mécanisme d'horlogerie, où les transformations, le parcours de la scène pour entrer par une voie différente de celle dont il vient de sortir, sont minutieusement réglés. Fregoli joue sur la superposition d'échelles de temps pour produire l'illusion, le temps du spectateur, celui de la continuité, qui produit une impression d'instantanéité, et le temps physique de l'interprète, un temps millimétré à la seconde.

L'art de Fregoli s'apparente à la prestidigitation, à la « magie » du cinématographe, qu'il utilise dans la troisième partie de son spectacle, le « frégoligraphe ». Fregoli a d'ailleurs rencontré Georges Méliès, avec qui il partageait le goût de l'illusionnisme scénique. Le trucage cinématographique remplace la féerie : rappelons en effet que les « transformations » étaient décrites par Pougin comme un procédé scénique utilisé dans la féerie pour les transformations des personnages dans la fiction¹¹⁵⁰, et consistent en un changement de costume très rapide permis par un artifice technique. Fregoli reprend l'attribut magique des transformations de la féerie, les grossit de manière hyperbolique pour en faire le centre d'un spectacle, indépendamment de toute intrigue. L'omniprésence du vocabulaire de la magie, de l'extraordinaire, de l'illusionnisme pour décrire les numéros de Fregoli est le symptôme d'une

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹¹⁵⁰ Arthur Pougin, « Transformation », *op. cit.*, p. 738.

mutation dans l'appréhension du travestissement. La technique de transformation constituant le centre du spectacle, elle n'est plus au service d'une fiction, même si celle-ci persiste faiblement pour servir d'argument à une prouesse technique. L'intérêt de la pantomime n'est pas de suivre l'intrigue, mais de se demander comment fait Fregoli pour jouer l'ensemble des personnages. Le type de réception s'apparente à celui qu'un public produit face à un spectacle de prestidigitatation : il ne s'agit pas de s'interroger sur le sens de ce que l'on voit, sur la signification esthétique du travestissement dans la fiction, sur les effets de double énonciation qu'il produit, mais de s'étonner de l'illusion que l'on propose, et se demander « comment » l'impossible est produit, par quelle technique, par quel trucage.

La deuxième partie du spectacle consiste en une série d'imitations de numéros de music-hall. Là encore, l'argument d'*Eldorado* retranscrit par François Caradec et Jean Nohain signale que ses imitations sont encadrées par une micro-fiction :

ELDORADO

(ou Paris-Concert)

Personnages :

Le directeur. Le régisseur, L'imprésario. Le Chinois parodiste To-kul. M^{lle} Juliette, chanteuse française. Il signor Galeti, baryton de grand opéra (parodie). La princesse Pagnotelli, cantatrice sentimentale (parodie). Do-Mi-Sol, musicien excentrique. M^{lle} Lili, chanteuse comique. Lilo, le ventriloque (parodie). (Imitations de quelques hommes célèbres. Imitations de quelques célèbres compositeurs de musique dirigeant leur orchestre.) Le fameux professeur Hermann dans sa célèbre création. Lili Fréguller, danse serpentine (imitation de la Loïe Fuller). Parodie de Trilby (sic). Professeur Swengali (catalepsie). Les 60 artistes : FREGOLI.

Argument :

Frégoli, devenu directeur et imprésario, se trouve très embarrassé et, pour plusieurs raisons, ses artistes refusent à interpréter le programme annoncé. – La situation devient de plus en plus difficile. Le directeur court d'un côté, le régisseur court de l'autre, faisant chacun son possible pour conjurer l'orage prêt à éclater. – Dans la salle, on entend les récriminations du public qui se lasse d'attendre. – Enfin, la toile du théâtre se lève. Le directeur vient annoncer au public que tous les artistes l'ont abandonné, mais que lui, Frégoli, se fait fort de les remplacer tous, et que lui seul va jouer en entier le programme annoncé, ce qui commence à se dérouler¹¹⁵¹.

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 68-69.

La micro intrigue propose une mise en abîme du cadre du music-hall qui met en lumière la performance de Fregoli. Le début de l'argument entre le directeur et l'imprésario, personnages tous deux joués par Fregoli, accentue, par le micro-drame de l'abandon des artistes, la présence, voire l'ubiquité de Fregoli. La performance de Fregoli est d'autant plus spectaculaire qu'il est sans cesse rappelé que Fregoli est *seul*, seul pour interpréter tout un music-hall, toutes disciplines confondues, du chant lyrique à l'acrobatie en passant par la ventriloquie et l'interprétation musicale, au point que les critiques diront qu'il « incarne à lui-même le théâtre tout entier¹¹⁵² ». Cependant l'imitation chez Fregoli ne fonctionne pas sur une logique d'incarnation (contrairement à Stiv-hall par exemple), mais sur l'observation et une technique de portraitiste, voire de photographe. Il saisit des traits distinctifs des personnalités de son présent, les reproduit, les grossit, en esquisse une silhouette à grands traits, conservant les lignes les plus reconnaissables. Tandis que les rôles à travestissements au vaudeville fonctionnaient sur une logique de portrait en référence à la caricature et à la charge journalistique, l'invention de la photographie en 1839 et sa diffusion massive modifient le référent visuel avec lequel le travestissement partage une réception intermédiaire. La photographie influence la pratique du travestissement qui devient un travestissement d'imitation de personnalité, le public ayant dorénavant accès à un savoir visuel photographique sur les personnalités de son époque. Fregoli pousse à son paroxysme la définition du personnage comme *persona*, comme masque, comme portrait : Jules Claretie écrit à propos de Fregoli que « c'est un *observateur* et un *peintre*. Il regarde, il portraiture ou caricature et il passe...¹¹⁵³ ». Fregoli esquisse un paysage culturel de son temps, en multipliant des références variées : il imite des artistes de music-hall (Loïe Fuller, ventriloques, prestidigitateurs et chanteuses comiques), des artistes de la culture dominante (chanteurs d'opéra célèbres, chefs d'orchestre et compositeurs), et des personnages de fiction, comme le professeur Svengali, personnage du roman à succès *Tilby* de George du Maurier, publié en 1895, qui dépeint le milieu de la bohème américaine. Une de scènes les plus célèbres du roman – que parodie Fregoli – est celle où le professeur Svengali hypnotise la jeune Tilby, héroïne du roman qui ne sait pas chanter, ce qui la transforme en diva de music-hall, qui prend le nom de La Svengali. Fregoli pousse au paroxysme cette mise en abîme solitaire des scènes de music-hall en proposant un numéro où il parodie un parodiste.

L'imitation et la parodie s'inscrivent dans les systèmes hautement autoréférentiels que sont les cafés-concerts et les music-halls. Marine Wisniewski souligne que la mutation de la revue d'actualité au café-concert à la fin du XIX^e siècle participe d'un renfermement de la revue d'actualité sur elle-même : il n'est plus question de l'actualité politique ou sociale dans la revue du café-concert, mais de l'actualité du café-concert lui-même. Les revues font référence les unes aux autres, et les personnages d'une revue sont parfois des types représentant des revues programmées dans d'autres cafés-concerts, dans une mise en abîme globale et

¹¹⁵² René Martin, *le Figaro*, cité dans *Ibid.*, p. 13.

¹¹⁵³ Jules Claretie, cité par François Caradec et Jean Nohain, *ibid.*, p. 24.

permanente¹¹⁵⁴. Le travestissement d'imitation s'inscrit dans ce système autoréférentiel : les imitateurs représentent en grande majorité des personnalités – devenues personnages – issues des scènes. L'autoréférentialité contribue à la transformation axiologique du travestissement de l'homme-protée dans son rapport à la *mimesis* : enfermé dans un univers clos, le travestissement ne représente plus rien, il produit des images qui conduisent le spectateur à se laisser entraîner dans la pulsion scopique qu'il encourage, à se concentrer sur le plaisir de l'illusion en délaissant la question du sens.

L'émerveillement devant Fregoli ne tient pas seulement à son art du portrait, mais aussi à la multitude de disciplines et de techniques maîtrisées pour construire ses transformations et les rendre vivantes. Comme tous les hommes-protée, son ambitus vocal, lui qui a « les timbres du soprano, du baryton, du ténor¹¹⁵⁵ » anime le travestissement. La multiplicité des tessitures employées contribue à brouiller l'identité de l'artiste : changeant de voix à chaque imitation, tout semble faux, ses personnages, et même sa propre voix. Adolphe Brisson écrit : « Chose étrange, tandis que j'admirais ce génial et puéril imitateur, il me semblait que les petites poupées lyonnaises avaient un cœur et une âme, et que le vrai pantin – c'était lui !... ¹¹⁵⁶ ». En donnant vie à ses imitations, Fregoli semble se désincarner. L'homme foule disparaît derrière ses portraits : plus on admire la prouesse technique de Fregoli, plus Fregoli disparaît derrière ses costumes. L'artificialité hypertrophique de Fregoli le transforme en pantin, en être inanimé, comme s'il n'avait plus de vie propre, ce qui semble également s'expliquer par la rapidité de l'enchaînement des portraits : pas le temps de composer, de vivre, d'interpréter, il suffit de mimer dans une mécanique parfaitement huilée, et de changer de masque.

L'argument narcissique d'*Eldorado* héroïse Fregoli en le faisant passer pour un surhomme, qui n'a besoin de personne, et suffit seul au théâtre. François Caradec et Jean Nohain parlent de l'invention du *one man show* pour désigner les spectacles de Fregoli, mais on pourrait plutôt parler de *performance* dans le sens sportif du terme. Le spectacle de Fregoli met l'accent sur la technicité nécessaire à la multiplicité des transformations, non seulement dans les techniques de trucage, mais également dans une technique physique qui s'apparente à celle de la maîtrise du marathonien. Fregoli se vante dans ses mémoires d'avoir compté le nombre de kilomètres qu'il effectue chaque soir lors de ses représentations :

Je me suis amusé à calculer, un soir, que j'effectuais en scène près de 24 kilomètres... Faites le compte ! 300 représentations : 7200 kilomètres par an ; 150 000 kilomètres en 20 ans ! Mais le soir, après le spectacle, j'aime bien aller me dégourdir les jambes¹¹⁵⁷ !

¹¹⁵⁴ Marine Wisniewski, *op. cit.*, p. 242-245.

¹¹⁵⁵ Adolphe Brisson, *Le Temps*, 30 janvier 1911.

¹¹⁵⁶ *Idem*.

¹¹⁵⁷ *Mémoires de Fregoli*, citées et traduites par François Caradec et Jean Nohain, *ibid.*, p. 67.

La performance de Fregoli est une performance du chiffre : on compte le nombre de ses transformations, le nombre de disciplines qu'il exerce, le nombre de kilomètres qu'il parcourt en scène. On ne s'étonne alors guère que le transformisme soit une discipline majoritairement masculine à l'époque – et encore largement maintenant – étant fondée sur une définition quasi viriliste de la performance, où la hauteur du chiffre compte autant à l'extase des spectateurs que la prouesse technique continuellement mise en valeur autour d'un unique artiste masculin qui joue hommes comme femmes et occupe seul la scène.

1.2.2 L'HOMME-FEMME : TRAVESTISSEMENT ET IDEAL-TYPE

Les premiers spectacles d'hommes-femmes commencent une dizaine d'années après l'autorisation donnée aux cafés-concerts d'utiliser des costumes de scène. En France, la première occurrence d'un numéro d'homme-femme a lieu en 1876, mais ils se multiplient à partir de 1890. On annonce au concert de l'Horloge du 10 juin 1876 « Ch. Heywood, l'homme-femme qui chante à ravir »¹¹⁵⁸, le 1^{er} juillet 1876, encore une fois « Ch. Heywood [qui] chante une valse en costume féminin ». Puisque les cafés-concerts sont dans leurs premières décennies des lieux de chanson, les premiers hommes-femmes sont des chanteurs travestis. Toutes les annonces diffusées dans la presse spécialisée corroborent ce fait : on attend par exemple Modanel, le « chanteur excentrique féminin »¹¹⁵⁹ et Apelles fait l'éloge de « M. Marius Modanel [qui] est le créateur et le meilleur des chanteurs travestis »¹¹⁶⁰. Comme les chanteurs hommes-protées, les hommes-femmes chantent dans des tessitures féminines. En effet, nous avons déjà rencontré l'homme-femme *Soprano* sur une affiche de café-concert. Gustave Fréjaville évoque un autre homme-femme anglais de la fin du siècle, Stuart, qui chantait en travesti aux Ambassadeurs en s'appuyant sur un ambitus vocal saisissant :

Celui-là était stupéfiant. Il se faisait appeler « la Patti masculine ». Vous aviez devant vous une jeune et jolie femme brune, avec de grands yeux, vêtue d'un fourreau noir pailleté, mince et distinguée, et qui déroulait devant vous avec une virtuosité éclatante les trilles et les vocalises d'un répertoire emprunté aux pages les plus ardues de l'opéra italien¹¹⁶¹.

¹¹⁵⁸ G. F. XVII (4), « Notes sur les travestis », Fond Gustave Fréjaville, BNF. L'imprécision de cette référence requiert un commentaire. En effet, le dossier intitulé « Notes sur le travesti » contient des centaines de notes manuscrites contenant des extraits d'ouvrages, d'articles de journaux, d'études médicales, de romans, de pièces de théâtre, d'ouvrages théoriques, recopiés et commentés par Gustave Fréjaville, sans doute en préparation d'un ouvrage sur la question qu'il n'aurait jamais écrit. La majorité de ces notes donnent les références précises des sources de Fréjaville. Partout où il cite ses sources, j'ai pu vérifier l'exactitude de ses notes. Dès lors, dans les notes pour lesquelles Gustave Fréjaville cite ses sources, leurs références seront indiquées en plus de la référence du dossier d'archive duquel la note est issue. Pour les autres, j'indiquerai seulement les références du fond en question.

¹¹⁵⁹ *Le Passe-Temps*, 28 novembre 1897, p. 8.

¹¹⁶⁰ Apelles, *L'Art Lyrique et le music-hall*, « Biographie : Modanel », octobre 1897, p. 1.

¹¹⁶¹ Gustave Fréjaville, *op. cit.*, p. 262.

Non seulement le travesti est parfait, mais l'artiste étonne aussi par des prouesses vocales réservées aux *chanteuses* d'opéra professionnelles. Les capacités vocales d'un homme permettent rarement de chanter harmonieusement avec un timbre aussi aigu que celui de soprano, ce qui laisse alors imaginer que l'homme-femme ne force pas sa voix vers le soprano, mais possède un ambitus assez large pour atteindre sans difficulté, et avec une voix de tête harmonieuse, les notes habituellement réservées à l'ambitus vocal féminin. La rareté de ces voix fait aussi l'attrait du numéro : entendre chanter un homme en voix de tête ou en voix de fausset dans des tessitures sopranos n'a pas pour seul objectif de parfaire l'illusion, l'étrangeté et la rareté de la voix font partie du plaisir du spectacle, au point que les spectateurs sont extrêmement surpris lorsque ce n'est pas le cas. Gustave Fréjaville fait état d'une anecdote mentionnée dans un numéro de *L'orchestre* de l'année 1877. L'article commence ainsi :

Il est de mode depuis quelque temps d'exhiber dans les cafés-concerts un Monsieur imberbe qui chante le répertoire de Judie avec une voix de soprano... Un soir, après avoir attendu fort longtemps, le public s'était impatienté ; ensuite, le chanteur parut et... à la surprise générale, entonna *l'Invocation* de Robert-le-diable, avec une voix de basse. Renseignements pris, l'artiste, qui n'était pas payé, avait repris sa voix naturelle – ceci se passait en province.¹¹⁶²

Même si le mot n'est pas posé, il semble assez évident que le chanteur dont parle l'auteur de cette chronique est un homme-femme, et l'imprécision du commentaire laisse penser que l'auteur alimente le mystère concernant l'identité de genre de l'interprète. En effet, la mention du « Monsieur imberbe », puis la précision du répertoire emprunté à celui d'une femme et enfin la surprise générale du public au changement subit de tonalité de l'artiste font signe vers le travesti. L'auteur de cette brève ironise sur la pauvreté des cafés-concerts de province, et laisse entendre qu'ils seraient trop désargentés ou avares pour payer suffisamment un homme-femme.

Les hommes-femmes ne créent pas leur répertoire, ils ne composent pas des airs spécifiquement pour leurs numéros, mais reprennent les répertoires de chanteuses connues, dans des genres extrêmement variés, allant de l'opérette à l'opéra italien, et jusqu'aux chants tyroliens dans le cas de Sergi. Cependant, les hommes-femmes s'approprient ce répertoire et proposent leurs propres spectacles, sans chercher à *imiter* les chanteuses dont il est question. Il s'agit ici de reprises, et non d'imitation. La chanteuse qui a créé la chanson reste une référence, mais il ne s'agit pas de se *transformer* en Yvette Guilbert, en Judie ou en Patti. Reprendre le répertoire d'une chanteuse n'est d'ailleurs pas spécifique aux hommes-femmes. Les répertoires de chansons tournent dans la France entière, les chansons à succès, notamment, sont largement reprises.

¹¹⁶² G. F. XVII (4), « Notes sur les travestis », d'après *L'Orchestre*, 1877, Fond Gustave Fréjaville, BNF.

Figure 63. Cartes postales de Modanel. Source : archives du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM).

Le travesti n'est pas un simple costume de scène chez l'homme-femme, visant ainsi à faire signe vers le féminin, il focalise en soi l'attention du public. Dans la biographie de Modanel que publie Apelles dans *L'art lyrique et le music-hall*, celui-ci évoque non seulement la voix, mais aussi le costume du chanteur :

Sa garde-robe merveilleuse et la souplesse de sa voix donnent l'illusion parfaite, et, en scène, il peut éclipser moult de nos meilleures et plus jolies gommeuses.¹¹⁶³

Le qualificatif choisi pour décrire les tenues de Modanel semble évoquer un travail du costume que confirment les nombreuses photographies montrant l'homme-femme dans des robes extravagantes. Le costume lui-même fait l'objet d'un travail de composition, par sa richesse, sa beauté, son ornementation. Le titre du spectacle de Modanel, *Les Reines du chic*, est évocateur : le spectacle est également un défilé de mode, une démonstration de tenues, de tissus, de coiffures exubérantes et décoratives (Fig. 63). Puisqu'il ne s'agit pas d'imiter, il s'agit par contre de styliser son costume, et les performeurs y trouvent un véritable plaisir. Ils cherchent à étonner par leur voix et par leur costume de scène. La comparaison avec les

¹¹⁶³ Apelles, *op. cit.*, p. 1.

gommeuses est également importante : selon François Caradec et Alain Weill, les gommeuses se distinguent par l'excentricité de leurs costumes, qui vont toujours plus loin dans l'audace, à laquelle s'ajoute un répertoire « aussi inepte que grivois, absurde que salace »¹¹⁶⁴. Les gommeuses, plus prisées pour le spectacle de leur corps que pour leur habileté vocale, rivalisent de plumes, diamants, froufrous, drapés et fourrures que les cadeaux de leurs admirateurs leur permettent de payer. Modanel met non seulement en scène l'illusion de la féminité, mais il pousse même l'extravagance jusqu'à oser imiter l'érotisme des gommeuses. Le même procédé se retrouve chez nombre de numéros d'hommes-femmes : Eltinge par exemple, apparaît sur scène dans des tenues resplendissantes, ornées de plumes et de coiffes très similaires à celles qu'utilisent les divas féminines comme Mistinguett ou Joséphine Baker. La garde-robe de Sergi (ou Sergy) est dite « royale »¹¹⁶⁵.

Modanel, quant à lui, utilise le travesti à des fins clairement grivoises. Dès lors, le nom de son spectacle « *Les Reines du chic* »¹¹⁶⁶, qui laisse penser à un spectacle dont l'objet serait la coquetterie féminine, donne à imaginer un numéro haut en couleur. Vêtu d'une robe extravagante, il finit par dévoiler au gré de ses chansons les membres les plus érotisés du corps féminin à l'époque : ses jambes d'homme. De même, le numéro d'Eltinge est dit « décolleté »¹¹⁶⁷ et « suggestif »¹¹⁶⁸.

Qu'il s'agisse de faire illusion ou non, il semble cependant évident que le travesti constitue le centre de la représentation. En effet, le spectacle *Les reines du chic* est souvent cité, mais il n'est jamais fait mention d'aucune chanson interprétée par un homme-femme, ce qui laisse penser que la dimension lyrique était certes présente, mais finalement assez secondaire dans le numéro, ce qui est d'ailleurs un des reproches majeurs adressés au travestissement masculin¹¹⁶⁹. Chanter ou danser n'est qu'un prétexte au numéro des hommes-femmes et non l'inverse. C'est pourquoi Charpini, *male soprano* au cabaret le Bosphore entre 1932 et 1934, puis vedette de revue aux Folies Bergères en 1942¹¹⁷⁰, déclare :

J'ai une voix-protée, je ne suis pas un homme-protée, malgré les exceptions scéniques que ma spécialité au music-hall exige parfois de moi dans les revues. Ma confession ne vous a sans doute pas apporté autant d'éclaircissements que vous le souhaitiez sur l'art des transformations. Mais c'est parce que, à l'encontre de Fregoli, je ne suis pas un transformiste... ou

¹¹⁶⁴ François Caradec et Alain Weill, *op. cit.*, p. 345.

¹¹⁶⁵ *Annales africaines : revue hebdomadaire de l'Afrique du Nord*, 3 avril 1925, p. 220.

¹¹⁶⁶ Le spectacle est cité dans de nombreux numéros de *L'Art lyrique et le music-hall* comme le numéro du 15 novembre 1896.

¹¹⁶⁷ Francis Borrey, *Journal des débats politiques et littéraires*, 31 août 1926, p. 2.

¹¹⁶⁸ *Le Matin*, 17 août 1906.

¹¹⁶⁹ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall, op. cit.*, p. 458.

¹¹⁷⁰ *La Vie parisienne*, 10 juin 1942, NP.

plutôt je ne le suis qu'à l'occasion de l'exercice logique de ma voix naturelle de soprano¹¹⁷¹.

Bien que Charpini soit connu dans les années 1930 pour ses numéros en travesti et imitations de Cécile Sorel et pour ses rôles féminins dans des opérettes, il se présente avant tout comme un chanteur, non comme un travesti.

L'homme-protée et l'homme-femme ne présentent pas leur numéro de la même manière. L'homme-protée paraît d'abord en habit de ville, puis change brusquement de vêtements afin de paraître en femme, tandis que l'homme-femme paraît sur scène en femme, et enlève magistralement sa perruque à la fin du numéro.

Une femme aux formes opulentes, largement décolletée, les bras nus, la tête surmontée de panaches agressifs, descend d'un cadre d'or et exécute sous le feu des projecteurs une danse molle et langoureuse, en adressant au public des œillades incendiaires et des sourires pâmés. Sa robe est somptueuse et ses bijoux jettent mille feux. Sa danse semble assez ordinaire et sa taille n'est pas d'une sveltesse à rendre jalouses les étoiles des « Ballets suédois » que nous présenta M. Jacques Hébertot, au théâtre des Champs-Élysées. Ce souvenir tout proche rend le public un peu sévère envers la nouvelle pensionnaire de M. Paul Franck et, à la fin de la troisième danse, un peu d'orage est dans l'air, lorsque la créature emperlée et empanachée s'incline avec son plus engageant sourire et enlève prestement sa perruque, laissant paraître la tête ronde et rase d'un gros garçon joufflu qui regagne les coulisses d'un pas militaire.¹¹⁷²

On retrouve les caractéristiques des numéros des hommes-femmes : costumes éclatants, mise en avant du corps dénudé, bras, épaules, décolleté plongeant. Cependant, personne dans la salle ne sait que l'artiste n'est pas une femme. Au début du numéro, celui-ci est présenté comme « la célèbre étoile suédoise » dans la presse et la réclame. C'est seulement à l'extrême fin du numéro que la « supercherie » est révélée, sous les yeux ébahis des spectateurs. Gustave Fréjaville évoque un phénomène similaire à propos du chanteur Sergy :

Ce phénomène vocal se présente sous l'aspect séduisant d'une gracieuse jeune femme, habillée avec goût, qui chante d'une voix langoureuse les romances de Rose Amy et de Lina Tyber ; rien d'équivoque ne le trahit, jusqu'au moment où il provoque un vif mouvement de surprise dans le public en enlevant sa perruque. Ce jeune homme finit son numéro par une

¹¹⁷¹ Jean Charpini, *Excelsior*, 5 janvier 1935, p. 4.

¹¹⁷² Gustave Fréjaville, *op. cit.*, p. 260.

tyrolienne où se révèlent tous les contrastes de sa voix double, bizarrerie de la nature, soulignée par le costume ambigu.¹¹⁷³

Sergy comme la célèbre « étoile suédoise » terminent leurs numéros en enlevant leur perruque, et en exécutant une brève démonstration de virilité, vocalement ou physiquement, causant à « la salle, toujours comble, une surprise générale¹¹⁷⁴ ». L'accent est clairement mis sur la volonté de tromper le spectateur plutôt que sur la capacité de transformation du performeur. L'expression « homme-femme » dans le langage courant et dans la terminologie du café-concert renvoie dans les deux cas à une figure d'imposture : qu'il s'agisse de Mlle Savalette de Lange ou des autres hommes-femmes cités dans la presse, ces cas sont présentés comme relevant d'une volonté consciente de mentir sur son identité, de tromper et de mystifier son entourage de manière répréhensible. Sur scène, l'homme-femme joue également sur la mystification de manière ludique, prétendant une chose pour dévoiler ensuite la « vérité » face au spectateur ébahi d'avoir été trompé.

Le déplacement de focale de la transformation vers l'illusion est accompagné par une évolution des affiches entre les numéros des hommes-femmes avant et après 1900. Avant 1900, le terme « homme-femme » est inscrit sur l'affiche, comme on peut le voir sur l'affiche de l'homme-femme Soprano (*Fig. 53 et 54*) et sur celle de Stiv-hall (*Fig. 62*). L'affiche dévoile d'emblée la double identité de l'artiste, en le montrant en homme et en femme dans une vignette. À partir de 1900, le terme « homme-femme » disparaît des programmes et affiches, notamment lors des premières, et alimente la mystification en présentant l'artiste comme une femme. Bien sûr, dès le moment où le performeur est connu, la supercherie disparaît, mais les programmes et affiches conservent malgré tout l'effet de surprise, comme nous le verrons plus précisément dans l'analyse de Barbette. Le terme « homme-femme » n'est alors plus utilisé qu'à des fins descriptives.

¹¹⁷³ *Ibid.*, p. 262.

¹¹⁷⁴ *Alger-programmes « le Petit Écho des théâtres »*, 13 mai 1924, p. 3.

Figure 64. Cartes postales représentant Julian Eltinge travesti dans le film "The Fascination widow". Collection de cartes postales numérisées. Archives de l'Université de Saskatchewan.

Le corps prend progressivement de plus en plus de place dans les numéros des hommes-femmes. Au XIX^e siècle, les hommes-femmes sont seulement des chanteurs, mais dès 1900 avec l'avènement du music-hall et la programmation d'artistes américains, ils sont aussi danseurs, circassiens et comédiens. On peut citer John Lind « danseuse à transformations¹¹⁷⁵ ». Julian Eltinge se produit au music-hall au concert Marigny dans la *Revue nouvelle* en 1906, et propose un spectacle multidisciplinaire dans lequel il imite des mondaines américaines¹¹⁷⁶ :

Il avait tout, en effet, pour incarner l'idéal féminin. Son jeu était plein de douceur et de grâce ; il possédait une voix de contralto riche et admirablement modelée ; il dansait à ravir et portait la toilette avec infiniment d'aisance et de brio¹¹⁷⁷.

Contrairement aux autres hommes-femmes, Eltinge ne chante pas avec une voix de soprano, mais de contralto, c'est-à-dire la tessiture la plus basse pour les voix de femme, et

¹¹⁷⁵ *Nîmes-journal*, 12 octobre 1901.

¹¹⁷⁶ *Le Radical*, 7 juin 1906, p. 5 et *Gil Blas*, 31 juillet 1906.

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 261.

assez rare. Il joue moins sur la voix que sur la danse et la pantomime¹¹⁷⁸. Cependant, le numéro d'Eltinge déconcerte le public français :

Eltinge débutait à Marigny en même temps que la revue Nouvelle, dans l'imitation vraiment très curieuse des plus grandes mondaines d'Amérique. Or, pour l'applaudir, se trouvaient précisément dans la salle quelques-unes des Américaines qu'un journal des États-Unis vient d'envoyer en Europe et qui sont à Paris depuis quelques jours. Ces jeunes filles ont été enthousiasmées par le talent que déploie l'artiste dans l'imitation de leurs compatriotes¹¹⁷⁹.

Le journaliste semble étonné et réservé par le numéro d'Eltinge, qu'il qualifie de « curieux », à l'inverse du public américain, très enthousiaste. Le contralto d'Eltinge dérange en France, où le travestissement masculin est justifié par la tessiture de soprano de chanteurs masculins. Eltinge produit une illusion visuelle qui n'est pas corroborée par sa voix et rompt ainsi l'illusion. Masculin et féminin sont conjointement présents dans les spectacles du travesti américain. En outre, Eltinge diffère des autres hommes-femmes de son époque : contrairement à Bertin ou Modanel, Eltinge est aux États-Unis un comédien de vaudeville et de comédie musicale, et ne se produit qu'occasionnellement au music-hall. Son premier grand succès en travesti est le rôle féminin qu'il interprète dans la comédie musicale *Mr. Wix of Wickam* au Théâtre Bijou à New-York en 1904. Tandis qu'en France, le travestissement masculin hérite principalement du vaudeville et de ses rôles à travestissement, qu'Eltinge situe ses numéros dans l'esthétique des comédies musicales a de quoi surprendre le public français, qui n'est pas familier de ce genre populaire américain. Laurence explicite la différence esthétique entre vaudeville et comédie musicale dans la représentation du corps féminin, et ses conséquences sur le travesti masculin :

La distinction faite entre la comédie musicale et le vaudeville est révélatrice. La comédie musicale était, depuis *The Black Crook* dans les années 1860, une vitrine de la beauté féminine, des jambes bien dessinées en collants et des poitrines opulentes ornées de bijoux [...]. Le fait qu'un homme puisse rivaliser avec ces icônes voluptueuses laisse supposer qu'hors-scène, il cherchait lui-même des garçons. Dans les premiers spectacles de variétés, en revanche, les travestis étaient soit des comiques à tomber par terre, soit des "male sopranos" chantant des ballades sentimentales dans un style *salonfähig* (en allemand dans le texte) raisonnable. En 1900, le vaudeville raffiné avait édulcoré cette spécialité de toute sexualité manifeste. En tant que solo

¹¹⁷⁸ Julian Eltinge (1881-1941), est un des plus célèbres *female impersonator* américain entre 1904 et 1930, longtemps oublié malgré son immense célébrité à l'époque, et dont la figure commence à être réhabilitée aujourd'hui comme l'une des premières *drag-queens* aux États-Unis. Une rare vidéo d'un numéro d'Eltinge a été conservée, issue d'une émission tournée à Hollywood en 1929 et mise en ligne sur Youtube [URL : https://www.youtube.com/watch?v=L4e-n_BI8os, consulté le 14/04/2020].

¹¹⁷⁹ *Le Matin*, 4 août 1906.

mettant l'accent sur l'expertise technique et le changement rapide de costume, et pris en sandwich entre d'autres manifestations de vitalité, il est resté en toute sécurité dans le cadre théâtral¹¹⁸⁰.

Laurence Senelick fait de la comédie musicale l'héritière direct des spectacles de burlesque. Chez Eltinge, pas de changement de costume virtuose et comique : dans la veine de la comédie musicale, Eltinge *interprète* des rôles de femmes, chante avec une voix de contralto, et accentue la dimension érotique de son personnage. Malgré sa brève apparition au music-hall pendant l'été 1906, Julian Eltinge est surtout connu dans les années 1920 pour ses rôles au cinéma, qui tiennent plusieurs mois à l'affiche du Gaumont-Palace, immense cinéma parisien. On trouve à l'affiche *La Comtesse charmante* en 1918¹¹⁸¹, et *Où la femme triomphe* en 1919¹¹⁸². Au cinéma, il interprète les premiers rôles féminins dans les fictions faites pour mettre en valeur le travestissement : déjà dans *Mr. Wix of Wickam*, puis dans le reste de sa filmographie, Julian Eltinge interprète un jeune homme qui décide rapidement de se travestir et d'endosser une fausse identité pour parvenir à ses fins.

Barbette, nom de scène du trapéziste Vander Clyde, crée le numéro en travesti le plus célèbre des années 1920. Il commence à Paris en 1923 à l'Alhambra, puis présente son numéro au Casino de Paris, aux Champs-Élysées, à l'Empire, aux Folies Bergères et au cirque Modrano. Le « numéro Barbette » marque profondément les esprits : parmi les numéros d'hommes-femmes cités par les contemporains, le nom de Barbette apparaît en premier, des dizaines d'articles paraissent dans la presse pendant près de dix ans après sa première apparition sur scène¹¹⁸³. Son numéro étonne par sa qualité esthétique, le travail du corps, la composition parfaite d'une illusion de féminité, la prouesse physique aux agrès, le travail du son et de la lumière, le décor du plateau. Il devient une référence pour les artistes d'avant-garde, et Jean Cocteau lui consacre un texte intensément poétique, illustré de photographies de Man Ray¹¹⁸⁴. Cocteau n'est pas le seul à se livrer à des improvisations poétiques face au spectacle de Barbette, l'ensemble des journalistes rivalisent de métaphores pour décrire l'intensité du spectacle auquel ils assistent.

¹¹⁸⁰ Laurence Senelick, *op. cit.*, p. 459.

¹¹⁸¹ *Excelsior*, 4 octobre 1918, p. 4 et *La Presse*, 4 octobre 1918, p. 2.

¹¹⁸² *Le Temps*, 13 juin 1919.

¹¹⁸³ Un très grand nombre d'articles de presse parus entre 1923 et 1940 sont rassemblés à la BNF et mis en ligne en libre accès sur Gallica dans le dossier « Recueil factice d'articles de presse concernant Barbette, funambule ». Les articles sont découpés dans les journaux d'époque et scannés. Certaines références sont écrites à la main à côté des articles, mais pour la plupart, impossible de connaître le journal dans lequel ils ont été publiés ou leur date de parution. Dans ce cas, les articles seront cités avec le nom de l'auteur, la référence au recueil factice produit par la BNF, et le numéro de la page du recueil. Lorsque la référence est complète, je citerai directement la référence de l'article. Les très nombreuses descriptions fournies par les différents journalistes m'ont permis de reconstituer avec précision le numéro de Barbette.

¹¹⁸⁴ Jean Cocteau, *Le numéro Barbette* [1926], Damase, Paris, 1980. Publié pour la première fois dans *La Nouvelle Revue Française* le 1^{er} juillet 1926.

Barbette est annoncé dans les programmes comme « l'exquise ? Barbette ? », soulignant le mystère qui entoure l'artiste, tout en précisant en creux que l'artiste est anglo-saxon. L'affiche redouble les points d'interrogation.

Figure 65. Barbette. Affiche de Gesman.

Figure 66. Barbette. Photographie d'Ora. Source : BNF.

Presque nue, uniquement parée de bijoux, de dos, une jeune femme aux cheveux bouclés regarde derrière son épaule en cachant effrontément son torse nu, mais dont personne ne peut soupçonner la forme. L'affiche crée d'emblée une tension érotique : le corps de Barbette organisé autour de la diagonale tend vers l'angle supérieur droit, et semble inviter le spectateur dans la ligne de fuite à la suivre pour lui révéler de face sa nudité. Barbette reprend la pose de l'affiche lorsqu'il est photographié pour des cartes postales. Le choix du nom de scène est éloquent : « Barbette » évoque une consonance féminine, mais contient également le mot « barbe ». Impossible de savoir grâce à l'affiche qu'il s'agit d'un numéro de cirque, le numéro semble presque un numéro d'effeuillage, il organise l'attention du spectateur vers le mystère dont il est impossible de deviner l'enjeu, tout en jouant d'un fort érotisme féminin.

Le rideau s'ouvre au départ de l'orchestre. Le décor est sobre et esthétique, il a des « préciosités de boudoir¹¹⁸⁵ » : Cocteau signale qu'en fond de scène est disposé un sofa

¹¹⁸⁵ Yvon Novi, *Arts*, 20 juin 1947.

recouvert d'une peau d'ours blanc¹¹⁸⁶. Un fil de fer est tendu de part et d'autre de la scène, et au cadre sont suspendus un trapèze et des anneaux. Les agrès aériens sont en métal, lustrés, d'une couleur argentée, comme des « instruments chirurgicaux ». Barbette entre en scène en haut d'un immense escalier blanc, sur un fond de velours noir pendant que les musiciens interprètent un fox-trot « qui ressemble à une valse-hésitation¹¹⁸⁷ ». Des éclairages vert et mauve détachent sa silhouette sur le fond noir.

Figure 67. Début du numéro de Barbette. Photographie de Man Ray.

Son costume, fait de plumes d'autruche pailletées sur une jupe de satin blanc, est conçu par la costumière parisienne Zanel, qui habille également Mistinguett. Il comprend 10 000 francs de plumes d'autruche et l'ensemble coûte 50 000 francs, dépense renouvelée chaque année¹¹⁸⁸. L'ensemble du corps de Barbette est poudré de blanc ; son visage, son torse, ses jambes. Ses lèvres sont recouvertes d'un rouge à lèvres rouge, ses yeux fardés. Sous son immense coiffe à plumes, il porte une perruque blonde frisée. Barbette s'avance « de cette allure glissante et détachée que les stars d'Hollywood ont empruntée aux mannequins¹¹⁸⁹ ». Arrivé en bas de l'escalier, il quitte rapidement sa lourde traîne et s'élance sur le fil de fer.

¹¹⁸⁶ Jean Cocteau, *Nouvelle Revue Française*, 1^{er} juillet 1926, p. 35.

¹¹⁸⁷ Carlo Rim, Recueil factice sur Barbette de la BNF, p. 148. L'article a sans doute été publié dans la revue *Vu*, dont Carlo Rim est le directeur.

¹¹⁸⁸ Maurice Verne, *Excelsior*, 9 avril 1933.

¹¹⁸⁹ Yvon Novi, *op. cit.*

Figure 68. Barbette sur le fil. Man Ray.

Le funambule est aussi appelé danseur sur corde, et Barbette propose une sorte de chorégraphie sur le fil. Fréjaville souligne sa précision rythmique et technique lorsqu'il traverse le fil sur pointes¹¹⁹⁰.

Et le jeu déconcertant commençait. Comme animée d'un caprice soudain, la jeune femme abandonnait ses poses nonchalantes. Juchée d'un bond sur le fer tendu, elle y évoluait avec une surprenante aisance, glissant, sautillant, virevoltant, allant d'une seule course d'un bout à l'autre du parcours, faisait des pointes, des arabesques marquées de temps, sans le secours d'aucun balancier, semblable à quelque figurine aérienne, à un léger et immatériel farfadet blond et familier des équilibristes fragiles particuliers à son domaine enchanté¹¹⁹¹.

En descendant du fil, il entreprend de se défaire de sa robe et de ses ornements :

Avec des minauderies, des hésitations, des gestes alanguis, une afféterie savamment étudiée, l'harmonieuse créature se dévêtait pour apparaître nue, la poitrine et les hanches cerclés de gemmes. Sous des cheveux platinés, le mince visage retenait par l'éclat étrange des yeux aux inquiétantes paupières

¹¹⁹⁰ Gustave Fréjaville, *Comœdia*, 9 décembre 1930.

¹¹⁹¹ Yvan Novi, *op. cit.*

vertes. Le corps était d'un jet pur, les épaules étroites, le torse mince, de longues jambes hautes, d'une grâce troublante d'androgynie¹¹⁹².

Se dévêtir est l'occasion d'un effeuillage en règle, de l'exhibition de son corps quasi nu, dont les formes féminines sont construites très simplement par un élastique serré au niveau de la taille et un soutien-gorge en perle sans postiches ni faux seins.

Figure 69. Barbette. Man Ray.

L'effeuillage est l'occasion d'un moment de théâtre. Cocteau s'émerveille devant la maîtrise de la pantomime de Barbette : « Barbette, enlevant sa robe gênante, [joue] une petite scène scabreuse, véritable chef-d'œuvre de pantomime, où, parodiant, résumant toutes les femmes qu'il a étudiées, il devient la femme-type au point d'éteindre les plus jolies personnes qui le précèdent et le suivent sur l'affiche »¹¹⁹³. Barbette lui-même parle de son numéro avec des termes empruntés au théâtre. Il construit chacune des postures de ses mouvements en conscience. Le travail sur le féminin n'est pas spontané, il est construit. Il confie les ficelles de son travail corporel à René Bizet :

« Je n'ai pas, naturellement l'aspect féminin. C'est parce que j'ai beaucoup regardé les femmes que je suis arrivé à donner assez complètement l'illusion.

¹¹⁹² *Idem.*

¹¹⁹³ Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 35.

Ne croyez pas que cette perruque suffise pourtant ; je suis très serré à la taille par la jupe, mais cela encore ne donnerait qu'une image féminine imparfaite. Que je tiennne mes bras en croix, les paumes vers le ciel, on voit des biceps masculins, qu'au contraire, je les tiennne les paumes vers la terre, vous n'apercevrez plus les biceps, j'ai des bras de femme. Regardez le dos. Si je me tiens droit, mes omoplates ressortent, j'ai un dos d'homme, si je me penche légèrement je donne à mon dos une courbe harmonieuse, j'ai un dos de femme. Et les genoux ? Voyez j'ai les genoux pointus, et cela c'est un signe masculin, jamais je ne tiens mes jambes droites, je plie toujours légèrement mes jambes et je me tiens le plus possible avec un pied sur la pointe. De plus, je suis toujours en mouvement dans mon numéro pour qu'on n'ait pas le temps d'examiner mes jambes trop à loisir¹¹⁹⁴ ».

Le moindre des mouvements de Barbette est étudié : la torsion du buste, le plié des genoux comme on peut le voir sur la photographie de Man Ray (*Fig. 67*), le plié des bras et la position des mains. Barbette double son travail chorégraphique d'une ascèse corporelle stricte : il fait attention à son alimentation pour rester le plus mince possible, s'entraîne en faisant en sorte de ne pas développer l'épaisseur de ses muscles, en se musclant dans la longueur pour qu'ils n'apparaissent pas trop. Barbette n'a pas besoin d'un corps de femme, d'une physionomie particulièrement féminine, il la construit en jeu. Le travestissement ne suffit pas, féminin et masculin sont lisibles dans le mouvement des corps.

Une fois dévêtu, Barbette commence la voltige aérienne sur les anneaux. Une figure retient notamment l'attention, dans laquelle il passe chacune de ses jambes dans les anneaux en fer et se balance, tout en faisant cliqueter les anneaux l'un contre l'autre au rythme de la musique espagnole sur laquelle enchaîne l'orchestre. Yvan Novi décrit la partie aux anneaux :

Cette frénésie de mouvement s'accrochait. Accrochée aux anneaux, la souple et irréelle apparition blanche s'y lovait en courbe désarticulée, se redressait, se tenait bien sage pour se casser à nouveau en motifs compliqués, brusques et cocasses, qui se terminaient par un lent étirement d'une douceur de reptation¹¹⁹⁵.

Jean Cocteau remarque qu'une fois dans les airs, les mouvements de Barbette sont moins féminins, plus virils, une véritable épreuve de force. Cependant, il a si bien travaillé l'illusion du féminin dans sa pantomime qu'aucun doute ne se forme lorsqu'il passe aux anneaux, puis au trapèze.

Barbette passe directement des anneaux au trapèze, sur lequel il termine son numéro sur une musique puissante de Wagner. Le trapèze est face au

¹¹⁹⁴ René Bizet, « Dans la loge de Barbette », *Candide*, 14 janvier 1926.

¹¹⁹⁵ Yvan Novi, *op. cit.*

public, et il y enchaîne avec énergie « croix humaine », tourbillons, glissades, sans une seconde d'arrêt, à une vitesse vertigineuse et sans qu'un geste, un mouvement, une attitude, un effort ne décèle un seul instant sa personnalité masculine¹¹⁹⁶.

Barbette termine son numéro en glissant le long du trapèze de sorte à n'être plus retenu que par les pieds, de part et d'autre de la barre du trapèze. Il s'envole au-dessus de la foule qui, en retenant son souffle, voit Barbette, accroché seulement par un fil au trapèze, se balancer presque jusqu'au lustre de la salle.

Barbette descend alors du trapèze et vient saluer.



Figure 70. Salut de Barbette. Man Ray.

Il salue une première fois, toujours en femme, *girl* américaine prodige, puis la révélation a lieu :

Au bout de ce mensonge inoubliable, quelle ne serait pas la culbute de certains esprits, si Barbette ôtait purement et simplement sa perruque. Il l'ôte, me dites-vous, après cinq rappels, et la culbute a lieu. On voit des gênes, des figures rouges. C'est entendu. Car après avoir récolté son succès de

¹¹⁹⁶ « À Medrano : *Barbette* », *Petit Journal*, 6 décembre 1930.

gymnaste et provoqué une légère syncope il faut bien qu'il récolte son succès de comédien. Mais voyez le dernier tour de force : redevenir homme, tourner le film à l'envers, ne suffit pas. Encore faut-il que la vérité soit traduite et garde un relief qui puisse se maintenir sur la même ligne que le mensonge. C'est pourquoi Barbette, sitôt sa perruque arrachée, *interprète un rôle d'homme*, roule des épaules, étale ses mains, gonfle ses muscles, exagère la démarche sportive d'un joueur de golf. Et quelle malice pour perfectionner cette machine de sortilège, d'émotions, de trompe l'âme et trompe les sens, lorsque, le rideau écarté pour la quinzième fois, l'ex-Barbette cligne de l'œil, saute d'une jambe sur l'autre, ébauche un geste d'excuse, exécute toute une petite danse de gamin des rues, afin d'effacer le souvenir de fable, d'obsèques du cygne, que laisse le numéro, qu'il connaît bien sans l'avoir prémédité, et qui semble une faute de goût à sa modestie de travailleur¹¹⁹⁷.

Tous les genres ne sont que des rôles, des performances. Le corps de Barbette n'est pas d'emblée féminin, mais ce qui construit la performance de genre n'est pas le corps, ce sont ses usages et ses images. Devant le rideau fermé, Barbette, ou plutôt Vander Clyde a abandonné toute gestualité féminine (*Fig. 68*). La pantomime finale a également un intérêt stratégique pour Barbette (comme pour l'ensemble des hommes-femmes) : il s'agit de rassurer les spectateurs sur sa sexualité. C'est parce qu'il fait l'étalage de sa virilité que le spectateur peut mesurer que le rôle n'était qu'un rôle, du théâtre, de l'illusion, et non le signe d'une sexualité anormale. Eltinge adopte la même stratégie une décennie plus tôt : plus il est féminin sur scène, plus il exhibe sa virilité à la ville¹¹⁹⁸.

Ainsi, la mutation des représentations du travestissement masculin dans le café-concert et le music-hall – influencée par les différentes pratiques de travestissement, qui se sont développées dans le cadre du théâtre de vaudeville, du cirque, et des *minstrel shows* à l'étranger – affecte la réception et le dispositif de représentation du travestissement tels qu'ils existaient jusque-là dans les théâtres.

Comme il ne s'agit pas d'interpréter un personnage à l'intérieur d'une fiction, le passage du genre théâtral à la dissolution du personnage et de la fiction au sein de la forme du numéro rapproche cette nouvelle esthétique du travestissement masculin de la performance au sens contemporain. Outre l'éviction de la fiction, plusieurs éléments justifient ce rapprochement. D'une part, la communication autour des spectacles, leur composition et la réception qui en est faite sont centrées sur l'interprète lui-même, et entretiennent une confusion entre la performance et la vie. Du point de vue de la communication, la terminologie évoque un imaginaire de la déviance sexuelle, de l'imposture et de la magie, présentées comme inhérentes à l'être de l'interprète. Que ce soit au début ou à la fin du numéro, l'interprète se

¹¹⁹⁷ Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁹⁸ Laurence Senelick, *op. cit.*, p. 457-458.

présente « en lui », en habit de ville, et sans perruque. En effet, même si l'on pourrait arguer qu'en se travestissant, l'interprète joue un personnage (ce qui est effectivement le cas), le travestissement n'est pas reçu comme tel. En témoigne un commentaire de Fréjaville sur les numéros des hommes-protées :

Phénomène vocal, danseur, imitateur ou parodiste l'artiste doit intéresser le public par autre chose qu'un simple effet de maquillage et de costume qui est à la portée de bien des amateurs et ne présente pas de réelle difficulté. Il doit non seulement piquer l'imagination, par l'illusion que crée son apparence, mais encore « faire quelque chose », montrer quelque talent dans l'exécution du travail qui sert de prétexte à l'exhibition du travesti¹¹⁹⁹.

Ainsi, se travestir en femme, composer une attitude, une gestuelle, ne suffisent pas à ce que l'homme-protée soit perçu comme un comédien. En effet, ne sont nommés « comédiens-protées » que les interprètes qui utilisent le travestissement dans des micro-fictions où ils interprètent tous les rôles. Pour qu'il y ait personnage, et par conséquent pour qu'il y ait comédien, il faut, dans l'œil du spectateur, une fiction. Sans elle, seules les prouesses techniques (vocales, imitatives, chorégraphiques ou circassiennes) sont valorisées par la critique : le travestissement ne *devrait* être qu'un agrément à ces activités. En devenant le centre du numéro, en faisant d'une performance de genre non naturalisée l'objet d'un numéro, ces interprètes ne sont pas perçus comme des comédiens, mais comme des exhibitions. Le spectateur ne s'interroge plus sur la manière dont l'interprète parvient à représenter un personnage de l'autre sexe, mais se concentre sur la performance de genre en tant que telle. Ce déplacement a pour conséquence de concentrer l'attention sur une ambiguïté de sexe et de genre qui serait intrinsèque au corps du performeur – comme s'il n'y avait en fait rien à performer – plutôt qu'à interpréter le sens et les effets de l'incarnation du sexe et du genre, dans un sens théâtral, par un acteur. La performance de genre, qui constituait un relais particulier dans le dispositif théâtral, entre le spectateur et la fiction, est interprétée comme une ambiguïté « naturelle », une androgynie du performeur, comme si son être même était d'une double nature, masculine et féminine.

1.3 RESIGNIFICATION DU TRAVESTI MASCULIN : PRÉMISSSES DE LA CULTURE GAY

Les numéros des hommes-femmes et des hommes-protée gagnent en popularité entre 1880 et 1930. Leur succès tient en partie à ce qu'ils correspondent conjointement à deux cultures : la culture de divertissement de masse (celle des cafés-concerts et des music-halls), et la culture gay. Certains numéros d'hommes-femmes et d'hommes-protée sont particulièrement appréciés par les hommes gays dès la fin du XIX^e siècle. Plusieurs confessions d'hommes gays publiées dans les ouvrages médicaux sur l'homosexualité (ceux de Havelock Ellis et de Richard von Krafft-Ebing notamment) témoignent d'un goût pour le travestissement,

¹¹⁹⁹ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, op. cit., p. 458.

comme spectateurs et praticiens. Il semble que pendant une courte période dans les années 1870, avant l'expansion et la multiplication des cafés-concerts, certains prostitués masculins travestis aient utilisé les scènes déléguées des cafés-concerts à des fins de séduction. André Chadourne évoque dès 1889 ces « artistes hermaphrodites, hommes en dessous et femmes au-dessus », et cite notamment Chrétienni, « paré comme une lorette qui va s'exhiber au *Jardin de Paris*, [qui] décoche avec de fulgurantes œillades des refrains à faire pâmer un cœur de vingt ans¹²⁰⁰ ». Laurence Senelick recense des cas similaires en Angleterre, notamment ceux de Boulton et Park, dont les apparitions en public en portant des vêtements féminins (sur scène et dans la rue) leur valent un procès¹²⁰¹. Willy, dans *Le Troisième sexe*, consacré à l'homosexualité masculine, affirme qu'il n'existe pas vraiment un « théâtre inversé », tandis que le music-hall regorge « d'hommes déguisés en femmes », et cite notamment Barbette¹²⁰². Ce dernier et l'homme-protée Bertin sont fréquemment mentionnés dans la liste des spectacles fréquentés par les hommes gays¹²⁰³.

Le travestissement fait partie de la subculture gay et de l'imaginaire homoérotique depuis plusieurs siècles. La différence majeure entre la culture gay telle qu'elle existe au XIX^e siècle avant 1880 et les formes qu'elle prend ultérieurement, est qu'il existe désormais des représentations d'hommes travestis sur les scènes de la culture populaire *mainstream*, celle des cafés-concerts et des music-halls, alors que ce type de spectacle, en faisant l'hypothèse qu'il existait déjà, était jusque-là réservé à des lieux confidentiels de la subculture. Dans le dernier tiers du XIX^e siècle, culture savante, culture populaire officielle et subculture homosexuelle commencent à se mélanger.

Didier Eribon contredit l'hypothèse de Foucault qui affirmait que le « personnage » de l'homosexuel, et donc la littérature homosexuelle, sont inventés après 1870, avec et en réaction à l'investissement de l'homosexualité par la sphère médicale et la psychiatrie. La littérature homosexuelle existait déjà avant la mainmise médicale sur la prétendue « invention » de l'homosexualité. Cependant, plusieurs éléments concourent à transformer l'identité et la culture gay à la fin du XIX^e siècle. Le déplacement de la problématique homosexuelle dans le champ médico-légal, la diffusion massive de ces théories dans la sphère sociale, et les retombées médiatiques d'un certain nombre de procès d'homosexuels en Europe (dont celui d'Oscar Wilde et l'affaire Eulenburg), alimentent les discours publics sur l'homosexualité et contribuent à la conscience collective d'une identité gay¹²⁰⁴, qui en France et partout en Europe devient de plus en plus visible dans les années 1920, dites aussi les « années folles ». Autrement dit, la visibilité de l'homosexualité ne vient pas seulement de la littérature homosexuelle elle-même, mais aussi, et peut-être surtout, des théories et procès

¹²⁰⁰ André Chadourne, *Les cafés-concerts*, Dentu, Paris, 1889, p. 234.

¹²⁰¹ Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 310.

¹²⁰² Willy, *Le Troisième Sexe* [1927], GayKitschCamp, Paris, 2014, p. 191.

¹²⁰³ Gilles Barbedette, Michel Carassou, *Paris Gay 1925*, Non-lieu, Paris, 2008.

¹²⁰⁴ Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 217-231 et p. 295-306.

qui condamnent et pathologisent l'homosexualité¹²⁰⁵. Tout en renforçant le stigmate, ces discours contribuent paradoxalement à rendre visible un phénomène, et à consolider la conscience collective d'une identité partagée.

Cette conscience collective d'une identité gay, et la prégnance de la visibilité nouvelle de cette identité et d'une culture gay à travers des bals, comme le bal bisannuel de Magic City à Paris, n'empêchent pas les subjectivités gays d'être marquées par la honte. Bien que nombre d'hommes gays récusent les théories médicales les concernant, elles marquent profondément l'expérience vécue, la manière de se dire, de se nommer, de s'écrire, produisant des discours sur soi qui sont toujours énoncés comme à distance, contemplant le « spectacle du placard¹²⁰⁶ », dans une difficile émancipation des théories médicales qui formalisent une inversion entre masculin et féminin intrinsèque à l'homosexualité. Ces discours influencent moins ce que *sont* les hommes gays, leur identité, que leur manière de sentir, de ressentir, de se ressentir. Dans *L'art d'être gay*, David Halperin aborde la culture gay¹²⁰⁷ comme un ensemble d'objets culturels sur lesquels se fixent les subjectivités gays, qui peuvent dans leur forme même (la comédie musicale de Broadway par exemple, les divas du music-hall, les stars de la musique pop comme Lady Gaga ou Mylène Farmer) produire des réactions émotionnelles fortes chez un groupe social déterminé. La culture gay a pour particularité qu'elle se fonde en partie sur un usage hétérodoxe de la culture de masse : un élément culturel peut être approprié par la culture gay sans que n'apparaisse aucune référence explicite à l'homosexualité. Pour D. Halperin, la culture gay ne se constitue pas de manière axiologique ou idéologique, mais pragmatique : rien n'indique que tel ou tel élément fasse partie de la culture gay en dehors du fait que ces objets de culture sont massivement consommés par des hommes gays. Contrairement à Didier Eribon qui se focalise surtout sur la littérature homosexuelle en tant qu'expression de la subjectivité gay, David Halperin adopte une méthodologie inverse, qui consiste non pas à s'interroger sur ce que produisent des gays, mais plutôt à observer ce qu'ils aiment et pour quelles raisons, de sorte à en tirer des conclusions sur la constitution des subjectivités des hommes gays en tant que groupe social à un moment historique déterminé¹²⁰⁸.

En s'inspirant de l'approche pragmatique et culturelle de David Halperin, on peut remarquer que parmi les témoignages de spectateurs gays de l'époque, seuls certains numéros de travestis sont cités. Deux notamment, reviennent plusieurs fois, ceux de Bertin et de

¹²⁰⁵ Florence Tamagne, *Histoire de l'homosexualité en Europe, Berlin, Londres, Paris, 1919-1939*, op. cit., p. 23. Didier Eribon souligne dans *Réflexions sur la question gay*, que là où Florence Tamagne parle d'émergence ou de création d'une identité/culture gay, il faudrait plutôt parler d'une restructuration ou d'une modification, étant donné qu'elle existait déjà avant 1919 (op. cit., p. 545., note 313.)

¹²⁰⁶ Eve Kosofsky Sedgwick, « Proust et le spectacle du placard », in op. cit., p. 223-257, et Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, « Inversion », in op. cit., p. 123-135.

¹²⁰⁷ David M. Halperin, op. cit., chapitres I à V pour les considérations méthodologiques sur la définition d'une culture gay et son lien avec les subjectivités.

¹²⁰⁸ Ibid., p. 162-163.

Barbette. Fregoli par exemple, alors connu dans toute l'Europe, n'est jamais mentionné. Il semble ainsi que toute forme de travestissement n'entre pas dans la culture gay. Plutôt que supposer qu'il s'agirait d'un hasard, nous faisons le choix de considérer qu'il s'agit au contraire d'un choix, qui témoigne d'un goût spécifique pour l'esthétique de ces numéros en particulier, et que les spécificités esthétiques de ces numéros sont au fondement même de la culture gay. La fixation du goût n'est pas déterminée de manière générique : hommes-femmes et hommes-protée sont tous deux appréciés. Si la distinction ne se fait pas sur l'objet de l'imitation, on peut émettre l'hypothèse qu'elle est déterminée par sa qualité, son registre (comique, sérieux, glamour, etc.). Il s'agit alors d'analyser, d'un point de vue esthétique et culturel, ce sur quoi s'appuie le goût pour les numéros de Bertin et de Barbette, ce qui se joue dans ces représentations et dans leur réception, et ce, sous trois angles : la qualité de l'imitation (entre registre comique et sérieux, entre parodie et hommage, entre rire et identification), l'érotisme du travestissement (ou son absence), et le *camp*.

1.3.1 DE L'IMITATION : COMIQUE, PASTICHE OU PARODIE ?

Un transformiste doit généralement intéresser à l'aide d'imitations masculines et féminines, ce sont ces dernières qui, même chez Fregoli, devenaient caricaturales ! Avec Robert Bertin au contraire, on ne prenait pas le temps de rire on était stupéfait au point de se demander si l'on avait la berlue !¹²⁰⁹

Le témoignage d'Ouvrard, surpris de ne pas rire d'emblée, pourrait souligner la dimension comique des numéros des hommes-protées. Or, si le numéro de Bertin reste comique, il ne semble pas viser un comique outrancier et caricatural à la manière dont Leopoldo Fregoli pouvait mener ses transformations féminines, mais semble faire de son habileté de transformation l'unique objet de son numéro.

Dans la seconde partie du spectacle de Fregoli, *l'Eldorado*, est précisée l'alternance entre des transformations parodiques (auquel cas il est précisé qu'il s'agit d'une parodie) et d'autres qui ne le sont pas, et le nom de l'artiste représenté est simplement donné sans autre commentaire. L'apparition de cette distinction manifeste clairement que toute transformation n'est pas intrinsèquement parodique. La transformation parodique n'est pas réservée dans le programme aux travestissements en femme, contrairement à ce que suggère Ouvrard, qui affirme, quant à lui, que l'ensemble des imitations féminines de Fregoli contiennent une dimension parodique.

Le commentaire d'Ouvrard nous renseigne sur deux aspects des spectacles de transformisme : non seulement on s'attend de manière générique à rire des transformations, même lorsqu'elles ne sont pas caricaturales, mais à la condition d'être aussi capable d'identifier

¹²⁰⁹ Éloi Ouvrard, *op. cit.*, n.p.

d'emblée l'imitation comme telle, et ces deux aspects entretiennent un rapport causal. D'un point de vue sémiotique, Ouvrard décrit ici les transformations féminines à l'intérieur d'un système dialectique entre caricature/réalisme et comique/sérieux. Le récit que fait Ouvrard induit une proposition théorique implicite : selon lui, l'illusion de la transformation s'oppose au rire. Plus la transformation est réaliste, bien réalisée, moins elle provoque le rire. Il existerait alors un rapport d'exclusion entre la teneur de l'illusion et le pouvoir comique de la transformation. Pourtant, la capacité de transformation des deux artistes est louée face à Bertin comme à Fregoli.

La confrontation du programme de spectacle de Fregoli et de la critique des spectacles de Bertin par Ouvrard met en évidence l'aporie d'une définition strictement descriptive et inclusive de la transformation, et plus spécifiquement des imitations, pour aborder ce genre spectaculaire d'un point de vue théorique. Dire que Bertin et Fregoli proposent des imitations de personnalités célèbres ne suffit pas à décrire la représentation proposée, et invite à discuter la transformation, et plus spécifiquement les imitations, d'un point de vue formel.

C'est bien dans les imitations qu'Ouvrard compare Fregoli et Bertin, et non pas dans des transformations comme les travestissements de Fregoli dans les pièces en un acte de la première partie de ses spectacles. Dans le genre spécifique de transformations que sont les imitations, l'imitation a un modèle déterminé. Il ne s'agit pas d'imiter le féminin ou le masculin, mais des « personnalités », féminines ou masculines, et plus précisément, d'imiter des « numéros » de ces personnalités, c'est-à-dire une corporéité, une gestuelle, une apparence et des actions déterminées. Lorsque l'on parle ici d'imitation, il ne s'agit pas de *mimesis*, cette forme d'imitation, de représentation intrinsèque à toute œuvre, mais de l'imitation dans une œuvre d'une autre œuvre (ici un autre numéro par exemple, ou du moins d'une performance¹²¹⁰ d'un individu). Il ne s'agit pas non plus d'interroger le rapport entre l'acteur·trice et le personnage, mais le rapport entre l'imitation et son modèle, c'est-à-dire entre le résultat de la transformation et de modèle qui l'inspire, entre la *persona* et la personne.

Une précision méthodologique s'impose cependant : savoir si une imitation est parodique ou non évaluative nécessite évidemment de pouvoir voir les deux œuvres, ce qui nous est malheureusement impossible. Cependant, dans la mesure où les œuvres imitées sont très connues du public de l'époque, voire déjà surannées, déjà imitées, on peut tenter une estimation quantitative de l'imitation sans mobiliser une méthodologie comparative. Nous ne proposerons donc pas une comparaison analytique des imitations de Bertin et de Fregoli, mais plutôt une explicitation théorique des conditions nécessaires à ce qu'une imitation soit non ou parodique. Notre proposition théorique ne s'effectuera cependant pas en dehors de toute expérience du spectacle, mais à partir de mon expérience de spectatrice de nombreux spectacles transformistes contemporains, qui procèdent encore maintenant de l'imitation de

¹²¹⁰ Nous prenons ici le terme « performance » au sens large tel que défini par Richard Schechner, cité en introduction.

personnalités célèbres, et posent des questions similaires concernant la valeur modale de l'imitation.

1.3.1.1 PASTICHES DE STARS : LA TRANSFORMATION ET SON REFERENT

Élucider la dimension parodique d'une imitation féminine doublée d'un travestissement de genre nécessite de préciser le contexte de présentation de l'imitation, c'est-à-dire la présentation de l'imitation au public, ainsi que le rapport que l'imitation entretient avec son modèle. Stipuler qu'il existe des imitations parodiques et des non parodiques laisse entendre que l'imitation non parodique pourrait être, en quelque sorte, *blanche*, neutre, une « imitation sans satire », qui est la définition même de ce que Gérard Genette nomme le pastiche¹²¹¹. Richard Dyer propose de distinguer le pastiche d'autres formes d'imitations grâce à un système de classement prenant en compte :

- ❖ La distinction entre imitation et reproduction fidèle de l'original.
- ❖ Le fait que le public soit conscient ou non que ce qu'il regarde est une imitation, c'est-à-dire s'il existe des indices qui désignent l'imitation comme telle.
- ❖ Le rapport de distorsion évaluative entre le référent et l'imitation¹²¹².

Il en vient à distinguer et classer différents types de modes d'imitations, résumées dans le tableau reproduit ci-dessous :

¹²¹¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, p. 34-35.

¹²¹² Richard Dyer, *Pastiche*, Routledge, New York, 2007, p. 23.

Figure 71. Richard Dyer, tableau de classement des imitations. p. 24.

Au music-hall, les imitations ne sont pas cachées comme étant des imitations (*unconcealed*) : le spectateur sait qu'il assiste à un numéro d'imitation, et ne s'attend pas à voir en face de lui le véritable artiste au lieu de l'imitation de Fregoli ou de Bertin. Dès lors, dans la mesure où le programme de spectacle annonce également la liste des différentes imitations, l'imitation est annoncée littéralement (*textually signalled*). Reste à déterminer si l'imitation se place dans un rapport d'horizontalité avec son référent, ou si elle l'élève (dans l'hommage ou le *mock epic*) ou le dévalue (*parody* et *travesty*). Richard Dyer inclut la définition littéraire de « travestir » dans son tableau, au sens où l'imitation par travestissement d'une œuvre antérieure désigne sa réécriture burlesque et/ou parodique. Travestir une œuvre abaisse, dévalue l'œuvre originale dans l'imitation. Cependant, nous avons vu que les imitations des transformistes ne recoupent pas intrinsèquement le travestissement au sens littéraire et poétique, puisque l'imitation n'est pas toujours parodique. Richard Dyer défend l'idée qu'il est nécessaire théoriquement de maintenir la distinction entre « les œuvres qui imitent pour faire rire, pour se moquer, ridiculiser ou dans une intention satirique (la parodie), et celles qui s'en abstiennent (pastiche)¹²¹³ ». La distinction entre le pastiche et la parodie serait donc une différence d'intention. Conscient de la crispation théorique qui émerge lorsque l'on convoque

¹²¹³ *Ibid.*, p. 40, « it also seems useful to make a distinction between works that imitate to make fun, mock, ridicule or satirise (parody) and those that do not (pastiche) » (je traduis).

la notion d'intention ou d'intentionnalité, Richard Dyer précise dès l'introduction ce qu'il entend par intention :

Cela implique une intention, et l'intention est une notion qui crispe les théoriciens des études culturelles depuis un siècle. L'intentionnalité a acquis une mauvaise réputation parce qu'elle a souvent été utilisée au sens fort, pour faire référence à la biographie ou à l'artiste dans sa propre vie, et d'une manière qui est à la fois difficile à prouver et qui privilégie une telle intention sur ce que l'œuvre d'art semble manifestement être. Cependant, nous n'avons pas besoin de renoncer à toute notion d'intentionnalité seulement pour ce genre de problème. Il n'y a rien d'incroyablement spéculatif à dire qu'une œuvre est faite pour être drôle ou triste, de tel ou tel genre, s'il s'agit ou non d'un pastiche¹²¹⁴.

Ce que Richard Dyer nomme « intention » relève de l'effet recherché esthétiquement dans la conception de l'œuvre, entendue aussi comme une forme d'artisanat, qui vise à produire des effets (émotionnels, esthétiques) en obéissant à des règles structurelles et sémiotiques¹²¹⁵. Qui plus est, l'intention est la condition nécessaire au pastiche, dans la mesure où l'imitation d'une œuvre précédente est intentionnelle, il ne s'agit pas d'un plagiat ou d'une réappropriation inconsciente. Richard Dyer décrit le pastiche comme un travail de ressemblance (*likeness*), de déformation (*deformation*) et d'écart (*discrepancy*) vis-à-vis de l'original, de sorte à rendre visibles dans le même temps les ficelles de l'imitation et la ressemblance au référent.

Or, ici, la remarque d'Ouvrard concernant la réception du numéro de Bertin sème le trouble dans l'appréhension de la transformation comme pastiche. Qu'entend-il exactement lorsqu'il affirme qu'« on ne prenait pas le temps de rire on était stupéfait au point de se demander si l'on avait la berlue » ? De quel effet d'illusion parle-t-on ? Si le spectateur se demande s'il se trouve devant l'original plutôt que devant l'imitation, il ne peut vraiment s'agir d'un pastiche, puisque l'imitation ne se rend pas visible comme telle. Cependant, il ne peut pas non plus s'agir d'une falsification ou d'une copie dans la mesure où le spectateur reste conscient malgré tout qu'il s'agit d'une imitation, puisqu'il s'agit de l'objet du spectacle qu'il vient voir. Le réalisme de l'imitation, sa précision technique, supplantent dans la conscience du spectateur la certitude de l'imitation. Cette résistance de l'illusion malgré la conscience de

¹²¹⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹²¹⁵ Nous faisons ici référence à l'article de Rick Altman, « A semantic/syntactic approach to film genre », in Leo Braudy et Marshall Cohen (dir.), *Film theory and criticism. Introductory readings*, Oxford University Press, New York, 5e édition, 1999, p. 630-641, dans lequel l'auteur propose une définition à la fois sémiotique et structurelle du genre au cinéma. L'appartenance d'un film à un genre cinématographique est alors le résultat d'une construction consciente du réalisateur d'un système de référence à l'intérieur du film de sorte à pouvoir être produit comme appartenant à tel ou tel genre.

l'imitation est un phénomène récurrent dans les récits de réception du travestissement. Il est intéressant qu'il soit nommé dans le cas même où le référent est clairement identifié.

1.3.1.2 LA RESISTANCE DE L'ILLUSION – LE TRANSFORMISME COMME EFFET SPECIAL

Le regard porté sur le corps costumé du transformiste est double : le spectateur est à la fois victime de l'illusion et conscient de sa mystification. C'est que le corps pastiche du transformiste, corps qui imite un référent identifié dont le spectateur possède dans sa mémoire une image de référence, approche d'une forme de prestidigitation, de magie scénique que l'on peut comparer à ce que le cinéma nommerait un effet spécial.

Dans la mesure où le transformiste propose des imitations d'une personnalité de référence connue du public, la dialectique illusion/convention scénique s'en trouve profondément modifiée. On peut bien dire d'un acteur qu'il *était Hamlet*, mais le personnage théâtral étant fondamentalement un être de papier, le corps d'Hamlet n'existe pas en dehors de l'incarnation de l'acteur en scène. Or, dans le cas de l'imitation, le personnage existe indépendamment de sa reproduction. Il constitue un référent visuel auquel le spectateur peut comparer l'imitation qu'on lui propose. Le transformisme d'imitation joue sur des éléments de reconnaissance à la fois auditive (imitation d'un registre vocal), et visuelle (reproduction de l'image du référent par des effets de costume et de jeu). Il semble cependant que si l'imitation vocale compte, l'œil prédomine sur l'oreille au music-hall, et ce qui marque les spectateurs de l'époque comme Ouvrard sont les images du corps du transformiste, plus que sa voix. Ainsi, le transformisme d'imitation, en proposant une reproduction visuelle d'une personnalité, s'inscrit dans le registre non pas seulement du spectaculaire, mais surtout de l'image, et c'est en tant qu'image que l'on peut analyser la réception du transformisme d'imitation dans son rapport à l'illusion.

L'image, avec pour référent l'image photographique, devient en effet, dans les dernières décennies du XIX^e siècle, la focale spectaculaire principale – en témoigne le développement du théâtre de tableaux, de la féerie, issu de la diffusion de masse de la photographie à l'heure « de la reproductibilité technique¹²¹⁶ », puis du cinéma, qui fait du corps en mouvement une image animée. L'analyse du transformisme par le cinéma n'est pas une simple fantaisie méthodologique, mais permet de soulever la proximité qu'entretient le music-hall avec le cinéma du premier temps, celui de Georges Méliès, des frères Lumières et de Buster Keaton. Tom Gunning met au jour la différence fondamentale entre le cinéma des premiers temps et le cinéma narratif qui émerge à partir de 1906 : le premier cinéma n'est pas fondé sur un modèle de l'imitation fondé sur la fable et la narration, mais correspond à ce qu'Eisenstein nomme le cinéma « d'attraction », c'est-à-dire l'exhibition d'images visant à produire un effet

¹²¹⁶ Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, [1939], Gallimard, Paris, 2008.

sur le spectateur dans une relation de fascination visuelle dégagée de tout engrenage dans une intrigue¹²¹⁷. En ce sens, la naissance du cinéma ne correspond pas à une rupture épistémologique avec les arts spectaculaires populaires de la fin du XIX^e siècle, mais reprend à son compte sa structure (la prééminence du spectaculaire, de l'attraction, de l'exhibition sur la fable) et son rapport à l'image. Il n'est pas anodin que Fregoli choisisse de projeter des films qui le mettent en scène dans la troisième partie de son spectacle. Matthew Solomon montre à quel point l'origine du goût des spectateurs pour les métamorphoses au cinéma est à rapprocher de la forte présence des transformations rapides (*quick-change*) dans le cinéma des premiers temps, qui représente encore la transformation sous l'angle de la performance plutôt que comme un produit technologique¹²¹⁸. Le transformisme participe à produire une culture de la transformation, de la métamorphose, perçue dans le même temps comme relevant de l'étrange, du trouble (*uncanny*), et du familier¹²¹⁹, qui persiste dans les métamorphoses cinématographiques contemporaines.

Le cinéma des premiers temps, comme le transformisme, fonctionne sur un régime de l'illusion propre au tournant du XIX^e et du XX^e siècle qui s'apparente à la prestidigitation, à la magie du trucage, à une technicité de l'illusion qui augmente l'effet de réel en même temps que la technique de production de l'image. Il ne s'agit pas encore de créer une illusion cinématographique par le montage ou par l'inclusion d'images digitales, mais plutôt par le trucage qui joue sur les régimes de croyance en l'image. Le chercheur américain R. Allen distingue plusieurs niveaux de croyance dans l'image au cinéma : la lecture « réaliste », où le spectateur voit un acteur jouant un rôle – ce que Laurent Jullier nomme « l'image-trace » –, « l'illusion reproductive », niveau de lecture dans lequel le spectateur voit une sorte de documentaire sur le personnage à l'écran comme si le personnage existait dans le réel et « l'illusion projective », lecture dans laquelle le spectateur croit dans le personnage dont il voit l'image¹²²⁰. Ces trois niveaux de lecture ne s'excluent pas les uns aux autres, mais s'accumulent ou se succèdent l'un à l'autre dans le temps de mise en présence du spectateur et de l'image. Même si le régime de croyance dans l'image a largement évolué depuis la fin du XIX^e siècle, on peut cependant supposer que les trois régimes de croyance, et même l'illusion projective, coexistent déjà à l'époque, dans la mesure où le spectateur de cinéma est partagé entre la fascination pour l'appareil technique d'enregistrement de l'image (Tom Gunning rappelle que les projections annonçaient « le Cinématographe » plutôt que le titre du film¹²²¹), et l'illusion projective d'une croyance totale dans l'image – en témoigne le récit du premier visionnage de

¹²¹⁷ Tom Gunning, « The Cinema of Attraction[s], Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of attractions reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, p. 381-388.

¹²¹⁸ Matthew Solomon, « "Twenty-Five Heads under One Hat", Qui-change in the 1890s », in Vivian Sobchack (dir.), *Meta-morphing. Visual transformation and the Culture of Quick-Change*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000, p. 3-20.

¹²¹⁹ Vivian Sobchack, « Introduction », *ibid.*, p. XII.

¹²²⁰ Laurent Jullier, *L'Écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997, p. 42.

¹²²¹ Tom Gunning, *op. cit.*, p. 383.

film du train entrant en gare de La Ciotat des frères Lumière. La prééminence de l'exhibition sur « l'absorption diégétique¹²²² » ne contredit pas un régime de croyance de l'ordre de l'illusion projective, cependant, le rapport à l'illusion dans l'exhibition se joue différemment que dans l'illusion narrative. La croyance dans l'image n'est pas fondée sur une identification issue de la narration, mais sur la croyance dans le corps écranique : face au spectacle du transformisme, se joue la confrontation du spectateur à un phénomène qu'il pense impossible, mais dont il reste témoin visuellement. Les effets d'accentuation de l'écart entre possible et impossible, entre réel et irréel (impression d'ubiquité de Fregoli, transformation réaliste en femme) sont loin d'empêcher le spectateur d'adhérer, face à l'image, à une forme d'illusion projective puisqu'en ce cas, le corps en représentation devient une sorte d'effet-spécial au sens cinématographique du terme.

Abordant la réception des corps virtuels héroïques au cinéma, Lisa Purse met en évidence les ressorts théoriques qui sous-tendent les critiques affirmant l'absence de réalisme du corps digital de Spider-Man, visible dans le passage du corps de l'acteur au corps digital. Lisa Purse montre que la réception des images de synthèse est liée à la qualité de réception du corps au cinéma, que l'on peut également appliquer, dans une certaine mesure, à la réception du corps scénique.

Ce qui sous-tend cette double identification [identification au niveau narratif et identification à un niveau physique, corporel, aux actions du héros] est la connaissance du spectateur des capacités et des limites du corps réel, auquel le corps à l'écran doit référer¹²²³.

Le spectateur reçoit le corps sur l'écran à la mesure de sa propre connaissance des capacités du corps réel, de sa soumission à la gravité, de ses capacités physiques, etc. Dès lors, lorsque le corps virtuel n'est pas programmé informatiquement pour obéir aux mêmes lois que le corps de l'acteur, l'illusion est démasquée et le spectateur prête attention à la qualité de l'image digitale. Il en va de même lorsque l'image digitale permet de transformer l'apparence d'un acteur telle qu'elle est au moment du tournage, soit en une personnalité autre que lui-même (par exemple, dans *Les heures sombres*, dans lequel l'image digitale permet de donner à Gary Oldman l'apparence exacte de Winston Churchill), soit en l'apparence de l'acteur lui-même, mais à un âge différent que celui qu'il a au moment du tournage (Brad Pitt dans *La véritable histoire de Benjamin Button*, apparaît à l'écran à l'âge qu'il a au moment du tournage, mais également dans son apparence rajeunie de plusieurs années). Que ce soit pour Brad Pitt à vingt ans, ou bien pour Winston Churchill, le spectateur peut juger sur le moment de la réussite de l'effet spécial dans la mesure où il a une référence visuelle qui dépasse son propre corps. Le spectateur connaît, ou peut connaître l'apparence de Churchill ou de Brad Pitt à vingt

¹²²² *Ibid.*, p. 384.

¹²²³ Lisa Purse, « Digital heroes in contemporary Hollywood: Exertion, Identification and the Virtual Action Body », *Film Criticism*, vol. 32, n° 1, automne 2007, p. 5-25.

ans, et les comparer aux images digitales qui modifient l'apparence des acteurs dans *Les heures sombres* ou dans *La véritable histoire de Benjamin Button*. Dans les deux cas, même si le spectateur sait bien que Winston Churchill n'a pas pu jouer ce film, et que Brad Pitt ne peut pas avoir à la fois vingt et quarante ans sur le même tournage, la qualité du trucage est telle qu'on peut lire le corps de l'acteur simultanément selon les trois niveaux de croyance en l'image tels que distingués par R. Allen.

Parce que le transformisme d'imitation a un référent précis, sa réception fonctionne sur les mêmes principes : le spectateur ne réussit à adhérer à une image qu'il pense impossible qu'à la condition que la construction de l'image obéisse assez aux règles du monde extérieur, ce que le spectateur ne demande pas forcément à l'image spectaculaire, habitué qu'il est à adhérer à la convention théâtrale¹²²⁴. Dès lors, si l'imitation de Bertin reproduit les codes du féminin (dans le corps, dans la posture, dans le costume et dans la voix), le spectateur peut adhérer à l'illusion tout en sachant pertinemment qu'il s'agit d'une imitation d'une personnalité. De la même manière que le spectateur de Spider-Man voit l'image de synthèse lorsque le corps de Spider-Man dépasse outrageusement les limites newtoniennes de la gravité, mais ne les voit plus lorsque l'image digitale permet une identification au corps du héros, le spectateur des transformations ne voit plus l'imitation à la condition que l'image féminine de synthèse corresponde à l'image mémorielle et physique qu'il a du corps féminin imité. Bertin *passé pour une femme*. On retrouve le concept anglo-saxon de *passing*, l'idée d'effacer sa différence de manière transitoire pour s'intégrer dans un milieu qui n'est pas le sien¹²²⁵, mais aussi de *realness*, tel qu'en parle Lesley Ferris à propos de la performance drag de Madame Edna face à laquelle « on perdait rapidement le sens du fait qu'il s'agissait d'un homme en femme, et on l'acceptait comme une vraie femme ¹²²⁶».

La remarque d'Ouvrard porte spécifiquement sur les imitations féminines : d'une certaine manière, les imitations féminines sont celles où l'on s'attend le moins à un effet de réel, l'écart supposé entre masculin et féminin étant l'écart supposé le plus grand. Les critiques contemporains de Fregoli tout comme les commentateurs contemporains de son œuvre mettent également l'accent sur la capacité de Fregoli à se transformer en femme, soulignant ainsi que ce sont spécifiquement ces transformations qui marquent le plus les imaginaires. Pourtant, il semble que la réception des spectacles de Fregoli relève plutôt de « l'illusion reproductive » que de « l'illusion projective » dans laquelle est piégé le spectateur de Bertin :

¹²²⁴ La dialectique tolérance/intolérance face aux images virtuelles est encadrée par l'attente esthétique propre au cinéma : le cinéma étant conçu aujourd'hui sur un format d'identification réaliste (ce qui n'est pas le cas au XIX^e siècle pour le cinéma de fiction, et seulement pour les images filmiques documentaires), où l'on doit pouvoir croire aux corps que l'on voit, la rupture de la convention réaliste est d'autant plus marquante. À l'inverse, une transformation trop réaliste produit presque une rupture de la convention théâtrale.

¹²²⁵ Voir à ce propos la question du *passing* racial dans le cinéma de Woody Allen dans la thèse de doctorat de Saul (Pia) Pandelakis, *L'Héroïsme contrarié : formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013, p. 363.

¹²²⁶ Lesley Ferris, *Crossing the stage*, op. cit., p. 11.

Fregoli semble montrer les ficelles d'une représentation féminine, il se travestit en femme, mais ce faisant, il propose une sorte de documentaire sur des personnalités féminines existantes, c'est-à-dire que l'on reconnaît une femme dans l'apparence qu'il propose, mais avec assez de distance pour que le spectateur voie que la femme représentée est laissée à distance de l'artiste. La distance que met Fregoli avec l'objet de l'imitation est clairement visible dans les photographies de certaines de ses imitations féminines, contrairement aux imitations masculines. Malgré le biais certain qui consiste à analyser le jeu d'un acteur à partir d'une photographie en costume, on peut largement supposer que le choix des postures sur les photographies parle du rapport que l'acteur entretient avec son personnage.

Figure 72. Fregoli en Loïe Fuller

Figure 73. Loïe Fuller dans son costume de la « danse serpentine »

Lorsque Fregoli imite Loïe Fuller, il reprend le costume de la danseuse, les longs voiles blancs évasés vers le bas qui ont valu à Loïe Fuller la qualification de la femme-fleur. Cependant Fregoli introduit des distorsions avec son modèle, bien que reconnaissable par la simple référence au costume blanc qui caractérise les spectacles de Loïe Fuller. Sa posture accentue une impression de raideur, dans la position des bras le long du corps, les épaules tirées vers l'arrière et la tête en avant, légèrement inclinée sur le côté, tandis que Loïe Fuller cherche plutôt à produire une posture souple, ses bras dépassant légèrement des pans de voiles, laissant entrevoir la position sophistiquée de son poignet et de sa main. Elle garde la tête haute, le regard intense lancé vers son public. Le visage de Fregoli est l'élément de distorsion et de mise à distance central de l'imitation : sa posture physique laisse largement apparaître le

visage, là où au contraire, le visage de Loïe Fuller est peu mis en valeur dans les photographies dont nous disposons, laissé dans l'ombre par ses cheveux frisés. En effet, Loïe Fuller n'exhibe pas son corps en référence à sa personne de danseuse, elle ne construit pas non plus un personnage, mais utilise son corps comme support d'images scéniques qui tendent à faire disparaître non seulement la matérialité de son propre corps, mais également son visage comme support de l'identité. Fregoli met son visage en avant, comme s'il voulait rendre évident qu'il n'imité pas une esthétique chorégraphique, mais construit un portrait parodique de la personne même de la danseuse. L'expression du visage de Fregoli constitue alors l'élément central de mise à distance du transformiste avec son modèle : la tête penchée vers le bas, Fregoli écarquille les yeux pour surligner son regard, les traits crispés dans un léger rictus de fausse naïveté provocatrice. Le visage de Fregoli convoque un imaginaire presque pathologique de la personnalité de la danseuse alors que Loïe Fuller travaille à effacer le corps et le visage pour laisser place aux images fantasmagoriques produites par le spectacle chorégraphique de ses voiles en lumière. Fregoli ne propose pas seulement un portrait parodique de Loïe Fuller, il se met lui-même à distance de son imitation, dans un rapport au personnage qui ne relève pas de l'incarnation, mais de l'exhibition. Ses imitations masculines ne produisent pas le même effet : si les portraits masculins sont effectivement parodiques, la distance que Fregoli établit avec le personnage est moindre. Il construit de l'intérieur la parodie de l'image référente. Bertin au contraire ne semble pas mettre à distance ses imitations féminines¹²²⁷ : l'image créée par le corps travesti est incarnée de l'intérieur, construite, mais dans la proximité au référent plutôt que dans la monstration d'une distance qui vient, chez Fregoli, nourrir le comique. Sur la photographie de Bertin en Madame Ouvrard, Bertin ne sourit pas, de ses traits émane un sérieux neutre qu'il utilise pour lisser la distance au modèle.

Si la différence entre les transformations féminines de Bertin et de Fregoli réside dans la qualité de l'imitation, de l'ordre du pastiche pour l'un et de la parodie pour l'autre, on peut alors supposer que c'est la dimension parodique de la transformation qui convertit la réception d'illusion projective à « illusion reproductive ». La parodie, ferment comique, met à distance le spectateur et le référent parodié.

1.3.1.3 LE SOURIRE DU TRANSFORMISTE : UNE LECTURE POLITIQUE DU COMIQUE

Nous avons ainsi étudié la modalisation de l'imitation dans son rapport au référent, ainsi que la rémanence de l'illusion dans le pastiche. Il s'agit maintenant de nous intéresser à l'autre versant de la proposition théorique d'Ouvrard : l'effet comique. Revenons à la proposition théorique d'Ouvrard qui posait implicitement le prédicat suivant : « Le spectateur rit si l'imitation est caricaturale. Le spectateur ne rit plus, mais est mystifié si l'imitation est très réaliste ». Ouvrard établit une relation de causalité directe entre le réalisme du pastiche et le registre du spectacle, comique et burlesque. Cette relation de causalité permet de donner un

¹²²⁷ Voir figure 11.

premier élément d'explication à la distinction que pose Lesley Ferris entre travestissement *sérieux* et travestissement *comique* dans l'introduction de *Controversies on cross-dressing* : dans le cas du transformisme d'imitation, le rapport au référent n'est pas seulement à penser en termes de degré de réalisme, mais également du point de vue de la relation éthique au modèle. Le travestissement sérieux dont parle Lesley Ferris semble avoir trait à l'évaluation du modèle donnée par l'imitation. Afin de déterminer si Fregoli se travestit en Loïe Fuller de manière comique ou sérieuse, il faudra déterminer non pas seulement si on reconnaît Loïe Fuller, mais également si le portrait de Loïe Fuller qu'il propose est valorisant, dévalorisant ou neutre, si Fregoli met son personnage à distance pour se faire marionnettiste plutôt qu'acteur, agitant sur son propre corps le costume marionnettique de la danseuse, ou bien s'il tente de se rapprocher de son modèle, d'abolir la distance au maximum, de proposer un travail physique quasi sculptural d'incarnation. Ainsi, Alisa Solomon propose de distinguer les numéros de *drag* entre ceux qui parodient le genre (*parody gender*) et ceux qui performant le genre (*perform gender*)¹²²⁸. Cependant, l'introduction de la notion de performance de genre, empruntée à Butler, ne permet pas dans le cas du numéro de transformisme d'interroger complètement le sérieux de la représentation : en effet, pourquoi est-ce qu'une performance de genre ne pourrait pas être caricaturale ? Dans son introduction, Lesley Ferris évoque Charles Ludlam comme étant un représentant d'une esthétique drag non caricaturale, d'un jeu sérieux (*serious acting*), qui s'apparente à une identification physique et émotionnelle à son personnage, notamment celui de Marguerite Gautier dans son spectacle *Camille*¹²²⁹.

En faisant référence à Charles Ludlam, Lesley Ferris laisse entendre que le drag, ou le transformisme sérieux, non caricatural, nécessite un certain mode de jeu, de jouer vraiment, comme un acteur joue son personnage (*real acting*). L'autrice distingue le jeu travesti d'une forme de mime parodique. On retrouve ici l'idée qu'un numéro de transformisme (que l'on peut traduire par *male/female impersonation*) sérieux se joue de l'intérieur, demande un travail d'incarnation qui passe par le corps, mais pas seulement. Même s'il est difficile de l'affirmer sans pouvoir voir les spectacles, on peut supposer que les spectacles de Fregoli tendaient dans les imitations féminines vers une parodie de genre, jouant sur le mime d'une féminité caricaturale, tandis que Bertin tentait déjà d'incarner ses personnages féminins de sorte à passer pour femme aux yeux des spectateurs. Fregoli rend visible la mascarade du genre tandis que Bertin l'efface, et tend à produire un mensonge qui se donne comme tel, mais dont l'effet de réel est tel que l'on en oublie qu'il s'agit d'un mensonge. L'exhibition de la mascarade et l'effet caricatural rassemblent plusieurs éléments intrinsèques à la définition du comique chez Bergson.

Dans son essai sur le rire, Bergson interroge les conditions nécessaires à son apparition et ses objets. Après avoir établi que le comique naît de l'observation « d'une certaine raideur

¹²²⁸ Alisa Solomon, « It's never too late to switch. Crossing toward power », in Lesley Ferris, *Crossing the stage*, op. cit., p. 145.

¹²²⁹ Lesley Ferris, op. cit., p. 6.

de la mécanique là où on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne¹²³⁰ », Bergson distingue trois types d'objets comiques : les formes – parmi lesquelles il place la caricature –, les gestes et les mouvements – comme l'imitation parodique d'une personne –, et « de la mécanique plaquée sur le vivant¹²³¹ » – dont le modèle serait le déguisement.

D'abord, cette vision du mécanique et du vivant insérés l'un dans l'autre nous fait obliquer vers l'image plus vague d'une raideur *quelconque* appliquée sur la mobilité de la vie, s'essayant maladroitement à en suivre les lignes et à en contrefaire la souplesse. On devine alors combien il sera facile à un vêtement de devenir ridicule. On pourrait presque dire que toute mode est risible par quelque côté. Seulement, quand il s'agit de la mode actuelle, nous y sommes tellement habitués que le vêtement nous paraît faire corps avec ceux qui le portent. Notre imagination ne l'en détache pas. L'idée ne nous vient plus d'opposer la rigidité inerte de l'enveloppe à la souplesse vivante de l'objet enveloppé. Le comique reste donc ici à l'état latent. Tout au plus réussira-t-il à percer quand l'incompatibilité naturelle sera si profonde entre l'enveloppant et l'enveloppé qu'un rapprochement même séculaire n'aura pas réussi à consolider leur union : tel est le cas du chapeau haut de forme, par exemple. Mais supposez un original qui s'habille aujourd'hui à la mode d'autrefois : notre attention est appelée alors sur le costume, nous le distinguons absolument de la personne, nous disons que la personne se *déguise* (comme si tout vêtement ne déguisait pas), et le côté risible de la mode passe de l'ombre à la lumière¹²³².

Le transformisme d'imitation parodique à la manière des imitations de Fregoli réunit trois des domaines comiques fondamentaux selon Bergson : l'accentuation formelle des traits de la caricature, le redoublement déformant de l'imitation parodique et l'écart entre l'enveloppant et l'enveloppé, que cet écart soit celui de l'excentricité, de l'époque, du sexe ou de la classe.

Or, un des présupposés du comique selon Bergson réside dans la dimension normative du rire : « le comique naîtra, semble-t-il, quand des hommes réunis en groupe dirigeront tous leur attention sur l'un d'entre eux, faisant taire leur sensibilité et exerçant leur seule intelligence¹²³³ ». La condition nécessaire au rire est l'appartenance à un groupe, quel qu'il soit, qui, par le rire, concentre son attention sur un individu seul face au groupe de rieurs. Bergson convoque implicitement la définition baudelairienne du comique *relatif*, comique qui se fonde

¹²³⁰ Henri Bergson, *Bergson, Henri, Le Rire. Essai sur la signification du comique*, [1900], Presses Universitaires de France, Paris, 2018, p. 8.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 29.

¹²³² *Ibid.*, p. 29-30.

¹²³³ *Ibid.*, p. 6-7.

sur le sentiment du rieur de sa propre supériorité par rapport à l'objet comique¹²³⁴. Dans le déguisement comme objet comique, la dimension normative apparaît également dans l'écart avec une norme vestimentaire partagée par le groupe. L'émergence du comique présuppose ainsi la reconnaissance d'une norme, d'un étalon, et d'un écart observable. Les spectacles de transformisme jouent toujours sur le rapport à une norme, commençant systématiquement par une apparition du transformisme en habit de ville afin de donner l'étalon qui permettra dans la suite du spectacle de mesurer la taille de l'écart. Dans le transformisme d'imitation, l'étalon est double : non seulement le transformisme en habit de ville se pose comme étalon d'un côté du spectre, laissant mesurer la capacité de transformation de l'artiste, mais le souvenir de la personnalité imitée dans l'imaginaire des spectateurs constitue aussi un second étalon, à l'opposé du spectre, qui permet de mesurer la ressemblance. Tandis que le premier étalon permet de mesurer le talent du performeur, dans le second le comique prend sa source, par l'écart entre la personnalité imitée et l'imitation parodique et parfois caricaturale. On retrouve ici le sens littéraire de travestir, où travestir une œuvre revient catégoriquement à la parodier, et à proposer une version dégradée de l'œuvre initiale.

Ce n'est donc pas du transformiste lui-même que l'on rit, mais du référent de l'imitation. Le transformiste s'inclut dans le groupe des rieurs, et fait rire de la personnalité imitée et travestie. Lorsque Fregoli maintient un écart comique dans son jeu avec la personnalité imitée, il exclut son corps masculin de la représentation féminine. Tandis que Charles Ludlam affirmait à propos du jeu sérieux en travesti, que « pour un homme, s'habiller en femme, c'est déchoir¹²³⁵ », Fregoli évite sa propre déchéance dans les représentations en maintenant cet écart de sorte à conserver son identité masculine dans l'opération. Ainsi, aucune femme n'apparaît vraiment sur scène, le féminin n'apparaît que médiatisé par le portrait parodique et caricatural qu'en propose le transformiste et Fregoli peut s'inclure dans la masse des spectateurs masculins dont le rire est en partie fondé sur une forme de misogynie. Les biographes de Fregoli ont d'ailleurs souligné que Fregoli évoluait dans sa vie privée et professionnelle dans un monde exclusivement masculin et hétérosexuel :

Dans les innombrables documents qui le concernent, dans les centaines d'ouvrages qui lui sont consacrés, les dames et les demoiselles ne tiennent jamais aucune place d'aucune sorte. [...] Tantôt en habit, tantôt en robe du soir, une seconde en dandy, une seconde en gommeuse, assisté nuit et jour par une compagnie de vingt-trois personnes presque exclusivement du sexe fort – et ses « habilleurs » eux-mêmes étaient des mâles. Et une seule joie avouée dans sa vie trépidante, une seule distraction, une seule récompense : *les copains*¹²³⁶ !

¹²³⁴ Charles Baudelaire, « De l'essence du rire » [1868], in *Critiques d'art*, Gallimard, Paris, 1992, p. 185-204.

¹²³⁵ Lesley Ferris, *op. cit.*, p. 6.

¹²³⁶ François Caradec, Jean Nohain, *op. cit.*, p. 89-90.

Le féminin n'existe pas dans les spectacles de Fregoli, produits dans un environnement masculin qui exclut les femmes réelles au profit d'images parodiques qui lui permettent de mettre en avant une démonstration de virilité fondée sur le chiffre, la performance physique et un narcissisme spectaculaire. Le rire chez Fregoli est un instrument de pouvoir qui permet d'asseoir en creux la domination masculine selon Bourdieu en ne posant de positif qu'un masculin performant et un féminin parodié qui n'en est que le versant négatif.

*

Le travestissement chez Fregoli travaille sur le domaine de ce que Barthes nomme le lisible, c'est-à-dire qu'il produit un portrait parodique à la lecture univoque, évidé de toute interrogation, qui se donne d'emblée comme une pure mascarade sans autre signification. La performance au sens sportif de transformations multipliées à l'infini, mais insignifiantes et parodiques, est ainsi l'apanage de la virilité et du pouvoir, celui de faire de chaque identité un masque sans profondeur, avec lequel on n'a aucune attache.

Si les spectacles de Bertin sont des objets culturels gays, et non ceux de Fregoli, il semble que la sensibilité des personnes homosexuelles dans ce contexte historique précis tende vers des imitations féminines sérieuses, dans lesquelles l'interprète travaille à une imitation non évaluative de son personnage, sans déformer ni parodier le modèle. Ces conclusions corroborent la confession d'un inverti recueilli par Havelock Ellis, dans sa description de ce qu'il nomme l'« Éonisme ». Le jeune homme anglais raconte sa passion pour les spectacles de travesti au vaudeville ou dans les spectacles de l'armée, mais souligne son aversion pour les travestissements comiques (*comic dames*) et leur vulgarité, et sa profonde déception lorsque le travesti retire sa perruque¹²³⁷.

Si une parodie lisible n'est pas l'objet des imitations féminines des hommes-protées et des hommes-femmes, et que les spectateurs gays dans les espaces grand public semblent fixer leurs goûts sur des imitations féminines non évaluatives, c'est que l'enjeu du travestissement et son point d'achoppement à la culture gay sont ailleurs. La critique contemporaine souligne souvent que le point névralgique de la culture gay se situe dans le *camp*. Or, bien que des usages du *camp* aient pu être retrouvés avant le XX^e siècle¹²³⁸, la majorité des analyses du *camp* situent leurs études après 1930, voire dans les années 1950-1960, dans un contexte anglo-saxon, à une époque où une culture gay, fondée sur une appréhension de l'homosexualité comme groupe social, à la fois déterminé et hétérogène, est déjà bien affirmée¹²³⁹. Qu'en est-

¹²³⁷ Havelock Ellis, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 3, Random House, New York, 1936, p. 79, cité par Laurence Senelick, *op. cit.*, p. 452.

¹²³⁸ Jean-Yves Le Talec, *Folles de France*, *op. cit.*, p. 80-83.

¹²³⁹ *Ibid.*, p. 88-108. Susan Sontag, *op. cit.*

il alors pendant la période 1880-1930 en France, pendant laquelle la culture gay sort progressivement d'un cantonnement à une subculture invisible ?

1.3.2 « LE FREAK, C'EST CHIC¹²⁴⁰ »

Que les subjectivités gays se fixent sur les imitations réalistes, mélioratives de leurs objets au music-hall, qu'il s'agisse de personnalités connues ou d'un idéal-type, est moins surprenant qu'il n'y paraît lorsque l'on prend en compte le contexte historique et géographique de réception. Avant 1970, les rares occurrences du travestissement masculin ont lieu dans le vaudeville et dans l'opérette. Au sein de l'emploi des travestis, il ne s'agit aucunement de faire illusion : à l'opéra, les travestis masculins sont distribués à des barytons, contrairement aux travestis féminins, pour lesquelles la voix de mezzo permet par convention d'incarner un jeune homme. Dès lors, certaines formes de travestissement masculin héritent de cette tradition de jeu, tandis que d'autres s'en distinguent. Ce sont sur ces nouvelles représentations du travestissement masculin que se fixent les subjectivités gays, fondées sur l'imitation d'autres types féminins, dans des formes et des registres nouveaux. En effet, les travestis masculins explorent un registre inédit du travestissement masculin : le glamour et l'érotisme.

L'irruption au café-concert et au music-hall de travestis illusionnistes, quoique fascinants, dérange encore une partie du public. Fréjaville, pourtant passionné par les hommes-protée, écrit : « il faut avouer que le travesti de l'homme en femme, s'il n'est pas franchement burlesque, cause toujours quelque gêne¹²⁴¹ ». L'homme-protée spécialisé dans le travestissement en femme étant toujours en partie associé par le grand public à l'homosexualité masculine, on peut faire l'hypothèse que ce qui dérange le public hétérosexuel est valorisé par le public gay, selon le principe de retournement critique propre à la contre-culture¹²⁴². Il s'agira alors d'interroger les fondements de cette contre-culture dans les formes représentées sur des scènes grand public (à la différence des formes présentées dans les lieux subculturels comme des cabarets et cafés homosexuels), selon deux axes : l'érotisme et le *camp*.

¹²⁴⁰ En référence au refrain de la chanson *Freak* du groupe de disco/funk Chic, enregistrée en 1978. Cette chanson, qui évoque la lutte contre discrimination que subissent les artistes noirs aux États-Unis, a été réappropriée par la culture gay.

¹²⁴¹ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall, op. cit.*, p. 408.

¹²⁴² « [Le terme de "contre-culture"] est utilisé pour distinguer des valeurs considérées comme dominantes ou largement partagées [*mainstream*] de systèmes de valeurs alternatifs qui, tout en étant le fait d'une minorité, sont agencés dans une pluralité de formes culturelles – la musique, l'écriture, l'art, les luttes socioculturelles et ainsi de suite. Ces différentes formes servent à amplifier la portée collective d'une contre-culture et permettent à une minorité d'acquérir une certaine visibilité. Depuis de nombreuses années, les chercheurs lui ont pourtant préféré le concept de "subculture", qui s'est imposé comme cadre conceptuel de référence pour l'examen de pratiques anti-hégémoniques, notamment chez les jeunes ». Andy Bennett, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », *Volume I*, n° 9, janvier 2012 [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2941>, consulté le 12/09/2020].

Avant les années 1870, le travestissement masculin ne représente que certains types féminins : les femmes âgées (duègnes de comédie) et les femmes du peuple (marchandes des halles) ou roturières prétentieuses (Mme Angot), en somme des types féminins dits laids et repoussoirs¹²⁴³. La restriction du travestissement masculin à la représentation de femmes peu féminines pour un public bourgeois a pour conséquence que le travestissement met systématiquement à distance le féminin et sape l'identification (du spectateur, et de l'interprète) au personnage. La pratique du travestissement de l'homme-femme joue sur d'autres registres et produit d'autres images du féminin. Les types féminins représentés en travesti changent : on imite des chanteuses, des danseuses, des divas, c'est-à-dire des types féminins fascinants, célèbres et à forte charge érotique.

Livia Suquet a bien montré en quoi le café-concert est le lieu d'une érotisation massive après 1867, qui devient l'argument principal des revues¹²⁴⁴. L'érotisation des corps féminins sur les scènes populaires de divertissement participe d'un mouvement plus large de mise en visibilité de corps érotiques féminins. Dans les Beaux-Arts au XIX^e siècle, le nu féminin est l'objet d'un exercice académique et l'on assiste, notamment après 1863, date de la réforme de l'École des beaux-arts, à une prolifération de nus dans les Salons, dont la *Naissance de Vénus* de Cabanel est le plus remarqué. Selon Alain Corbin, ces représentations sont largement codifiées :

L'idéalité des formes, l'harmonie plastique résultaient d'une série de stratagèmes. Ces corps lisses, et en quelque sorte glorieux, étaient soigneusement épilés. Les fourrures abdominales étaient escamotées et la vulve soigneusement dissimulée. Jusqu'à la fin du siècle, la substance diaphane du nu académique, la plénitude sculpturale du corps dénudé demeurent des exigences. Une mise à distance temporelle ou géographique accentue l'étrangeté, tout en suscitant le rêve. La mythologie, l'exotisme de la chair, les transpositions qui consistent, par exemple, à représenter des scènes de bordel idéalisées sous le prétexte de butins barbares concourent à la légitimité de cette nudité affriolante des corps¹²⁴⁵.

L'idéalisation codifiée du corps féminin dans la peinture est loin de limiter sa portée érotique, qui tient majoritairement à la position et au regard du personnage. La femme est souvent « étendue nue, "dans une pose mettant en valeur les courbes de ses seins et des

¹²⁴³ Voir Chapitre 1.

¹²⁴⁴ Livia Suquet, « L'érotisation massive des revues de café-concert à la Belle-Époque », in *En revenant à la revue*, op. cit., p. 269-282.

¹²⁴⁵ Alain Corbin, « La rencontre des corps », in Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.) *Histoire du corps. T. 2, De la Révolution à la Grande Guerre*, Seuil, Paris, 2005, p. 174.

cuisses, les yeux fermés ou détournés, feignant l'abandon ou le sommeil" »¹²⁴⁶. Le détournement du visage caché par un bras étendu par-dessus la tête du personnage, position typique du nu féminin et absente du nu masculin, focalise l'attention du spectateur sur un corps sans identité. Le corps féminin est objectivé dans le don de soi, presque dans une attente de l'autre qu'évoque une posture alanguie allant parfois jusqu'à l'équivoque.

Selon Livia Suquet, l'érotisme au café-concert (comme dans les Beaux-Arts) est non seulement exclusivement réservé au corps féminin, mais il est justifié par « l'exotisme » des tableaux présentés, scènes orientales ou univers africains, prétextes à l'exhibition et au voyeurisme¹²⁴⁷. Au café-concert, l'érotisme prend place dans les corps vivants actifs (de plus en plus dénudés, ou mimant la nudité grâce à des collants en soie couleur chair), mais aussi dans les paroles des chansons, souvent grivoises.

Le travesti masculin, spectacle d'exhibition et dont la dimension exotique est accentuée par la réclame, joue sur les deux registres : Barbettes inclut une scène d'effeuillage dans son numéro, Eltinge porte des tenues décolletées et suggestives, Sergy propose des danses lascives, tandis que Stiv-hall reprend en travesti le répertoire grivois d'Yvette Guilbert.

Ainsi, la chanson *Idylle normande*, écrite par Yvette Guilbert et reprise par Stiv-hall, raconte dans un ton pittoresque et campagnard comment une jeune paysanne est courtisée par un jeune homme qu'elle embrasse naïvement dans les bois, et finit par être frappée par sa mère, dont elle a pourtant suivi l'exemple. Dans cette chanson, Yvette Guilbert, comme Stiv-hall dans sa reprise, interprète le personnage de la jeune femme. Stiv-hall, travesti, chante ainsi une chanson qui prend le point de vue d'une femme. Son « je » est féminin, et exprime son attirance pour un homme.

L'désir que j'ai, c'est d't'embrasser
Un'fois et pis de r'commencer.
M'sieur Mathurin ! Non ; faut être sage,
Ça f'rait tourner l'beurre et l'fromage !
T'es bêt, c'est un jeu amusant,
C'est un plaisir ben innocent,
À preuve que ton père et ta mère
S'embrass'nt quelqu'fois pour se distraire !
Ah ben ! n'en v'là d'un' drôl' d'affaire !
D'un' drôl' d'affaire !

Bah ! que j'dis, s'ils s'embrass'nt, les vieux,
Après tout j'peux ben fair' comme eux ;

¹²⁴⁶ William A. Ewing, cité par Alain Corbin, *ibid.*, p. 174-175.

¹²⁴⁷ Livia Suquet, *op. cit.*, p. 269-270.

Ça doit êtr' un' chos' très morale,
 Ça prouv'ra ma tendress' filiale.
 Il m'embrassa, puis m'rembrassa,
 Si bien que la journée s'passa
 À c't'occupation singulière,
 Et j'disais : Oh la la, ma mère !
 Ah ben ! n'en v'là d'un' drôl' d'affaire !
 D'un' drôl' d'affaire¹²⁴⁸ !

Ici le chanteur travesti s'identifie au personnage féminin, et produit en sous-texte une lecture homosexuelle de la chanson. Numéro d'exhibition, le travesti masculin joue lui aussi de l'érotisme, en incarnant les seules figures érotiques possibles au music-hall – les femmes. Étonnamment, l'identification d'un homme travesti à une femme, chantant des chansons à la première personne, ne semble pas déranger les spectateurs, masculins et hétérosexuels, auxquels sont initialement destinées ces chansons grivoises, à condition que l'imitation soit parfaitement réussie. Albert Flament écrit : « *L'Archange Barbette* n'est pas ambigu. Il se fait femme pour séduire par la grâce, puis il devient homme pour étonner par ses prouesses, sans se montrer un instant efféminé¹²⁴⁹ ». Tant qu'une imitation parfaite est le prétexte au numéro, l'érotisme mis en jeu semble toléré. Ainsi, aucune critique négative n'est adressée à Bertin, Stiv-hall ou Barbette. Eltinge et Modanel au contraire, subissent fréquemment les flèches des critiques.

De nombreux témoignages de Valérien Travel¹²⁵⁰ font état du dégoût de ce dernier face au spectacle qu'offre Modanel. Lorsqu'il commente les numéros présentés à l'Excelsior-Concert, il écrit : « Je citerai M. Modanel, un homme-femme mal rasé en maillot rose, bas rouges fanés de gommeuse¹²⁵¹ ». Le commentaire qu'il publie à son propos dans le numéro du 2 août 1896 est sans doute le plus virulent :

L'exhibition des cuisses en maillot et des poils de dessous de bras de M. Modanel est simplement scandaleuse ; il serait temps de renvoyer *unter den Linden* ce personnage qui, dans une toilette indécente de gommeuse, braille avec un fort accent allemand : *Che suis le pépé tes fieux poulfartiers*¹²⁵².

¹²⁴⁸ Yvette Guilbert, *Idylle normande*, 1896, enregistrée en 1897. L'enregistrement de la chanson interprétée par Yvette Guilbert est disponible en ligne.

¹²⁴⁹ Albert Flament, *Revue de Paris*, 15 mai 1928.

¹²⁵⁰ Valérien Travel est sociétaire de la rédaction de *L'art lyrique et le music-hall* jusqu'en 1897,

¹²⁵¹ *L'Art Lyrique. Journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres*, 31 mai 1896, p. 4.

¹²⁵² Valérien Travel, *L'Art lyrique et le music-hall*, 2 août 1896, p. 6. On peut supposer que la phrase originale dénuée de l'imitation de l'accent allemand devait être : *Je suis la pépé des vieux boulevardiers*. En effet, « pépé » est un terme d'argot parisien issu du dédoublement de la dernière syllabe du mot « poupée » et désignant une jolie jeune fille.

Valérien Travel est scandalisé par l'apparition des poils, qui même chez les femmes ont disparu des nus académiques féminins. Aucun corps féminin n'est dorénavant érotisé avec des poils, et il semble que ce qui choque le critique soit moins le travestissement que la pilosité, puisqu'il empêche le travesti d'être *belle*. Le corps travesti subit ainsi les mêmes normes esthétiques et érotiques que le corps des femmes. Modanel dévoile, dans une promesse érotique, un corps masculin dévirilisé par le travesti. Dès lors, ce corps qu'il expose ne correspond à aucun canon : il ne fait référence ni aux corps virils et musclés que montrent les peintres ni aux corps féminins lisses. Dans le cas de Modanel, annoncé comme homme-femme et dont le spectateur connaît à l'avance le sexe véritable, la réception qu'a pu engendrer ce type de spectacle reste difficile à définir dans son ensemble. Le dégoût que manifeste Travel à l'égard de Modanel, une fois informé des présupposés qui gouvernent les représentations des corps, prend un sens nouveau : il se heurte à une représentation impossible. En effet, un corps en scène ne peut pas être à la fois masculin et se poser comme objet érotique. Le refus d'envisager que cette concordance soit possible débouche directement sur la condamnation et le dégoût, qu'il relie de manière xénophobe à la prétendue origine allemande de l'interprète. Le Prussien haï après la défaite de 1870 est aussi l'auteur de spectacles honteux.

Frédérique Villemur écrit ainsi à propos de la représentation du poil dans les arts picturaux :

Le poil dans tous ses états (le poil facial, les poils pubiens, le poil des dessous de bras, les poils du torse, le poil des jambes) signale le point de surgissement de l'animalité sur notre corps. [...] Nature bestiale et vitalité naturelle connotent le poil. Le dompter c'est maîtriser l'effroi suscité par l'altérité. La peur du poil c'est avant tout la peur de l'autre : du satyre au diable hirsute, du dieu Pan au loup-garou, il désigne la sexualité débridée de l'homme-animal. Attaché aux origines les plus secrètes de l'organique, son épilation signe une certaine domestication de la féminité. Du point de vue artistique son absence révèle la ligne lisse du nu académique comme pure enveloppe. Signaler le poil revient à enfreindre les canons du glabre et du lisse dans le Beau, autant que dans l'ordre du quotidien s'affranchir de l'épilation entretient un désir de libération du corps¹²⁵³.

Lorsque le travestissement masculin se veut illusionniste, le corps du travesti est un corps image. Image mouvante, habitée, mais essentiellement visuelle. Le travesti masculin est ainsi *objet* des regards. Or, en arborant sa pilosité, Modanel ne produit pas seulement une imitation ratée, son corps n'est pas seulement un corps image et un corps objet, il convoque l'imaginaire d'une sexualité non domestiquée et active, celle de l'inverti. L'apparition du poil

¹²⁵³ Frédérique Villemur, « Queeriosité : le poil a-t-il un genre ? Autour de Del LaGrace Volcano, Daniela Comani, Katarzyna Kozyra, Ana Mendieta et Cindy Sherman », *Miranda*, décembre 2016 [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/8732>, consulté le 16/09/2020].

rappelle sans cesse le corps masculin du travesti, et, en faisant dysfonctionner l'illusion, convoque l'image non pas d'une femme, mais d'un homme gay efféminé. Julian Eltinge, en France du moins, subit l'efféminement qui semble transparaître de ses numéros et de ses films. Rappelons qu'Eltinge est le seul chanteur travesti qui ne fonde pas ses numéros sur une voix de *male soprano*, mais sur une tessiture de contralto, rare chez les femmes, et évoquant les voix masculines de ténor. Francis Borrey écrit :

En Amérique, où tout arrive, on a vu un homme, Eltinge Julian, remplir des rôles de femmes et s'exhiber tel un mannequin dans des costumes même assez décolletés, mais sa tentative n'a eu qu'un temps et il semble avoir plutôt dégoûté qu'enthousiasmé ses contemporains¹²⁵⁴.

L'exotisme qui justifie l'exhibition est également un argument de disqualification : l'auteur accuse l'excès de libéralisme américain d'autoriser les travestissements d'Eltinge sur scène. L'accent mis sur la masculinité d'Eltinge, en même temps que ses nombreux rôles féminins qui ne sont pas de simples imitations de chanteuses, mais de véritables personnages, construit en creux l'image d'un homme efféminé, et donc d'un inverti, causant « logiquement » le « dégoût » d'une partie de ses contemporains : le public masculin hétérosexuel. Un autre article paru en 1924 note la dimension délétère des rôles travestis d'Eltinge :

Mais Julian Eltinge, c'est le nom de l'homme actrice, et le premier homme qui ait porté le travesti féminin à l'écran. C'est un Américain, à la figure fine ; il a naturellement commencé par le music-hall et le théâtre. Puis il a tenté la chance au cinéma et il a réussi. [...] Dans « Par-dessus le Rhin », il ne portait pas moins de trente robes ! Dans « une aventurière » (c'était lui, l'aventurière) il jouait peut-être moins bien que Mlle Cécile Sorel [sociétaire de la Comédie française], mais d'une manière plus piquante, si on peut dire. Ajouterons-nous que l'expérience de Julian Eltinge, curieuse en soi, n'a rien apporté de nouveau à l'art cinématographique et que, sans être complètement inutile, elle ne saurait être recommandée ? Notre homme-actrice, n'est d'ailleurs, et nous terminerons par là, rien moins qu'un garçon efféminé [...]¹²⁵⁵.

L'auteur met en avant la coquetterie d'Eltinge, qui l'apparente au mannequin plutôt qu'à l'acteur, ainsi que la dimension érotique de son jeu. Ici encore, l'accent mis sur le mélange entre masculinité et féminité conduit irrémédiablement à la sentence presque insultante de « garçon efféminé ».

Les critiques concernant Modanel et Eltinge mettent en évidence que la vision contemporaine des *female impersonators*, qui les oppose aux *drag queens* et *drag kings*

¹²⁵⁴ Francis Borrey, *Journal des Débats*, 31 août 1926, p. 2.

¹²⁵⁵ *L'Écho d'Alger*, 24 décembre 1924.

contemporains est historiquement fausse. Dans l'*Encyclopédie critique du genre*, Luca Greco et Stéphanie Kunet distinguent plusieurs esthétiques du travestissement. Après avoir affirmé que le *drag* fait partie de la culture homosexuelle, ils tentent, à grands traits, de le situer dans l'histoire des pratiques scéniques de travestissement :

Les pratiques drag, tout en étant héritières du travestissement, le complexifient d'une façon intéressante. Le travestissement peut renvoyer, tel qu'il émerge dans les pratiques des acteurs et des actrices et tel qu'il a pu être analysé par les chercheurs et chercheuses, à une « vérité » du sexe qui se cacherait sous les strates des vêtements et qui pourrait être révélée à tout moment, mais qui reste invariablement cachée. Les pratiques drag se situent, elles, dans une perspective performative et plus clairement politique. De ce fait, elles ne cachent pas une « vérité » du sexe, mais la rendent fictionnelle en révélant son caractère artificiel. Pour les mêmes raisons, les drag kings et les drag queens ne sont pas non plus assimilables à ce que, dans la tradition théâtrale, on appelle les « *male impersonators* » ou les « *female impersonators* » (des transformistes femmes/hommes incarnant la masculinité/féminité). Ce qui est en jeu dans les pratiques drag, ce n'est pas la reproduction de la masculinité ou de la féminité, mais leur interrogation et leur déstabilisation. De ce fait, les drag kings et les drag queens sont moins dans l'*imitation du genre* que dans un *processus créatif des genres* en général¹²⁵⁶.

Des deux critères établis par Lucas Greco et Stéphanie Kunert pour distinguer l'esthétique *drag* du travestissement ou des *female/male impersonators* (le maintien d'un « vrai » sexe et d'un faux, l'un caché, et l'autre construit superficiellement dans une illusion mensongère, et l'imitation parfaite de la féminité/masculinité) ne tiennent pas¹²⁵⁷. D'une part, il n'existe pas d'unicité dans la prétendue tradition des *female impersonators* : comme nous l'avons vu, celle-ci évolue beaucoup au cours du XIX^e siècle et jusqu'au milieu du XX^e siècle, et on observe des différences majeures entre le contexte américain, anglais et français. En outre, bien que l'imitation soit le prétexte et la justification morale au travestissement masculin, on peut observer de grandes disparités esthétiques entre les numéros. Modanel et Eltinge construisent leurs personnages en conjuguant masculin et féminin, et l'imitation du féminin semble bien moins importante que le défilé de tenues dans lesquelles ils s'exhibent en chantant des chansons suggestives.

De plus, assimiler l'imitation de genre à une absence de politicit  des représentations constitue une affirmation qui ne tient pas compte du contexte historique des représentations

¹²⁵⁶ Luca Gréco, Stéphanie Kunert, *op. cit.*, p. 224.

¹²⁵⁷ Voir à ce sujet la critique passionnante des présupposés esthétiques et politiques présents dans le texte de Luca Greco et Stéphanie Kunert que propose Gilles Jacinto dans la première partie du chapitre I de sa thèse de doctorat, *Queerisation des représentations des corps gay dans les arts contemporains*, *op. cit.*

et de la perception du genre. En effet, en affirmant des corps masculins féminisés et érotiques dans l'espace public pour la première fois depuis plus d'un siècle, les travestis féminins en France à la fin du XIX^e siècle produisent des représentations disruptives du corps masculin.

L'hétéronorme distribue sujets et objets, corps désirants et corps désirés selon des schémas binaires qui se superposent à la binarité des genres. Nous l'avons déjà vu, le XIX^e siècle naturalise l'érotisme dans le corps féminin, tandis que le corps masculin bourgeois et blanc devient intrinsèquement laid, par « nature », d'une part, mais aussi dans son rapport vestimentaire à la parure, d'autre part. Les arts picturaux traduisent cette partition sujet/objet, désirant/désiré, et mettent en lumière les imaginaires visuels des corps à l'époque.

Néanmoins, les Beaux-Arts continuent à représenter au XIX^e siècle des nus masculins, justifiés non par l'érotisme, mais par un discours sur le Beau. En effet, les peintres du XIX^e siècle réinvestissent les thèses de Winckelmann, au XVIII^e siècle. Winckelmann consacre une partie de son travail à l'étude de la beauté masculine dans l'art grec, et distingue ensuite deux types de beauté masculine, la beauté sévère, qui représente la beauté virile de l'homme mûr et dont le *Torse du Belvédère* est le parfait modèle, et la beauté gracieuse de l'éphèbe dont Apollon est l'effigie. Tandis que la beauté sévère dont parle Winckelmann est représentée avec toute sa virilité resplendissante dans l'*Achille recevant les ambassadeurs d'Agamemnon* d'Ingres, c'est Girodet avec *Le Sommeil d'Endymion* qui illustre sans doute le mieux la figure éphébique de la beauté gracieuse. Contrairement aux personnages du tableau d'Ingres dont la musculature imposante est accentuée par des corps en action, Endymion est représenté dans une pose d'alanguissement et de sérénité, selon les mêmes codes que les nus féminins. Si le tableau est clairement sensuel, il s'agit en vérité d'une sensualité purement esthétique, du fait du référent mythologique. Girodet place son personnage dans une semi-pénombre, éclairé seulement par les quelques lueurs qui franchissent les branches de l'arbuste écartées par Éros. La pâleur marmoréenne du torse imberbe du personnage est rehaussée par la brillance de la peau qui semble luire d'elle-même, éclairant des volutes de poussière qui entourent le corps alangui dans un repos contemplatif. Le clair-obscur produit par l'unicité de la source lumineuse accentue la beauté irréelle d'Endymion : par l'effet de lumière blanche et lunaire, le corps d'Endymion acquiert une sensualité mystique. La beauté de son corps n'est pas humaine, elle relève du mythe. Dès lors, la vision de la beauté du corps masculin, beauté androgyne, est purement esthétique, certes sensuelle, mais non érotique, du moins dans un regard masculin *hétérosexuel*¹²⁵⁸. Le corps masculin, lorsqu'il est mis à distance par le mythe ou l'exotisme, peut alors faire l'objet d'une représentation esthétique. Il ne s'agit pas de n'importe quel corps, mais d'un corps hors norme, celui qui possède la musculature extraordinaire des circassiens, le corps

¹²⁵⁸ Voir à ce propos Abigail Solomon-Godeau, « Endymion était-il gay ? Interprétation historique, histoire de l'art homosexuelle et historiographie queer », in Sylvain Bellenger (dir.), *Girodet 1767-1824*, Gallimard, musée du Louvre Éditions, Paris, 2005, p. 81-95.

exotisé des danseurs et acteurs noirs comme Ferral Benga et Habib Benglia¹²⁵⁹. C'est également au début du XX^e siècle qu'est réhabilité le danseur au masculin, avec la tournée des ballets russes de Diaghilev en 1908 à Paris.

Contrairement à l'exotisation ethnique et raciale des corps, le corps travesti n'affirme pas une érotique construite sur une essentialisation et une naturalisation des corps et participe à mettre au jour la dimension hautement performative de l'érotisme. C'est sans doute là que réside la portée transgressive du travesti masculin : l'effet érotique du travestissement montre clairement que la composition sémiotique d'une beauté féminine érotique n'a rien à voir avec un corps féminin entendu comme un corps physiologique, mais s'actualise au contraire dans une théâtralité inhérente à l'exercice du travestissement. Barbette en est l'exemple le plus extrême : la très haute qualité de l'illusion n'apparaît que par un travail d'une grande précision technique et esthétique. De plus, Barbette accentue la dimension artificielle de sa construction performative du féminin par l'esthétique de son numéro. Le corps intégralement peint en blanc, Barbette construit une beauté plastique, que Cocteau qualifie même de statuaire. Ayant engagé une relation érotique avec son public, la réputation de Barbette est sauvée par la dimension artistique que l'on octroie à son numéro : le travail des lumières, du maquillage corporel, du costume, sa virtuosité sur les agrès protègent le trapéziste. Son numéro ne relève pas de l'exhibition. Le mouvement qui le fait passer du divertissement à l'art produit un double effet : la valorisation de Barbette, à qui l'on accorde le statut d'artiste et non de Phénomène, et le lissage axiologique de son numéro, protégé par le cadre fictionnel qu'il construit sur scène et redouble dans les interviews qu'il accorde.

1.3.2.2 TRAVESTI, CAMP ET CULTURE GAY

La critique contemporaine souligne régulièrement que la cristallisation de la culture gay autour du travestissement s'articule autour du *camp*, très présent dans les spectacles de travestissement et chez les drag-queens au XX^e siècle. Ainsi l'essai d'Esther Newton sur les *female impersonators* s'intitule *Mother Camp*, David Halperin s'intéresse au *camp* dans la culture gay dans une partie intitulée « Pourquoi les *drag-queens* rient ? » et en France, Jean-Yves Le Talec parle du *camp* comme élément distinctif de la figure de la folle. Il précise néanmoins que la majorité des études sur le *camp* se fondent sur des études anglo-saxonnes – donc dans le cadre d'une culture anglo-saxonne, qui diffère largement de la culture française – et cite l'ouvrage de Patrick Mauriès comme l'unique et première référence française sur le sujet¹²⁶⁰. Patrick Mauriès note lui aussi l'importance de la culture anglo-saxonne dans la

¹²⁵⁹ Nathalie Coutelet, « Habib Benglia, le "nègrérotique" du spectacle français », *Genre, sexualité & société*, n° 1, Printemps 2009 [En ligne. URL : <http://gss.revues.org/688>, consulté le 28/02/2017].

¹²⁶⁰ Patrick Mauriès, *Second Manifeste Camp*, Seuil, Paris, 1979.

définition du *camp*, et tente d'en proposer une définition applicable à la culture française grâce une analyse esthétique, et voit dans Roland Barthes la référence du *camp* français.

L'ensemble des auteurs et autrices qui abordent la notion de *camp* s'accordent à dire que définir ce terme relève de la gageure. Prendre parti sur la définition du *camp* n'est pas l'objet de cette étude, mais nous nous appuyerons sur quelques éléments de définition issus d'ouvrages consacrés au *camp* et au travestissement masculin dans la culture gay. David Halperin esquisse ainsi un portrait de ce qu'il entend par un travestissement *camp* :

Plus la féminité est prononcée et travaillée, plus elle prête le flanc à la parodie, ce qui l'amène d'autant plus à perdre sa dignité et à déchoir de son sérieux. Pour cette raison, l'abjection féminine n'est pas toujours, pas nécessairement, incarnée par des femmes humbles, de basse condition, tombées dans la misère, malades, pitoyables ou bagarreuses. La représentation peut aussi bien s'attacher à des femmes riches, chics, somptueuses – ou qui l'ont été – et qui sont hystériques, extravagantes, désespérées, ridicules, passionnées, obscènes, avilies, au bord de la crise de nerfs ou tout simplement incapables d'accomplir une mascarade féminine réussie ; des femmes qui ne parviennent plus à soutenir la dignité requise pour qu'on les prenne un tant soit peu au sérieux. N'est-ce pas là la description même du travesti ? Nous sommes maintenant en mesure de comprendre pourquoi les travestis se spécialisent dans les interprétations qui combinent féminité fastueuse et féminité abjecte. En effet, l'identification à la féminité est ce qui permet à des gais de s'arranger pour recomposer les valeurs opposées de la folle furieuse et du beau mec, du *camp* et de la beauté, qui traversent toute la culture gaie. L'identification à une féminité tout à la fois fastueuse et abjecte est ce par quoi des gais parviennent à fondre ensemble les plus hautes aspirations esthétiques et la préoccupation éthique de niveler les distinctions sociales¹²⁶¹.

D'une part, le travesti *camp* est citationnel : il emprunte ses références à des personnages féminins de la culture populaire. Ces personnages féminins sont en grande partie des divas, dans tout leur paradoxe, comble de la somptuosité, du chic et du ridicule, du désespoir. Cette description renvoie à un certain nombre de rôles de très grandes actrices américaines des années 1950-1960, comme Joan Crawford, Maria Callas ou Greta Garbo, ou, plus proches de notre période, Cécile Sorel ou Sarah Bernhardt. Ces comédiennes ou chanteuses sont toutes des icônes gays, à la fois adulées et parodiées dans le travestissement *camp*. Le travesti ne cite pas une femme réelle, une personnalité que le travestissement parodie, il cite un modèle féminin qui est déjà une parodie de lui-même, et, d'une certaine manière, déjà un travesti. Susan Sontag le souligne :

¹²⁶¹ David Halperin, *op. cit.*, p. 305.

Le *camp* voit toute chose comme si elles étaient entre guillemets. Ce n'est pas une lampe, mais une « lampe », pas une femme, mais une « femme ». Percevoir le *camp* dans les choses et les gens, c'est comprendre qu'être, c'est jouer un rôle. On pousse ici à l'extrême la métaphore de la vie comme théâtre¹²⁶².

Autre élément de définition du travestissement *camp* : la combinaison des contraires, du faste et de l'abjection, du comique et du tragique, du glamour et de l'ironie, du beau et du kitsch. Esther Newton note déjà qu'un élément fondamental de la culture des *female impersonators* qu'elle rencontre à New York est un mélange étonnant entre tragique et comique, et une capacité à rire des situations les plus dramatiques¹²⁶³.

Toute la difficulté de la compréhension du *camp* tient dans le fait qu'il s'agit à la fois d'une esthétique et d'un mode de réception. Selon Richard Dyer, le *camp* « est davantage une façon de réagir aux choses qu'une qualité inhérente à ces choses¹²⁶⁴ », mais pour George Chauncey, il peut s'agir des deux.

Le *camp* était à la fois un *style* culturel et une *stratégie* culturelle, car il aidait les gays à donner un sens et à réagir aux catégories sociales du genre et de la sexualité qui servaient à les marginaliser. [...] Le *camp* était un style de présentation de soi et d'interaction avec les autres qui utilisait l'humour, l'ironie, l'incongruité, la théâtralité pour mettre en évidence le caractère artificiel des normes sociales, tantôt en exagérant ces normes jusqu'à les ridiculiser, tantôt en les inversant pour atteindre le même but¹²⁶⁵.

Qu'il s'agisse d'une catégorie esthétique, d'un style ou bien d'une attitude face à un objet, il semble que, dans tous les cas, l'humour, l'ironie et l'exagération, l'hyperthéâtralisation fassent partie des éléments fondamentaux de définition du *camp*. Dans le travestissement, le *camp*, entendu en tant que style, peut se situer à deux endroits : dans la qualité de l'imitation, la référence au modèle, ou bien dans la dramaturgie de la pièce ou d'un personnage, dans un effet de rupture entre deux scènes ou entre deux répliques¹²⁶⁶. Dans tous les cas, il s'agit de jouer sur un effet d'écart, de décalage et par là, de désacralisation¹²⁶⁷ systématique, un refus

¹²⁶² Susan Sontag, art. cit., p. 280.

¹²⁶³ Esther Newton, *Mother Camp*, op. cit., p. 106.

¹²⁶⁴ Richard Dyer, *Culture of Queers*, Routledge, Londres, 2002, p. 52, cité par David Halperin, op. cit., p. 278, note 11.

¹²⁶⁵ George Chauncey, *Gay New York 1890-1840*, Fayard, Paris, 2003, p. 363.

¹²⁶⁶ Voir les exemples donnés par David Halperin (op. cit., p. 211-215) dans *Angels in America* de Tony Kushner ou dans *Camille* de Charles Ludlam.

¹²⁶⁷ « Démystifier, c'est montrer qu'une chose (fait, idée, action) est une construction, un artifice, voire une illusion. Désacraliser, c'est montrer qu'une chose n'a pas la valeur qu'on croit. Démystifier et désacraliser sont deux entreprises différentes mais qui ont en commun un travail sur la valeur. Pour remettre en question des valeurs et les hiérarchies qu'elles créent entre les choses par distinction, opposition et distribution des « places », il faut commencer par les démystifier ». Muriel Plana, *Fictions queer*, op. cit., p. 68.

de l'exceptionnalité aristocratique, ce que David Halperin nomme le « nivellement des distinctions sociales ».

Selon ces éléments de définition, il semble que les numéros des hommes-protée des années 1870-1930, si l'on entend le *camp* du point de vue du style, ne soient absolument pas *camp*. Dans le contexte culturel de l'époque, l'ironie dans l'imitation semble plutôt réservée à une culture *mainstream* et à une certaine tradition vaudevillesque du travestissement masculin. En effet, plusieurs journalistes en viennent à regretter l'absence de comique, qui rend ces numéros moralement douteux. Louis Delluc écrit à propos d'Eltinge :

Jusqu'à nouvel ordre, je pense qu'il lui manque ce *fini*, ce *ramassé*, cette *critique* qui vient de l'humour ou du style qu'on trouvait par exemple chez Gyp. [...] Avez-vous seulement vu cet autre travesti qui paraissait à l'Alhambra le mois dernier en belle robe du soir et chantait *Bohemia* avec une langueur éblouissante ?... Après eux, Julian Eltinge nous étonne moins¹²⁶⁸.

Comble du paradoxe, Louis Delluc reproche à Eltinge de ne pas ressembler à Gyp, qui est une comédienne proposant des parodies ironiques de mondaines dans les années 1910-1920 au music-hall. Eltinge n'est ni assez comique, ni assez réaliste selon le critique, qui lui préfère le travesti réaliste chantant *Bohemia* avec une voix féminine. Barbette non plus ne conçoit pas son numéro sur le mode de l'ironie. Il confie ainsi à Maurice Verne :

Le plus dur du travail, c'est d'éviter la déformation musculaire... Je dois conserver des bras de femme aux muscles plats ; il me faut faire des pointes pour velouter en quelque sorte ma démarche de scène ; je ne cesse jamais d'étudier les gestes féminins, qui sont plutôt des réflexes naturels... Mon numéro n'est viable qu'à ce prix ; il doit être un hommage à la femme et non de la basse mascarade¹²⁶⁹.

Pour Barbette, les femmes ne sont pas l'objet du rire. Au contraire, il conçoit son numéro comme un hommage en travaillant à la précision réaliste de son imitation. Malgré l'opinion essentialiste de Barbette, son numéro et son travail démontrent pourtant la dimension profondément performative du genre, et ce non pas à la surface du corps, dans le vêtement, mais *dans* le corps, dans la forme que donne un travail musculaire déterminé.

Bien qu'elles ne soient pas *camp*, c'est dans la conscience que toute identité de genre est un jeu de rôle que les pratiques de travestissement des hommes-protée rejoignent la culture gay en tant qu'elle dérive d'une stratégie de survie :

¹²⁶⁸ Louis Delluc, *L'Événement*, 21 juin 1919.

¹²⁶⁹ Maurice Verne, « Les élégantes Barbette et Micky sont deux sportifs authentiques », *Excelsior*, 9 avril 1922.

Dans un univers homophobe, s'ils veulent échapper à la persécution, les gais doivent tout faire pour ne pas apparaître comme tels, pour dissimuler les stigmates visibles de l'homosexualité et avoir l'air hétéro, du moins une partie du temps. Ce qui veut dire que les gais qui ne souhaitent pas se montrer à visage découvert doivent entrer dans la peau de gens normaux. Ils doivent tenir le rôle de l'hétéro. Ils sont en quelque sorte travestis en hétéros¹²⁷⁰.

Selon David Halperin, l'homosexuel prend rapidement conscience que la masculinité n'est pas « une ontologie », mais un rôle comme un autre, tandis qu'un homme *straight*, s'il joue aussi la masculinité, a tendance à la concevoir comme neutre, non comme rôle. C'est cette conscience de la performativité du genre qui semble pousser Eltinge à adopter une posture féministe. Laurence Senelick souligne qu'Eltinge, à l'apogée de sa carrière, crée un magazine féminin dans lequel il prodigue des conseils de beauté¹²⁷¹. Cependant, il utilise également ce magazine pour inciter les femmes aux pratiques sportives à visée émancipatrice, redoublant les discours féministes de l'époque émanant de femmes, qui militent pour l'accès aux sports et à la pratique de la bicyclette. Ayant atteint une immense célébrité en travesti, il diffuse des idées féministes, en proposant une vision du féminin émancipé et glamour. Prenant conscience de la dimension performative du genre, qu'il utilise lui-même tous les soirs dans ses numéros, il incite les femmes américaines à utiliser cette performativité pour performer également le masculin.

On pourrait objecter que les critiques relatives à Barquette émanent de critiques hétérosexuels qui, ne participant pas de la culture gay, ne peuvent saisir la dimension *camp* du numéro. Ainsi, lorsque Jean-Yves Le Talec décrit la culture gay des années 30 et aborde le numéro de Barquette, il le qualifie de *camp*¹²⁷² et commente les critiques du numéro de Barquette écrites par deux artistes gays de l'époque, Jean Weber, comédien et sociétaire de la Comédie-Française et Jean Cocteau. Ce que J.-Y. Le Talec voit de *camp* chez Barquette n'est pas le numéro lui-même, mais les propos que tiennent Cocteau et Weber sur lui. Néanmoins, l'analyse de J.-Y. Le Talec n'est pas convaincante : ni Cocteau ni Weber n'ont une attitude de spectateur humoristique ou ironique. La citation de Cocteau utilisée par Jean-Yves Le Talec pour justifier la position *camp* de Cocteau n'est pas un moment où l'écrivain commente le numéro, mais un moment où l'auteur évoque la métamorphose de Barquette dans sa loge tandis qu'il se maquille. Face au numéro, Cocteau semble au contraire profondément touché par une émotion esthétique :

La raison du succès de Barquette vient de ce qu'il s'adresse à l'instinct de plusieurs salles en une et groupe obscurément des suffrages contradictoires. Car il plaît à ceux qui voient en lui la femme, à ceux qui devinent en lui l'homme, et à d'autres dont l'âme est émue par le sexe surnaturel de la

¹²⁷⁰ David Halperin, *op. cit.*, p. 282.

¹²⁷¹ Laurence Senelick, *op. cit.*, p. 455-457.

¹²⁷² Jean-Yves Le Talec, *Folles de France*, *op. cit.*, p. 79-120.

beauté. Barbette bouge en silence. Malgré l'orchestre qui accompagne sa démarche, ses grâces et ses exercices périlleux, son numéro semble vu de très très loin, se faire dans les rues du rêve, dans un lieu dont les sons ne peuvent s'entendre, être amené là par un télescope ou par le sommeil. Le cinématographe a détrôné la sculpture réaliste. Ses personnages de marbre, ses grandes têtes pâles, ses volumes aux ombres, aux éclairages superbes, toute cette humanité abstraite, cette inhumanité silencieuse, remplacent ce que l'œil demandait jadis aux statues. Barbette relève de ces statues qui bougent. Même lorsqu'on le connaît il ne peut perdre son mystère. Il demeure un modèle de plâtre, un mannequin de cire, le buste vivant qui chantait sur un socle drapé de velours chez Robert Houdin¹²⁷³.

Cocteau dit explicitement que ce spectacle plaît aux hommes gay. Quant à lui, son émotion face à Barbette est une érotique plastique. Il ne voit pas en lui une folle, mais la Beauté. La référence à l'art statuaire place le commentaire de Cocteau dans la lignée d'Oscar Wilde dans *Le Portrait de Dorian Gray*, dans un goût pour le corps mêlé d'un plaisir pour l'esthétisme et la Beauté. Cocteau semble s'inscrire dans le mouvement de la littérature gay qui pose un modèle helléniste à l'esthétique homosexuelle, à la manière de Wilde et de Gide¹²⁷⁴. Son club, le Bœuf sur le toit, est dédié aux esthétiques de la modernité ; il y fait venir des musiciens de jazz, et le lieu est majoritairement fréquenté par des « homosexuels élégants¹²⁷⁵ ».

Néanmoins, le *camp* n'est pas absent de la culture homosexuelle à la même période. Celui-ci semble d'abord cantonné aux cafés et cabarets homosexuels de la subculture, qui rassemblent une population hétérogène d'artistes, d'ouvriers, de voleurs, de prostitués et de travestis. Le *camp*, surtout associé aux folles et aux travestis, s'exprime plutôt dans la présentation de soi, dans le style, et a, comme l'indique Jean-Yves Le Talec, une fonction sociale de reconnaissance et de résistance aux normes hétérosexuelles de la masculinité et du sérieux bourgeois. Cocteau évoque dans *Le Livre Blanc* :

Un des cafés où l'on danse est tenu par un ancien chanteur de café-concert qui possède une voix de femme et s'exhibait en travesti. Maintenant il arbore un chandail et des bagues. Flanqué de colosses à pompon rouge qui l'idolâtrèrent et qu'il maltraite, il note, d'une grosse écriture enfantine, en tirant la langue, les consommations que sa femme annonce avec une naïve âpreté¹²⁷⁶.

¹²⁷³ Jean Cocteau, *op. cit.*, p. 37.

¹²⁷⁴ Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, *op. cit.*, p. 285-294.

¹²⁷⁵ Martin Pénét, « L'expression homosexuelle dans les chansons françaises de l'entre-deux-guerres : entre dérision et ambiguïté », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 53-4, 2006/4, p. 106-124 [En ligne. URL : <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-moderne-et-contemporaine-2006-4-page-106.htm>, consulté le 04/04/2020].

¹²⁷⁶ Jean Cocteau, *Le Livre Blanc* [1928], in *Le Livre Blanc et autres textes*, le Livre de Poche, Paris, 1999, p. 75.

Jane Avril, quelque peu scandalisée, raconte sa visite au Scarabée, café tenu par la chanteuse lesbienne Andrée Philip :

Les éphèbes professionnels s'étaient affublés des noms portés par les reines de la haute galanterie. La « Bobette » avait ses cheveux décolorés, se fardait lorsqu'entraît un client et faisait des mines, la « d'Alençon » faisait des grâces accompagnées de « Dieu de Dieu, ma chère ! », la « Pougy » se disait modiste. Tous se livraient à de simiesques simagrées provocantes. L'un d'eux qui, paraît-il, me ressemblait se faisait appeler Jane Avril ! Quel honneur ! pour ne pas dire quelle honte¹²⁷⁷ !

Il faut attendre les années 1930 pour que le *camp* apparaisse également au music-hall ou dans certains cabarets. Néanmoins, ces numéros *camp* ne sont pas le fait d'artistes se définissant ou définis comme hommes-protée. Martin Pénet évoque le chanteur Charpini, déjà cité plus haut, qui sape l'opérette dans les années 1930 et propose des numéros parodiques de la comédienne Cécile Sorel :

Trouvant son numéro plus troublant en costume masculin, Charpini se produit en smoking bleu. Il réserve les robes à paniers (qu'en amateur du XVIII^e siècle il apprécie particulièrement), les plumes et les strass aux revues de music-hall. Il y imite alors volontiers la comédienne Cécile Sorel, ex-sociétaire de la Comédie française et idole des homosexuels. Incarnant la folle volubile et devenu la cible des caricaturistes, Charpini est très aimé du public comme du Tout Paris. Parmi ses apparitions en solo au music-hall, on peut citer la revue « Sex Appeal Paris 32 » donnée au Casino de Paris en mai 1932 (il est très logiquement le héros du tableau « Le troisième sex-appeal », où il chante « Si j'ai la voix d'une fille, j'ai le cœur d'un garçon »), celle de l'A.B.C. en 1938, ou celle des Folies-Bergère en 1940 : « Folies d'un soir »¹²⁷⁸.

On peut également citer les numéros du chanteur et comédien O'dett. Celui-ci présente des sketches en travesti, dans un personnage de mégère aristocratique à l'ironie cinglante, dans plusieurs cabarets et revues de music-hall dans les années 1930-1940 (au Fiacre en 1932, au Casino de Paris, dans son propre cabaret à Pigalle, le Trône, renommé Chez O'dett en octobre 1936, et dans les années 1940 dans des cabarets de Montmartre comme le Night Club). Dès 1936, O'dett est connu pour l'excentricité de son humour pinçant et ses caricatures de l'actualité politique, en pleine montée du nazisme en Europe. Vedette du Casino de Paris en 1936, sa revue « Plaisirs de Paris » marque les esprits :

Cela commence par une sorte de béatification d'O'dett. Il arrive vêtu de l'habit blanc cher à Georgius, il chante un petit couplet timide pour dire combien il

¹²⁷⁷ Jane Avril, *Mes Mémoires* [1933], Association les Bourlapapey éditions numériques romandes, s.l., 2014, p. 81.

¹²⁷⁸ *Idem*.

est ému de chanter à la place même où de grandes vedettes... Mais il se domine. Puisque c'est pour apporter un peu de gaîté, de rire à ses amis, à ses copains de Paris, il aura du courage, il ira jusqu'au bout. Et alors on voit se détacher des groupes qui l'entourent deux dames vêtues de rose ; elles lui prennent les deux mains et les serrent en silence. Je vous assure que le moment est émouvant. Tout le monde – sur la scène, tout au moins – a l'air de croire que c'est arrivé.

C'est à mourir de rire.

Mais O'dett reparaît quelques instants après habillé comme il l'était au Fiacre, comme il l'est au Trône, en vieille dame, en « chaisière en effervescence », avec un lorgnon pinçant le bout d'un petit nez rouge, et sur les épaules un vieux boa tout mité. En cet équipage, il commence à débiter ses farces et ses plaisanteries. Elles ne sont pas du meilleur goût et la scatologie y tient une place de choix. Il chante, il raconte des anecdotes, il interpelle les spectateurs, il danse les jupes retroussées, avec une telle frénésie dans ses gesticulations qu'il déchaîne le rire.

Nous le verrons ensuite en Hitler, en Négus entouré d'un harem, vêtu de paillasons à bouteille de champagne. Le Négus chante. S'il eût été vainqueur, sans doute nous aurait-il montré son cœur ; mais il est vaincu... alors vous devinez ce qu'il promet de nous montrer.

La vedette O'dett donne à toute la revue un ton assez particulier. On s'aperçoit vite qu'il y a nombre de boys aux formes harmonieuses et quelques jolis garçons¹²⁷⁹.

Tout y est : l'alternance entre des moments d'émotion au second degré, joués entre guillemets, pour reprendre les mots de Susan Sontag, parodie pince sans rire d'un émouvant hommage aux stars de revues passées avec un travestissement en bigote ressemblant à une vieille chanteuse miteuse de music-hall, et enfin des parodies burlesques, irrévérencieuses et scatologiques, saupoudrées de sous-entendus sexuels, le tout entouré par un corps de ballet de danseurs à la plastique avantageuse. La revue d'O'dett est bien le *camp* incarné. Dans un mélange des genres à outrance, le rire désacralise tout : le bon goût, le sexe, l'Église, le nazisme, la colonisation éthiopienne par Mussolini de 1935, dans un décor kitschissime qui déplaît d'ailleurs au critique du *Temps*¹²⁸⁰, tout comme O'dett lui-même qui selon lui « s'abreuve trop souvent au ruisseau de bas-fond¹²⁸¹ ». Au début de la Seconde Guerre mondiale, six mois avant l'Occupation de Paris, O'dett continue dans la revue de l'A.B.C. ses travestissements dans une

¹²⁷⁹ André Warnod, « "Mon Paris" au théâtre », *Mon Paris : son visage te sa vie ardente*, n° 8, Juin 1936.

¹²⁸⁰ « Vert d'eau, jaune d'or, violet passé, rose sans autre qualificatif se marient en un mariage de raison où pointe déjà le divorce. Imaginez en effet un heurt de couleurs, à croire qu'on a fait la gageure de rechercher les oppositions les plus criardes. Et que penser de ce rideau noir constellé d'argent, sinon qu'il fait fredonner automatiquement sur l'air du dix-huitième : "Plaisir d'Paris ne durent qu'un moment. Le mauvais goût dure toute la vie" », Guy Laborde, *Le Temps*, 30 avril 1936.

¹²⁸¹ *Idem*.

version « folle » d'Hitler¹²⁸², et ajoute même Staline à sa collection, dépeignant la relation entre les deux dictateurs dans une parodie gay, pendant la période du conflit où l'Allemagne et l'URSS sont toujours alliées¹²⁸³.

Contrairement aux hommes-protée, le personnage en travesti d'O'dett est un personnage *camp* de fiction : le travestissement ne vise ni réalisme ni hommage, seulement un profond élan de désacralisation et de critique politique par la comique, dans un univers explicitement gay emprunté à la subculture.

Après la guerre, O'dett, comme Charpini, souffrent de la montée en puissance de l'homophobie et des lois répressives établies pendant le régime de Vichy, qui contraint de nombreux homosexuels à rester dans le placard¹²⁸⁴. Les spectacles d'O'dett notamment, deviennent de plus en plus clivants : défendu dans le quotidien *Ce soir*, dont Louis Aragon est le directeur¹²⁸⁵, O'dett est par ailleurs vertement critiqué pour l'homosexualité latente qui émane de ses spectacles, même dans des journaux opposés au régime de Vichy. Ainsi, en 1946, on peut lire dans *Le Franc-tireur*, journal de résistants fondé pendant l'Occupation :

Il y a O'dett qui, malgré ses efforts vains pour prétendre au charme ou à l'émotion, manque autant de l'un que de l'autre, et de voix plus encore. Pire : il traîne après soi les relents de l'atmosphère frelatée vraiment trop spéciale de certains cabarets montmartrois où sa cocasserie burlesque lui valait un succès de mauvais aloi auprès d'une clientèle attirée par... l'humour qui n'ose pas dire son nom¹²⁸⁶.

La qualité des spectacles d'O'dett a peut-être diminué, mais ce que condamne le journaliste, dans un pastiche de l'expression connue d'Oscar Wilde, c'est bien l'expression d'une culture homosexuelle présentée au grand jour, désormais retournée au tabou.

1.4 CONCLUSION : RESTRUCTURATION DE LA CULTURE GAY ET INVISIBILISATION DU TRAVESTI FÉMININ

Dans l'histoire des pratiques et des esthétiques du travestissement masculin, la dominante parodique et la dominante illusionniste semblent se succéder sans cesse, variant

¹²⁸² Martin Pénet, *op. cit.*

¹²⁸³ Roger Cousin, *Excelsior*, 11 janvier 1940. L'Occupation allemande de Paris débute le 22 juin 1940.

¹²⁸⁴ « La visibilité nouvelle de l'homosexualité dans les arts et les lettres, qui avait fait croire à la victoire des forces de progrès, n'était cependant qu'un leurre. Ce qui semblait le début d'une lente mais inexorable marche vers l'acceptation et la reconnaissance allait régresser dès les années trente. Après la guerre, l'horreur des "triangles roses" serait tenue secrète, par peur et par honte, au moment où le conservatisme des années cinquante annonce le retour des valeurs morales, le triomphe de l'hypocrisie et du conformisme ». Florence Tamagne, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, La Martinière, Paris, 2001, p. 171.

¹²⁸⁵ *Ce soir*, quotidien indépendant, 17 novembre 1946.

¹²⁸⁶ Guy Dornand, *Le Franc-tireur : organe des Mouvements unis de résistance : mensuel malgré la Gestapo et le régime de Vichy*, 16 janvier 1946.

selon le contexte historique, esthétique et culturel dans lesquels ont lieu ces représentations. Plus que le travestissement féminin, le travestissement masculin est sujet à de très grandes variations : il fluctue selon les types féminins représentés, l'esthétique du jeu d'acteur, la qualité de l'imitation, sa teneur évaluative, mais aussi selon l'idéologie du genre majoritaire à une époque donnée, sa signification par rapport à des groupes humains déterminés.

Lorsque Lesley Ferris aborde la performance *drag* de Charles Ludlam, elle considère que le performeur incarne dans les années 1970 une nouvelle mouvance dans le *drag*, un *new drag*, qui se caractériserait par un jeu sérieux (*serious* ou *real acting*), à la manière dont le jeu de Sarah Bernhardt interprétant Hamlet était considéré comme sérieux¹²⁸⁷. Charles Ludlam revendique lui-même un travail de jeu sérieux (par opposition à comique, parodique) :

Le portrait de Camille par Charles Ludlam transposait le cliché réactionnaire de la *drag-queen*, avec ses clins d'œil appuyés et ses doubles sens, vers un différent mode de performance *drag*. Ludlam – considéré comme étant le père du mouvement du « *new drag* » – affirmait avoir joué Camille « sérieusement ». Il déclarait : « j'ai lancé l'idée que le travestissement en femme pouvait relever d'un jeu sérieux, comme aborder un personnage. J'ai commencé à être connu comme l'acteur qui propose véritablement du jeu en travesti¹²⁸⁸. »

En 1973, la position de Charles Ludlam semble originale : il est le seul performeur *drag* à envisager un *drag* sérieux, ce qui souligne d'autant plus que l'image d'Épinal du *drag* entretient bien un rapport parodique avec le féminin imité¹²⁸⁹. De la même manière que Charles Ludlam innove en proposant un jeu d'acteur sérieux dans un contexte où la majorité des drag-queens entretient un rapport parodique au féminin, les travestis masculins entre 1880 et 1930, qu'on les appelle hommes-femmes ou hommes-protée, modifient profondément les pratiques, les représentations et la signification du travestissement masculin dans les arts de la scène. Après un siècle de travestissements vaudevillesques en France ou de *minstrel shows* en Amérique, dans lesquels le travesti masculin ne fait qu'entériner les rapports de domination

¹²⁸⁷ Lesley Ferris, « Introduction », *op. cit.*, p. 6.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 10 (je traduis.) Lesley Ferris fait ici référence à la pièce *Camille a travesty on La dame aux Camélias* by Alexandre Dumas fils, Samuel French, Londres, 2011. La pièce est représentée pour la première fois par la compagnie dirigée par Charles Ludlam, The Ridiculous Theater Company, à New York au Evergreen Theater, en 1973.

¹²⁸⁹ Ici, le « jeu sérieux » ne s'oppose pas au *camp*. En effet, David Halperin a bien montré que la dramaturgie des pièces représentées par Charles Ludlam était profondément *camp*, dans leur manière de conjuguer l'émotion, le pathétique du mélodrame, et la boutade, l'ironie dédramatisante (voir David Halperin, *op. cit.*, p. 213-215). Ce en quoi innove Charles Ludlam est la conception du jeu d'acteur travesti, le rapport à son personnage, et la relation éthique qu'il entretient avec le féminin représenté. Tandis que la majorité des drag-queens à son époque mettent à distance le féminin en le représentant de manière parodique, il fait le choix de tenter une approche plus psychologique de ses personnages, de tenter de les incarner et de les vivre. Le jeu dit « sérieux » chez Ludlam ne se concentre pas sur une construction sémiotique visuelle du travestissement : son travestissement féminin est d'ailleurs assez peu illusionniste. Le jeu sérieux tient donc véritablement dans une esthétique du jeu d'acteur.

(de genre, de classe, de race) à l'œuvre dans la société, un travestissement masculin illusionniste, non évaluatif, érotique et glamour, émerge, en lien étroit avec la visibilité croissante de l'homosexualité et de la culture homosexuelle, gay et lesbienne, dans la sphère publique.

L'acceptation de ces pratiques sur des scènes de divertissement populaires *mainstream* est justifiée, d'un point de vue culturel, par l'exhibition, et d'un point de vue esthétique, par le cadre qu'impose l'imitation illusionniste. La structure paradigmatique du numéro, qui oppose le « vrai » sexe de l'artiste à une imitation, en montrant explicitement les deux, est le prétexte à son inclusion sur des scènes de divertissement. Le travesti pourrait n'être qu'un imitateur excentrique. La sur-revendication d'une technique illusionniste est très sensible dans le cas de Barquette, qui distingue absolument son personnage de femme en scène et son personnage d'homme dans la vie, fiction consciente de performance du masculin également (puisqu'il joue aussi la masculinité après avoir retiré sa perruque), qu'il prétend néanmoins naturelle pour des raisons stratégiques.

Le cadre idéologique qui entoure ces performances influence ainsi leur contenu esthétique, et une tension vers l'imitation réaliste, dénuée de toute dimension *camp*. En effet, le *camp* ne semble pouvoir prendre place qu'à la condition que soit représenté un semblant de fiction, ou du moins que du langage parlé soit présent sur scène. Chercher à se faire passer pour une chanteuse de music-hall, en reprenant son répertoire, en imitant sa gestuelle et son phrasé de sorte à créer une illusion ne laisse aucune place au *camp*. D'une certaine manière, les premiers hommes-protée intégrés à la culture gay en France jouent sur un registre sérieux, ils composent un personnage dans lequel le public peut se projeter, auquel il peut s'identifier, ce qui explique la foule d'admiratrices de Julian Eltinge et de Barquette (tandis que les représentations d'une féminité dégradée que donnent à voir les drag-queens des années 1950 ne produisent pas le même effet de starification pour le public féminin). Barquette, Bertin, - Eltinge ne jouent pas sur une féminité parodique *camp*, mais sur la réversibilité : ils construisent une parfaite illusion de féminité sur scène, de la même manière qu'ils construisent une virilité parfaite à la ville. Comme le souligne David Halperin, le travestissement chez les gays n'est jamais seulement un travestissement en femme, il fait signe vers un élément intrinsèque de la subjectivité gay, la nécessité de se cacher, de ne pas « avoir l'air gay » – en somme, à la subjectivité du placard – qui nécessite de se construire un *passing* hétérosexuel à la ville, de jouer, de manière théâtrale, la normalité¹²⁹⁰.

Alors que David Halperin souligne que la culture gay se fonde sur un usage hétérodoxe de la culture de masse, il semble que dans le cas des premiers numéros de travestissement masculin au café-concert et au music-hall, ce soit exactement le contraire. En effet, le travesti masculin, nommé homme-femme ou homme-protée, apparaît sur les scènes non pas comme

¹²⁹⁰ David Halperin, *op. cit.*, p. 282-289.

un artiste, mais parce qu'il exhibe une différence, une sorte d'hermaphrodisme intrinsèque – ce qui est la définition courante de l'homosexualité et des formes déviantes du troisième sexe. Dès lors, sous couvert d'une culture de l'illusion, l'homme-protée est d'une certaine manière une représentation visuelle métaphorique de l'homosexualité. Le public homosexuel ne fait pas une interprétation hétérodoxe du spectacle, il l'interprète exactement comme le fait le public hétérosexuel. L'homme-protée et l'homme-femme sont la métaphore inversée de l'homosexualité masculine : à une époque où l'homosexuel est présenté comme étant « une âme de femme dans un corps d'homme », le travesti, sur scène, peut exprimer visuellement son accointance au féminin, en prenant le soin, malgré tout, de rétablir le « vrai » à la fin du numéro. Néanmoins, tandis que le travesti illusionniste demeure troublant pour le public cisgenre hétérosexuel, le public homosexuel s'y identifie. Lorsque Cocteau écrit à propos de Barbette en jouant sur le vrai nom du trapéziste (van der Clyde), que : « la métamorphose est faite, Jekyll est Hyde¹²⁹¹ », il parle du personnage féminin du trapéziste comme sa face cachée, sombre, monstrueuse, inavouable.

Tandis que l'homosexualité, calquée à l'époque sur un modèle hétérosexuel, est parfois vécue dans la vie quotidienne de manière tragique (si l'homme gay est en fait une femme, cherchant un homme, qui ne peut donc être un homme masculin hétérosexuel, qu'il ne pourra pas avoir¹²⁹²), elle peut s'accomplir dans une secrète utopie, sur scène. Produisant une imitation parfaite de la féminité, le travesti crée du désir chez les spectateurs masculins, trompés par l'illusion scénique. Tandis que le coup de théâtre final agit sur les spectateurs hétérosexuels comme une remise en ordre du monde, le numéro a produit, pour un temps éphémère, un renversement réussi dans lequel un être double, masculin et féminin, est pris dans une relation érotique avec un public masculin.

La dimension innovante d'un travestissement masculin glamour et érotique a cependant eu une influence considérable sur les représentations collectives de l'histoire des spectacles : imprimer au masculin la figure du travesti et faire tomber le travesti féminin au music-hall dans l'oubli. Dans son chapitre consacré aux hommes-protée, Fréjaville écrit : « le travesti de la femme en homme est fort goûté au music-hall et même au théâtre¹²⁹³ », mais il n'en dit pas plus. La vision d'une femme en habit d'homme semble si commune et si habituelle qu'elle ne semble pas devoir faire l'objet de plus d'une phrase, contrairement aux hommes-protées qui occupent un chapitre entier. En effet, les femmes travesties, contrairement aux

¹²⁹¹ Jean Cocteau, *Le Numéro Barbette*, op. cit., p. 18.

¹²⁹² Voir les analyses sur l'œuvre de Proust et le modèle de l'inversion par Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, op. cit., p. 123-135. Dans *Le Livre Blanc*, publié anonymement par Jean Cocteau en 1930, récit autofictionnel de la vie d'un jeune homosexuel, le personnage d'Alfred confesse au narrateur : « je vais t'avouer mon secret [...]. Il y avait en moi une femme et un homme. La femme t'était soumise ; l'homme se révoltait contre cette soumission. Les femmes me déplaisent, je les cherchais pour me donner le change et me prouver que j'étais libre », op. cit., p. 90.

¹²⁹³ Gustave Fréjaville, *Au Music-hall*, op. cit., p. 408.

hommes-protées, ne sont pas des attractions foraines. Pourtant, plusieurs chanteuses et comédiennes sont spécialisées dans le travesti masculin au music-hall, la catégorie de « chanteuse travestie » existe, et on trouve même certaines occurrences de « femmes-protée » ; elles héritent au music-hall de la tradition du travesti féminin au théâtre. Au moment même où le travesti masculin devient un monstre, une créature du music-hall, le travesti féminin est déjà un dinosaure.

CONCLUSION

LE DINOSAURE, LE PANTALON ET LA *DRAG* *QUEEN*

Au sens figuré, « travestir » signifie « faire une sorte de traduction libre d'un ouvrage sérieux, pour le rendre comique, burlesque¹²⁹⁴ ». Travestir une œuvre consiste à en proposer une imitation dégradée d'un point de vue axiologique, à lui faire perdre son sérieux, sa *valeur*. Dans ce sens, travestir est une tentative délibérée de désacralisation dont la portée politique, lorsqu'il s'agit d'une pratique du vêtement ou du costume, semble avoir été perçue avec beaucoup d'acuité au XIX^e siècle, ce dont témoigne l'évolution de sa définition au sens littéral. Tandis que « travestissement » était encore synonyme de déguisement au milieu du XVIII^e siècle¹²⁹⁵, la définition de « se travestir » au XIX^e siècle s'affine et signifie alors « prendre les habits d'un autre sexe, d'une autre condition ». Le travestissement convoque ainsi un imaginaire de plus en plus transgressif de la hiérarchie sociale, dans un siècle où la mobilité de classe devient enfin accessible. L'anxiété culturelle provoquée par ces nouvelles possibilités retentit sur le travestissement : passée la société d'ordre, le danger que peut représenter le travestissement se précise. Se travestir incarne dorénavant des possibles que la société ne semble pas prête à accepter, qu'il s'agisse de la femme qui, travestie, prend la place de l'homme, ou de l'homme qui, travesti, renonce à la place où la nature l'aurait mise.

Afin de contourner la portée subversive du travestissement sur scène, les équivoques des sexes, le désordre des désirs et des hiérarchies qu'il engendre, le XIX^e siècle a réussi un subterfuge de génie : conserver massivement le travestissement, mais restreindre ses usages dans des marges axiologiques là où il n'y a plus rien à désacraliser – en somme, conserver le

¹²⁹⁴ *Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832.

¹²⁹⁵ Selon la définition proposée dans l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert.

travestissement tout en faisant en sorte qu'il ne puisse pas avoir de *valeur*. Le dispositif normatif qui encadre et réglemente les pratiques scéniques de travestissement – constitué par les institutions théâtrales, le système des emplois, les privilèges des théâtres, la hiérarchie des théâtres et des genres – détermine le travestissement de sorte à ce qu'il paraisse, à tout point de vue, *subalterne*.

En premier lieu, dans un siècle où la valeur accordée au théâtre se situe encore largement dans son aspect littéraire, le cantonnement du travestissement à des pratiques scéniques et son exclusion de l'intrigue dans la majorité de la production dramatique du siècle accentue sa contingence. Les emplois dramatiques qui mobilisent le travestissement (les rôles travestis et les rôles à travestissements) sont des emplois mineurs. Pour les actrices, les travestis constituent un emploi de jeunesse, qu'elles n'occupent que dans leurs premières années, lorsqu'elles sont encore en formation, au bas de la pyramide, jouant des rôles secondaires, avec peu de texte, représentant des personnages d'enfants. C'est ainsi que Sarah Bernhardt est distribuée dans les rôles de Zacharie, de Chérubin et de Zanetto dans les années suivant sa sortie du Conservatoire. Pour les acteurs, les travestis se font rares. Bien qu'ils soient, depuis la fin du XVII^e siècle, réservés à des emplois comiques et burlesques, au XIX^e siècle, ils sont non seulement plus marginaux mais les personnages destinés à être représentés en travesti sont aussi écrits de manière à servir une critique sociale plus franchement misogyne. Ces traits sont saisissants dans le type populaire de Mme Angot, bourgeoise parvenue dans le vaudeville en 1820, et dans les personnages de viragos dans des pièces antiféministes autour de 1830 et 1848.

De plus, la majorité des rôles travestis et à travestissements prend place dans le vaudeville, un genre populaire, pauvre d'un point de vue littéraire, hautement référentiel et donc souvent éphémère. Comme le remarquait Tomoko Nakayama, travestissements et vaudevilles vont de pair lorsque ces derniers incluent des parties chantées, parce qu'ils fonctionnent sur le même principe : le double entendre. Les paroles de vaudeville produisent des doubles sens avec les paroles de l'air original, de la même manière que la partition de l'actrice travestie en homme est truffée d'allusions à la distribution du rôle. Une partie du double sens contenu dans le travestissement au vaudeville est le double-sens érotique. Comme l'a également fait remarquer Hélène Marquié¹²⁹⁶, le travestissement des actrices s'apparente à une forme de nudité tolérée sur scène qui fait du corps travesti un spectacle érotique accepté dans des théâtres de vaudeville spécialisés dans le genre grivois. Cet usage érotique du travestissement dans des théâtres grivois alimente ainsi sa dévalorisation, et le fait reposer sur une approche réifiante des corps féminins. Travestissement et vaudeville ne fonctionnent de manière similaire que jusqu'en 1864, c'est-à-dire jusqu'à la loi qui promulgue la liberté des théâtres. Après cette date, les vaudevillistes, qui ne sont plus contraints d'utiliser les airs de vaudeville, les abandonnent peu à peu, tout comme le travestissement. Dans les pièces de

¹²⁹⁶ Hélène Marquié, entretien avec Rana Moussaoui, AFP, Avignon 2018.

Labiche (après 1864), de Feydeau et de Courteline, aucune actrice ne s'illustre dans des rôles travestis. Les intrigues de quelques pièces ont recours à des déguisements, mais de manière extrêmement provisoire, pour permettre à un personnage d'échapper à une situation scabreuse.

La dévalorisation et, de là, la dépolitisation du travestissement au XIX^e siècle s'articulent donc à sa dimension performancielle. Cette conclusion met en lumière un paradoxe : dans un siècle où l'acteur prend de plus en plus d'importance, c'est parce que le travestissement est une pratique scénique et non un ressort dramatique qu'il est dévalorisé. Le jeu qu'implique le travestissement, celui qui consiste à savoir camper des personnages divers, un autre sexe, une autre condition, à alterner les rôles, est contraire à la vision prescriptive du jeu d'acteur de l'époque et aux nouvelles valeurs qui lui sont associées. Jouer tend à devenir un art de l'incarnation ; être un grand acteur signifie savoir rendre l'âme d'un personnage, donner accès à ses sentiments, selon une approche pré-psychologique. L'expression corporelle, le jeu physique, la voix, le costume doivent être des outils au service d'un jeu naturel, qui rendent toute la puissance du sentiment et produisent des émotions chez les spectateur·trice·s. Jouer ne se résume pas à savoir changer d'apparence de manière ludique. De plus, le déguisement dans le jeu d'acteur va à l'encontre du fonctionnement même du système des emplois, qui repose sur la spécialisation de chaque acteur·trice pour un type de rôle. Il est donc logique que la majorité des œuvres qui ont recours au travestissement dans l'intrigue soient créées par des auteur·trice·s romantiques, celles-là même qui amorcent au théâtre une première remise en cause de l'emploi.

Le travestissement n'est qu'exceptionnellement subversif d'un point de vue axiologique, surtout entre 1830 et 1880, bien que certaines rares fictions l'utilisent en effet de manière politique, subversive et transgressive. *Mademoiselle de Maupin* est un exemple particulièrement intéressant de l'articulation entre système de valeurs et dispositif de travestissement. Le travestissement de Madeleine de Maupin se situe à l'intersection entre identité, sexualité et politique. Or, il prend justement place dans un roman dont la préface est une critique des valeurs bourgeoises, dont le roman prend radicalement le contre-pied, puisque l'ensemble des personnages se réclament d'une axiologie alternative, et renversent par leurs pratiques le système normatif en place. Seule une critique des valeurs, leur « désacralisation » et « démystification ¹²⁹⁷ » pour reprendre les termes de Muriel Plana, permettent au travestissement de devenir subversif. D'une certaine manière, on assiste au même phénomène que décrit Muriel Plana dans *Fictions queer*, lorsqu'elle souligne que seules

¹²⁹⁷ Muriel Plana, *Fictions queer*, op. cit., p. 65-66.

les fictions qui démythifient et désacralisent les méta-récits contemporains postmodernistes réussissent à devenir vraiment *queer* et politiques¹²⁹⁸.

Les fictions qui mettent en scène de manière subversive des personnages travestis se fondent également sur une mise en lumière de l'individuation du personnage. Or, l'individuation est présentée sous l'angle de l'exceptionnalité : sortir du collectif, du groupe, de sa condition, signifie devenir extraordinaire. Les personnages travestis (Mademoiselle de Maupin, Mlle Danglars, Gabriel, mais aussi Monte-Cristo et, dans une certaine mesure, Ruy Blas) sont des êtres exceptionnels, hors du commun, différents de leurs contemporains. Ils se distinguent du reste de l'humanité, et cette distinction fait leur héroïsme. Dans *L'Homme révolté*, Albert Camus écrit :

Le monde romanesque n'est que la correction de ce monde-ci, suivant le désir profond de l'homme. Car il s'agit bien du même monde. La souffrance est la même, le mensonge et l'amour. Les héros ont notre langage, nos faiblesses, nos forces. Leur univers n'est ni plus beau ni plus édifiant que le nôtre. Mais eux, du moins, courent jusqu'au bout de leur destin et il n'est même jamais de si bouleversants héros que ceux qui vont jusqu'à l'extrémité de leur passion. [...] C'est ici que nous perdons leur mesure, car ils finissent alors ce que nous n'achevons jamais¹²⁹⁹.

Les personnages travestis dans les œuvres fictionnelles de notre corpus correspondent à la définition que Camus donne du héros romanesque. Ils poussent jusqu'au bout leur projet, affirment envers et contre tout leurs convictions, et le travestissement joue un rôle majeur dans leurs entreprises respectives. Le travestissement est le contre-dispositif qui leur permet d'interroger, et parfois de franchir, les frontières tracées par la société, frontières entre les

¹²⁹⁸ « Démystifier et désacraliser sont deux entreprises différentes mais qui ont en commun un travail sur la valeur. Pour remettre en question des valeurs et les hiérarchies qu'elles créent entre les choses par distinction, opposition et distribution des "places", il faut commencer par les démythifier. Si tel est notre objectif, nous ne pouvons pas faire mine d'être exempt-e-s nous-mêmes de toute propension au fantasme, à l'idéalisation et à l'illusion. Au contraire. Nous sommes les premiers cas problématiques à traiter. Nous ne pouvons pas prétendre, en effet, rendre compte de la réalité que nous cherchons à démythifier à travers un traitement uniquement clinique, faussement objectif, de cette réalité, comme si nous étions épargnés par cette réalité. Il nous faut donc l'appréhender dans son étrangeté, en marquant notre distance subjective avec elle et en admettant ses effets sur nous. Cela ne se peut que dans le cadre exagéré d'une fiction où la stylisation, l'imagination et l'exagération sont affichées, quelle que soit par ailleurs notre propension à un naturalisme noir, notre goût pour l'enquête scientifique et notre refus de toute censure. La forme fictionnelle choisie signifie en toute clarté que nous proposons seulement un point de vue sur cette réalité, que nous connaissons sa puissance mais que nous refusons de continuer à la subir ingénuement. À travers un tel dispositif anti-illusionniste, nous reconnaissons sans peine qu'elle nous contamine comme n'importe qui, mais nous montrons aussi qu'elle peut subir notre regard critique sur elle en retour, dans l'écart de la représentation, qu'elle n'est donc ni une évidence ni une fatalité, qu'elle n'est pas sacrée, qu'il n'est pas impossible de la subvertir ou de la détruire, qu'elle a du pouvoir immense sur nous mais que, pour une fois, pouvoir n'équivaut pas à valeur ; cette réalité, s'autorise à dire notre fiction qui travaille à démonter ses mécanismes et ses séductions, n'est pas bonne pour nous. Se libérer de l'illusion devient alors une possibilité réelle de l'art ; une transformation de la réalité est alors envisageable ». *Ibid.*, p. 68-69.

¹²⁹⁹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, Gallimard, Paris, 1951, p. 213.

genres, entre les classes et entre les sexualités. Le travestissement est synonyme d'une mobilité qui, pour la critique de l'époque, semble parfois scandaleuse (*Mademoiselle de Maupin*), irréaliste (*Le Comte de Monte-Cristo*) voire effrayante.

L'inscription du travestissement dans le roman relève moins de sa déterritorialisation depuis le théâtre que d'une interrogation sur le romanesque et le théâtral. Le travestissement semble être un point névralgique de la relation entre roman et théâtre à l'époque romantique : il apporte un élément romanesque dans le théâtre et une théâtralité dans le roman. Muriel Plana définit la théâtralité comme une tension vers la « plurivocité et l'opacité », et le romanesque comme la tension vers la « transparence et l'univocité du Moi¹³⁰⁰ ». Ces quatre termes ne cessent de dialoguer dans les représentations du travestissement, conçu comme une tentative de modélisation de la complexité du moi. Il est parfois au cœur même de l'hésitation entre théâtre et roman, comme dans *Gabriel* de George Sand, où l'opacité que produit le travestissement est sans cesse contrecarrée par la tendance plus romanesque à la clarification. Le travestissement impose ses hésitations, entre désir de troubler et désir d'élucider, à la forme même du texte.

En cela, le travestissement est un instrument optique esthétique : il permet d'observer non seulement les conceptions du sujet, les dialogues entre roman et théâtre, mais aussi les modifications des régimes de vérité au cours du temps, c'est-à-dire la place et la valeur, relatives et toujours rediscutées, que l'on octroie au naturel, à l'illusion, au réel et au vrai. Dans « La Fin du travesti », René Peter explique le changement de perception du travesti pendant la Troisième République à l'aune de la nécessité contemporaine de l'illusionnisme importée par le cinéma¹³⁰¹. Le cinéma des premiers temps ne joue pas sur un naturalisme illusionniste tel qu'on le connaît en 1947 ou aujourd'hui, mais l'auteur n'a pas tort de souligner que le travesti, bien que toujours apprécié du public, est devenu un « genre faux », comme l'écrit Jules Claretie en parlant du genre de Déjazet dans l'éloge qu'il lui consacre après sa mort¹³⁰². Un genre « faux », c'est un effet dont on voit les ficelles, une fiction à laquelle on n'adhère plus. Comme nous l'avons vu, il existe des raisons sociales et culturelles à l'exclusion des rôles travestis, mais d'un point de vue esthétique, le rejet du travestissement est *in fine* de deux ordres : il procède, d'une part, de la requalification de l'illusion théâtrale et d'autre part, du rejet des traditions désormais vues comme désuètes du théâtre académique.

L'abandon des travestis au théâtre se fonde sur la raison même qui favorise leur conversion en performance. À partir de 1880, on observe dans la sphère sociale un déplacement dans les pratiques de travestissement. Il semble qu'au tournant du XIX^e et du XX^e siècle, il devienne de plus en plus pertinent de les analyser en termes de *style*. Cette

¹³⁰⁰ Muriel Plana, *La Relation roman-théâtre des Lumières à nos jours*, op. cit., p. 26.

¹³⁰¹ René Peter, « "La Fin du travesti" », *Le Théâtre et la vie sous la Troisième République*, T. 2, Éditions littéraires de France, Paris, 1947, p. 138-143.

¹³⁰² Jules Claretie, *Profils de théâtre*, op. cit., p. 35

stylistique du travestissement avait déjà été préparée à l'époque romantique, dans des œuvres comme *Mademoiselle de Maupin*, *Gabriel* et *Le Comte de Monte-Cristo*, dans lesquelles le travestissement est déjà une forme d'expression du moi, selon une appréhension du style comme distinction, plutôt qu'un simple déguisement utile. Sarah Bernhardt illustre parfaitement l'usage stylistique du travestissement. Se travestir sur scène et porter des pantalons pour sculpter sont les formes que l'actrice donne à son désir de traverser les frontières établies par la société, celles qui dictent les bornes de ce qu'une femme peut et ne peut pas faire, ce qu'une actrice peut et ne peut pas jouer. Mais la stylistique du travestissement chez Sarah Bernhardt fait également référence à une stylistique homosexuelle. Dans *L'Art d'être gai*, David Halperin invite à considérer le style comme un élément fondamental de la constitution d'une culture. Il entend le style comme les relations existant entre des formes et des significations, relations qui sont dans le même temps objectives (les formes existent en soi, ont été choisies consciemment, peuvent être décrites) et subjectives (la signification de ces formes est soumise à variation), dont l'interprétation, et la sensibilité qu'on y a, sont à la fois individuelles et collectives. Ce sont les formes et la signification spécifique qu'on leur porte qui font la culture. Et il semble que certains jeux sur des formes culturellement associées au masculin et au féminin fassent partie intégrante de la culture homosexuelle, que ce soit dans le choix des vêtements ou des pratiques culturelles. Ainsi, une partie des lesbiennes du début du XX^e siècle portent des pantalons selon un style précis, différent de celui des femmes hétérosexuelles, que celles-ci suivent une mode ou cherchent l'émancipation. C'est donc dès le début du XX^e siècle que, pour les femmes notamment, le travestissement est de moins en moins un travestissement, et ce de manière collective. Selon Éric Bordas, le style est la forme d'une distinction, d'une singularité, mais cette singularité ne signifie pas unicité, elle est également partagée par un groupe¹³⁰³. Dans ce sens, le style peut devenir une stratégie d'identification et d'expression de valeurs, voire un mode de reconnaissance. Lorsque porter un pantalon devient un style, il ne s'agit plus de déguiser son identité, mais d'une manière de se vêtir, de se mouvoir, d'interagir.

L'évolution de la signification du travestissement – d'une interrogation, d'un jeu sur les régimes de vérité, au style – est également sensible dans la transformation du travestissement en pure performance scénique, c'est-à-dire dans la trajectoire selon laquelle le travestissement est de moins en moins utilisé comme l'un des éléments d'une interaction (avec d'autres personnages par exemple), mais davantage comme une pratique autotélique, qui ne renvoie qu'à elle-même, une forme d'exhibition d'une pratique qui n'est plus mise au service d'autre chose, qui ne relève plus de l'interrogation mais de la monstration. En effet, de 1830 et 1930, de Déjazet à Barquette, les travestis sont déterritorialisés : ils quittent le théâtre, avec la disparition des rôles travestis au cours du XX^e siècle, pour laisser place aux *impersonations* et *drag shows* de la revue de music-hall. Sur scène, le travestissement suit un mouvement de « dé-dramatisation »

¹³⁰³ Éric Bordas, *op. cit.*, p. 63-69. Voir également Marielle Macé, *Styles, op. cit.*, p. 121.

pour s'orienter définitivement vers la performance, un spectacle postdramatique avant la postmodernité, mettant l'accent sur le corps et la présence scénique plutôt que sur la fable, où il n'y a plus ni fiction, ni personnage, ni intrigue, seulement une performance de travestissement au cœur de la représentation.

La trajectoire du théâtre vers la performance a été construite dans le théâtre même, suite à la normalisation des rôles travestis. La culture des rôles travestis au vaudeville, à l'opéra-comique et dans l'opérette entre 1830 et 1880 met déjà l'accent sur la dimension performative du travestissement. Les personnages distribués en travestis perdent en densité sémiotique et dramatique en comparaison de leurs prédécesseurs des siècles précédents : ils sont soit accessoires, purement visuels (les bataillons de hussards et d'écoliers en travesti au théâtre du Palais-Royal), soit un commentaire métathéâtral sur le travesti lui-même. Le répertoire de Déjazet comporte des pièces dont le thème commun est la sortie de l'enfance, celle-ci étant l'argument justifiant le travestissement. Les personnages interprétés par Déjazet n'aiment pas, ne désirent pas, n'ont pas d'ambition politique, ne proposent aucune critique sociale, et n'ont d'autres passions que celle de ne plus être considérés comme des enfants, ce qu'ils réussissent à la fin de la pièce, au moment où l'actrice travestie sort de scène, c'est-à-dire lorsque le rôle travesti n'a plus lieu d'être. Ces personnages n'ont aucune autre ambition que celle de se réaliser comme adulte, c'est-à-dire, d'un point de vue social, de devenir soldat, auteur ou homme politique, et d'un point de vue métathéâtral, de se dé-travestir. Le travestissement est autotélique, il n'a d'autre but que lui-même, et dirige l'attention non plus sur l'intrigue, mais sur l'actrice elle-même. Redoubler les rôles travestis de rôles à travestissements participe de la spectacularisation de l'actrice, et accentue la fascination qu'elle exerce sur le spectateur. L'intrigue importe peu, le personnage aussi, seuls comptent le corps et le jeu de l'actrice, ses capacités protéennes, tout ce qui montre qu'elle joue. Lorsque Sarah Bernhardt s'empare de rôles masculins de la tragédie shakespearienne ou du drame romantique, ils représentent aussi un défi de jeu. Les esthétiques théâtrales de la première moitié du XX^e siècle valorisant le travestissement sont celles qui tendent à rendre visible le jeu d'acteur (comme Brecht avec la distanciation), et non le théâtre mimétique illusionniste, qui, comme l'affirme Richard Schechner, « se fonde sur la dissimulation des articulations qui unissent le drame au script, au théâtre et à la performance¹³⁰⁴. »

La performance consistant à « montrer que l'on fait » (*showing doing*), le music-hall est un lieu hautement performatif où les spectacles de variétés (non-disciplinaires donc) reposent sur un principe de monstration, de présence plus que de représentation. Le performeur fait face au public qu'il a souvent pour seul destinataire, hors de tout cadre mimétique ou dramatique. L'illusion est loin d'y être absente, mais on en montre souvent les ficelles à la fin ou au début du numéro, et elle n'est pas au service d'une fonction mimétique de l'œuvre. Ainsi, les transformations opérées sur les rôles travestis au vaudeville — dans lequel, pour reprendre

¹³⁰⁴ Richard Schechner, *op. cit.*, p. 33.

le vocabulaire de Schechner, sont rendues visibles les articulations entre drame, théâtre et performance — ont grandement facilité leur mutation vers le music-hall, où le *cross-casting* laisse place aux *impersonations*.

Or, le devenir performance du travestissement le dépolitise. Bien que les rôles travestis servent à représenter une fiction, la normativité fictionnelle efface l'intrigue au profit de la présence de l'acteur :

La fiction est une manière, en effet, sans doute pas la seule, mais l'une des plus efficaces, de renforcer l'autonomie de l'œuvre face au réel qu'elle interroge. En s'appuyant sur la création imaginaire, sur l'effet non de présence faussement objective des choses, mais de représentations subjectives avouées des choses, l'œuvre théâtrale peut non seulement traduire la réalité, mais elle peut également la comprendre, la critiquer, la fantasmer et la transformer¹³⁰⁵.

La fiction a un pouvoir politique parce qu'elle permet de modéliser, critiquer, fantasmer et rêver le réel, d'en exhumers ses structures et ses cadres, de les rendre visibles, compréhensibles par l'intermédiaire des sujets parlants que sont les personnages. Selon Muriel Plana, la représentation d'une pluralité dialogique de subjectivités fonde en effet la politicité du théâtre. La présence de l'acteur·trice en scène, même travesti·e, mais sans articulation à la fiction, ne dit plus grand-chose des liens entre identité, sexualité et politique. Être travesti·e n'est pas un point de vue sur le monde, et ne suffit pas à critiquer le patriarcat, la domination masculine ou l'hétéro-normativité, *a fortiori* selon la manière dont on l'est. C'est pourquoi le travestissement de genre au XIX^e siècle semble souvent plus profond et plus politique lorsqu'il s'articule à des fictions. Il ne s'agit pas de repousser dos à dos *cross-dressing* et *cross-casting* : le *cross-casting*, utilisé pour représenter des personnages denses, critiques, peut être le vecteur d'une lecture alternative et subversive de la représentation. On le voit dans la lecture féministe que Nathalie Clifford Barney fait d'*Hamlet* dans la mise en scène de Sarah Bernhardt, ou dans la lecture qu'Hélène Cixous a de *Tancredi* de Rossini. Dans *Le Comte de Monte-Cristo*, dans *Mademoiselle de Maupin*, dans *Gabriel*, le travestissement est un contre-dispositif parce qu'il s'articule à un discours subjectif sur soi et sur le monde, les femmes travesties se confrontent à d'autres subjectivités et à leurs propres désirs et valeurs.

Or, Déjazet et Sarah Bernhardt font malgré tout un usage féministe du travestissement, si l'on considère le travestissement non seulement sur la scène et dans l'art, mais aussi dans leur vie, à l'intersection entre la scène, le contexte de production et l'identité des actrices. Dans les deux cas, le travestissement est un outil de distinction et d'émancipation. Il permet d'élargir les cadres d'un métier au moment où elles se sentent restreintes à des places qui ne leur conviennent pas, à des rôles mineurs, répétitifs ou pas assez complexes. Comme chez George

¹³⁰⁵ Muriel Plana, *Théâtre et Politique*, T. 1, op. cit., p. 60.

Sand, se masculiniser ouvre la voie à des espaces inaccessibles en tant que femme, non parce qu'elles sont déguisées, mais parce que le travestissement leur permet d'occuper une place de pouvoir, d'intégrer symboliquement et physiquement des espaces masculins : la mise en scène, l'écriture, la direction d'un théâtre, la sculpture, et dans une moindre mesure chez Déjazet, les premiers rôles « masculins ». S'habiller en homme pour échapper aux essentialismes et aux déterminismes les rend originales, singulières, hors-normes au regard des hommes, et parfois même, désirables pour la même raison. Cependant, la fascination des hommes pour les femmes travesties n'advient que parce que ces femmes sont des artistes, et bénéficient de là d'une licence que l'on refuse aux femmes en tant que classe sociale, comme le montrent les caricatures antiféministes. L'autonomisation du champ de l'art s'articule selon Bourdieu à l'élaboration par les artistes eux-mêmes de discours sur la bohème, la « vie élégante », qui place la transgression et le rejet des valeurs de la bourgeoisie au cœur d'un style de vie :

[La bohème] défie le classement : proche du « peuple » dont elle partage souvent la misère, elle en est séparée par l'art de vivre qui la définit socialement et qui, même s'il s'oppose aux conventions et aux convenances bourgeoises, la situe plus près de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie que de la petite bourgeoisie rangée, notamment dans l'ordre des relations entre les sexes où elle expérimente à grande échelle toutes les formes de transgression, amour libre, amour vénal, amour pur, érotisme, qu'elle institue en modèles dans ses écrits. Tout cela n'est pas moins vrai de ses membres les plus démunis qui, forts de leur capital culturel et de leur autorité naissante de *taste makers*, parviennent à s'assurer au moindre coût les audaces vestimentaires, les fantaisies culinaires, les amours mercenaires et les loisirs raffinés que les « bourgeois » doivent payer au prix fort¹³⁰⁶.

Parmi les transgressions caractéristiques de l'artiste bohème — qu'il s'autorise et qui lui sont autorisées —, Bourdieu identifie l'ordre des genres, les relations amoureuses et le vêtement, ou plus généralement le style de vie. Ces trois aspects se conjuguent chez les femmes artistes qui portent des habits d'homme : la transgression vestimentaire fait signe vers une transgression de la hiérarchie entre les genres, et s'articule souvent à une sexualité et à des relations amoureuses non normatives selon les conventions bourgeoises et l'hétéro-norme. Bourdieu montre que l'artiste, d'un point de vue sociologique, est pris en étau entre le rejet idéologique de la bourgeoisie et sa dépendance économique vis-à-vis d'elle, qui a parfois une influence sur le contenu de leur production. Ainsi, *Mademoiselle de Maupin* est le premier roman de Gautier, celui dans lequel il est le plus audacieux dans la critique sociale et la revendication de la primauté de l'art sur la morale et l'utilité.

Déplacer le cadre d'analyse de la représentation ou de la fiction à la figure de l'artiste fait du travestissement un signe dans un espace sémiotique plus vaste. C'est cette même

¹³⁰⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p. 100.

appréhension du travestissement comme signe, et *a fortiori* comme *style* qui ancre le travestissement dans la culture gay et lesbienne à la fin du XIX^e siècle. La dimension symbolique du travestissement dans une carrière, le choix de se travestir dans l'espace public (sur scène) ou semi-public (l'atelier de peinture/sculpture, le théâtre vide en répétition), sont de plus en plus significativement liés à l'expression de l'identité homosexuelle au tournant des XIX^e-XX^e siècles, quoique de manière très différente pour les hommes et pour les femmes.

Chez les hommes gays, le travestissement est une culture du spectacle, mais il ne s'accompagne pas d'une revendication pour les hommes à porter des robes dans l'espace public. Le cabaret et le music-hall, hauts lieux du travestissement masculin au XX^e siècle, ont durablement marqué les imaginaires scéniques. L'influence de l'esthétique du cabaret est tenace jusqu'à aujourd'hui ; il est souvent mobilisé dans les spectacles de metteurs en scène contemporains gays, par exemple chez Olivier Py (*Miss Knife chante Olivier Py*), Krzysztof Warlikowski (*Madame de Sade* de Mishima et *Kabaret Warszawski*), Alfredo Arias (*Eden Teatro*, *El Tigre* et *Tatouage*). Chez les femmes, il devient une culture vestimentaire donnant naissance à la figure de la garçonne, mais les *male impersonators* semblent moins présents dans la culture lesbienne que les *female impersonators* ne le sont dans la culture gay.

Comment expliquer ce phénomène ? Une première hypothèse serait que dans la théâtralité des genres, le féminin l'emporterait. Muriel Plana souligne dans *Théâtre et Féminin* que le théâtre postdramatique pourrait être qualifié de « féminin », malgré le sens problématique de ce terme, en ce qu'il se fonde sur un système de valeurs prenant le contrepied du logocentrisme phallique, et privilégie le corps sur la raison, l'*eros* sur le *logos*¹³⁰⁷. Avant le postdramatique, le féminin de la scène performative non dramatique est déjà sensible au music-hall. Même si la dramaturgie des spectacles n'est pas la même, le music-hall présente les mêmes aspects de la scène postdramatique que décrit Hans-Thies Lehmann, sur lesquels s'appuie Muriel Plana pour parler de la scène postdramatique comme féminine. Comme dans le théâtre postdramatique, « le souffle, le rythme, l'actualité de la présence physique des corps l'emporte sur le *logos*¹³⁰⁸ » : l'accent mis sur la danse, sur le mouvement, sur le décor et les costumes, l'exhibition des corps et de la nudité caractérisent les revues parisiennes. Outre que les scènes se féminisent de plus en plus, notamment avec la suprématie de la danse au music-hall avec ses « *girls* », dans les numéros de travestissement, seul le féminin semble pouvoir faire l'objet d'une performance.

¹³⁰⁷ Muriel Plana, *Théâtre et féminin*, op. cit., p. 266-270.

¹³⁰⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* [1999], trad. Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris, 2002, p. 235.

Anne-Emmanuelle Berger découvre le même phénomène dans les analyses d'Esther Newton dans *Mother Camp*. Elle se demande « pourquoi Newton [privilégie] le rôle féminin sur la scène du genre, du moins tel que le (re)jouent les *drag queens* au théâtre » :

Dans « Dick(less) Tracy and the Homecoming Queen », Newton raconte l'histoire de l'élévation de Joan, une lesbienne *butch*, à la distinction enviée de (*drag*) *Queen* de l'année, par la communauté de Cherry Grove. L'événement eut lieu en 1994, et c'était la première fois qu'une lesbienne était « couronnée ». L'élection de Joan donna lieu à des discussions et des contestations multiples. Pour se faire élire, elle dut, selon Newton, demander aux *drag queens* locales de l'aider à se transformer. Elle dut également faire valoir qu'il s'agissait bien aussi, dans son cas, de se travestir, donc de changer de genre sur scène, puisqu'une *butch* est d'abord de genre masculin. Newton tire de cet épisode plusieurs conclusions concernant l'analytique et la politique du « rôle de genre ». C'est d'abord pour elle la confirmation du lien entre parade théâtrale et effet de « féminité ». S'inscrivant en porte à faux contre certaines « *performance theorists* » (dont Sue-Ellen Case mais aussi Judith Butler), qui pointent la part de jeu subversif que comporte toute adoption d'un genre en contradiction avec le sexe biologique (par exemple, le genre *butch* par un être humain femelle), elle souligne ce qu'elle appelle « the lack of camp » (le défaut de théâtralité consciente) des *butches* comme *butches*¹³⁰⁹.

Les *butches* se considèrent de genre masculin dans leur vie quotidienne, et pourtant ce n'est pas du masculin mais du féminin qu'elles font un spectacle, comme si le masculin n'avait pas de place sur scène, en ce qu'il ne serait pas théâtral, pas assez *camp*. David Halperin souligne bien que les *drag queens* (et les *female impersonators*) n'imitent pas des femmes, ils imitent souvent des vedettes de cabaret, des divas, dont la féminité est déjà hypertrophique, caricaturale et se donne comme construction¹³¹⁰. Or, la masculinité ne fonctionne pas sur le même modèle. J. Halberstam souligne en effet que le propre de la masculinité comme pouvoir est la naturalisation de l'identité de genre :

Si ce que nous appelons la « masculinité dominante » semble être une relation naturalisée entre la masculinité et le pouvoir, alors il est peu logique d'examiner les hommes à la recherche des contours de la construction sociale de cette masculinité. La masculinité devient lisible en tant que masculinité là et quand elle quitte le corps des hommes blancs de la classe moyenne. Les arguments concernant la masculinité excessive ont tendance à se concentrer sur les corps noirs (hommes et femmes), les corps latinos ou les corps de la classe ouvrière, et la masculinité insuffisante est trop souvent représentée par

¹³⁰⁹ Anne-Emmanuelle Berger, *Le grand théâtre du genre. Identités, Sexualité et Féminisme en « Amérique »*, Belin, Paris, 2013, p. 35.

¹³¹⁰ David Halperin, *op. cit.*, p. 275.

les corps asiatiques ou les corps de la classe supérieure ; ces constructions stéréotypées de la masculinité variable marquent le processus par lequel la masculinité devient dominante dans la sphère de la masculinité blanche de la classe moyenne¹³¹¹.

Naturaliser la forme du pouvoir a pour effet de le rendre invisible, neutre, et de là, non imitable. Les masculinités hypertrophiques ne sont pas celles des divas et du luxe, au contraire, ce sont celles des populations masculines minoritaires en termes de classe et de racialisation. Dès lors la masculinité comme pouvoir ne se pose jamais comme une *performance*.

Ce n'est pas seulement en tant que travestissement que le *drag* pénètre la culture homosexuelle, mais avec le *camp*, c'est-à-dire une culture *drag* qui exhibe la théâtralité des identités¹³¹². Le *camp* pénètre aussi le cabaret français dans les années 1930, même si le *drag* « sérieux » continue à lui faire concurrence au music-hall. David Halperin précise la dimension fortement affective de la parodie de féminité inhérente au *camp* : la mise à distance des objets imités ne va pas sans « un véritable amour » et une « foi éperdue » pour ces mêmes objets¹³¹³. La parodie, l'hyperthéâtralisation des divas s'accompagnent d'un attachement à ces figures, d'où le fait que de nombreuses divas sont aussi des icônes gays. Il est possible que la culture *drag* chez les lesbiennes ne fonctionne pas de la même manière.

A.E. Berger remarque avec Esther Newton que l'émergence d'une culture lesbienne de théâtralisation *camp* du masculin a lieu après 1980, c'est-à-dire après les émeutes de Stonewall, au moment où les hommes gays se sont également réappropriés une théâtralisation du masculin et ont renié la figure de la folle. Pour David Halperin également, l'ère post Stonewall marque un changement de paradigme dans le rapport que les hommes gays entretiennent avec la culture gay, et souligne qu'ils commencent à rejeter d'un bloc et le féminin et Broadway¹³¹⁴. Les *drag kings* commencent à intégrer la culture lesbienne américaine dès les années 1980, et leur popularité en France advient dans les années 2010.

Mais les *drag kings* n'apparaissent pas soudainement à la fin du XX^e siècle, ils sont issus d'une longue tradition de *male impersonators* anglo-saxonnes, qui prend des formes différentes des travesties françaises. En effet, la pratique du travestissement féminin en France ne mute pas vers des *male impersonations*, et reste esthétiquement proche des rôles travestis (les chanteuses travesties au music-hall étant souvent des chanteuses d'opérette). Il suffit pour s'en convaincre de comparer une photographie de Rose Mérys, chanteuse d'opéra-comique et

¹³¹¹ Judith (Jack) Halberstam, *op. cit.*, p. 2.

¹³¹² David Halperin, *op. cit.*, p. 277-287.

¹³¹³ *Ibid.*, p. 278.

¹³¹⁴ *Ibid.*, p. 90-95.

de café-concert célèbre pour ses travestis, et Bessie Bonehill, performeuse anglaise de music-hall.

74. Rose Mérys, Photographie de Nadar, 1904.

75. Bessie Bonehill dans « Playmate », 1894.

Bessie Bonehill campe clairement un jeune homme, tandis que Rose Mérys, même si elle s'est peint un bouc sur le menton, porte des collants dévoilant l'intégralité de ses jambes, et une culotte bouffante très courte. Paulus, évoquant Rose Mérys, écrit que « sa plastique superbe [emballe] les amateurs. Au Châtelet, elle [joue] les travestis, remplissant ses rôles avec grâce et ses maillots avec prodigalité¹³¹⁵ ». Paulus nomme plusieurs artistes travesties au café-concert, chanteuses et danseuses, et souligne à chaque occurrence la féminité qui s'en dégage. Le travesti féminin, même au café-concert et au music-hall, ne fait pas réellement l'objet d'une théâtralisation de la masculinité dans la plupart des cas, bien qu'Eugénie Louvel, citée par Éloi Ouvrard, semble contrevenir à la règle¹³¹⁶. Les types masculins imités par les travesties françaises et anglaises sont d'ailleurs très différents : Rose Mérys se travestit en mousquetaire, et représente une masculinité de l'Ancien Régime, très loin des masculinités bourgeoises de sa propre époque, tandis que Bessie Bonehill imite au contraire un homme de son propre siècle.

Ainsi, la seconde hypothèse serait qu'il existerait une spécificité française à l'identité et à la culture lesbienne, en comparaison à la culture lesbienne américaine, avant la Première

¹³¹⁵ Paulus, *Trente ans de Café-Concert*, op. cit., p. 76.

¹³¹⁶ Éloi Ouvrard, op. cit., p. 17-18.

Guerre mondiale. C'est d'ailleurs l'hypothèse d'Anne-Emmanuelle Berger. Selon elle, la théorisation du genre comme *drag*, telle qu'élaborée par la *queer theory* dont Esther Newton et Judith Butler, ne peut pas être séparée du contexte culturel américain dans lequel ces théories ont été produites¹³¹⁷.

La théorie *queer* américaine, qui articule identité de genre, désir, sexualité, parade et séduction à l'idée du masque, du *drag*, d'un jeu de rôle et de performance, est fondée sur des observations des *male impersonators* aux États-Unis par Esther Newton et Judith Butler. Cependant, A. E. Berger souligne qu'il existe au début du XX^e siècle (1900-1930) une spécificité française de l'esthétique lesbienne, en comparaison à la partition *butch/fem* que l'on pouvait observer aux États-Unis à la même époque. L'expression de l'identité sexuelle et du genre chez les femmes lesbiennes à Paris ne s'effectue pas sur le modèle du *drag* et de la performance. Anne-Emmanuelle Berger analyse ce phénomène à partir de l'ouvrage de l'essayiste lesbienne Ann Aldrich *We Walk Alone*, publié en 1955 :

Elle consacre un chapitre de son livre à la comparaison des manifestations culturelles du lesbianisme à New York et à Paris. Soit deux bars lesbiens, tous deux situés à Paris, mais dont l'un, implanté à Montparnasse, vise une clientèle de touristes américains et cherche à reproduire l'atmosphère d'un bar lesbien new-yorkais, et l'autre demeure « purement » parisien. Dans le premier, qui s'affiche comme un « cabaret-*dancing* », on parle anglais. Des êtres de sexe féminin y jouent le rôle des « *butches* », d'autres, le rôle de « *femmes* ». On s'attable ensemble. Il y a de la drague. À la fin, les consommatrices américaines doivent payer pour la comédie qui s'est jouée à leurs dépens. Les lesbiennes affables qui les ont accueillies, les ont fait boire et danser, sont des employées du bar. Passons maintenant dans le café lesbien bien français. Il est littéralement *underground*, dans un endroit peu fréquenté de Paris. Ce qu'y remarque Ann Aldrich, c'est qu'il n'y a rien à remarquer. Les « lesbienne s » parisiennes ne semblent pas se répartir entre « *butches* » et « *femmes* ». Brouillant les genres ou indifférentes à leur partition, elles portent à la fois pantalons et rouge à lèvres. La discrétion est de règle : musique douce ; pas d'exagération des gestes et des mines ; pas de costumes « dramatiques » ; pas de démonstration outrancière d'« affection ». Quiétude et confort maternel d'un caveau dérobé aux regards, tant intérieurs qu'extérieurs. Aldrich note que, contrairement aux bars que les homosexuels (femmes et hommes) fréquentent à New York, celui-ci ne comporte pas de miroirs. On ne s'y voit pas (soi-même et les autres), on ne s'y regarde pas jouer son rôle. Rien de spéculaire, rien de spectaculaire, donc, à tous les sens du terme¹³¹⁸.

¹³¹⁷ Anne-Emmanuelle Berger, *op. cit.*, p. 112.

¹³¹⁸ Anne-Emmanuelle Berger, *op. cit.*, p. 110-111.

Marjorie Garber fait le même constat, les lesbiennes parisiennes du début du XX^e siècle ne sont ni entièrement masculines ni entièrement féminines¹³¹⁹. Mais Anne-Emmanuelle Berger va plus loin : la distinction entre les lesbiennes parisiennes et les lesbiennes américaines à la même époque dans leur construction sémiotique vestimentaire et l'architecture des lieux de drague met en évidence qu'en France la culture lesbienne et la séduction ne se jouent pas sur une théâtralisation des rôles de genre. Il existerait une spécificité américaine des constructions des identités sexuelles gays et lesbiennes que l'on ne retrouve pas en France à la même époque à milieu social équivalent. On peut observer cette composition sémiotique d'un mélange des genres chez plusieurs figures : Sarah Bernhardt notamment, qui reste maquillée lorsqu'elle est en vareuse de sculpteur dans son atelier, mais aussi Colette, qui est photographiée en habits masculins, mais joue d'un dandysme qui mélange dans son costume, sa coiffure et son maquillage des signes masculins et féminins (*Fig. 76*), Renée Vivien également, qui conserve ses cheveux longs lorsqu'elle porte un costume d'homme élégant sur la photographie avec Nathalie Clifford Barney (*Fig. 52*). L'étude de Christine Bard sur la garçonne va également dans ce sens : le terme même de « garçonne » est une féminisation du mot garçon, et l'esthétique vestimentaire de la garçonne renvoie à une masculinisation du costume féminin et au port du pantalon, mais reste très loin de l'esthétique *butch* américaine. A. E. Berger et Marjorie Garber font néanmoins erreur en cela que les photographies prises dans le club lesbien « Le Monocle » dans l'entre-deux-guerres montrent très clairement une culture *butch/fem* dans le milieu lesbien parisien¹³²⁰. Cependant, la culture parisienne après 1918 s'est fortement américanisée : de nombreux artistes américains résident à Paris, et les « années folles » sont fortement marquées par la culture américaine, notamment musicale avec la découverte du jazz. A.E. Berger précise qu'il ne faut pas conclure que le genre comme *drag* est une invention américaine, dans la mesure où la culture ne peut pas exclusivement être entendue à l'échelle nationale¹³²¹. Son analyse permet cependant d'interroger l'intersection entre la constitution d'une identité de genre, une sexualité, une culture et la théâtralisation des genres telle qu'elle advient dans le domaine du spectacle.

¹³¹⁹ Marjorie Garber, *op. cit.*, p. 146.

¹³²⁰ Pour les références iconographiques, voir l'article de Nicolas Prouillac et Arthur Scheuer, « Le Monocle, l'une des premières discothèques lesbiennes, dans le Montmartre des années 1930 », *Ulyces*, 15 septembre 2016 [En ligne. URL : <https://www.ulyces.co/news/le-monocle-lune-des-premieres-discotheques-lesbiennes-dans-le-montmartre-des-annees-1930/>, consulté le 28/04/2020].

¹³²¹ Anne-Emmanuelle Berger, *op. cit.*, p. 112.

76. Colette. Photographie de Henri Manuel.

En effet, les spectacles de music-hall fréquentés par des lesbiennes à Paris sont moins des *male impersonations* que ceux qui représentent des relations lesbiennes, ou des chanteuses garçons comme Suzy Solidor¹³²². L'objet du spectacle n'est pas tant le travestissement en lui-même, comme en témoigne la pantomime *Rêve d'Égypte* présentée par Colette et son amante Missy, surnom de Mathilde de Morny, au Moulin-Rouge le 3 janvier 1907, dans laquelle Missy interprète un archéologue qui réveille une momie égyptienne (Colette), et finit par l'embrasser passionnément, sous la huée des spectateurs outrés¹³²³. Mathilde de Morny qui revendique peu à peu le prénom « Max », et paraît en archéologue, n'est cependant pas vraiment travesti-e. Il porte au quotidien des vêtements d'homme, les cheveux courts, et exhibe véritablement une esthétique *butch*. Cependant, chez Missy, le costume d'homme n'est ni un travestissement, ni une esthétique garçonne, mais plutôt une « pratique transgenre » pour reprendre les termes de Sam Bourcier, puisqu'il décide d'avoir recours à une mastectomie et à une hystérectomie après sa séparation avec Colette, et devient l'un des premiers homme trans français au début du XX^e siècle. Dans sa carrière au music-hall, Colette est connue pour ses numéros osés qui travaillent la nudité féminine, et jouent sur des représentations que l'on pourrait certes qualifier de *drag*, mais qui théâtralistent la féminité¹³²⁴.

¹³²² Martin Pénet, *op. cit.*

¹³²³ Alfred Delilia, « Le scandale du Moulin-Rouge », *Le Figaro*, 4 janvier 1907.

¹³²⁴ Sur la performance *drag-queen* d'une femme, voir les pages d'Anne-Emmanuelle Berger sur la performeuse française Wendy Delorme, *op. cit.*, p. 19-25.

Une dernière hypothèse est tout simplement qu'on ne connaît guère la culture lesbienne française entre 1880 et 1930. Les études d'histoire et d'études culturelles de l'homosexualité féminine sont trop rares, et l'histoire de l'homosexualité est majoritairement fournie par l'histoire des hommes gays.

Le travestissement serait-il devenu un objet culturel plutôt qu'un contre-dispositif politique ? La montée en puissance du travestissement masculin dans la culture gay, qui le cantonne souvent à une performance de la culture *drag*, a-t-elle dépolitisé le travestissement ? Le numéro d'*Alternatives Théâtrales* consacré au corps travesti en témoigne : le « corps travesti » est en fait le corps *masculin* travesti. Pas une seule femme n'apparaît dans le numéro. La récente popularité des *drag queens* participe certes à rendre visible la culture gay (et dans une moindre mesure la culture trans), et à intégrer ce type de spectacle dans l'imaginaire *mainstream*. Mais quelle politicalité reste-il au travestissement comme performance et sur quels critères l'établir, hors de toute forme de fiction, de dramatisation ou de narration ? La place, la fonction, la signification, l'esthétique et la politicalité des performances de travestissement sur les scènes françaises entre 1900 et 1980 dans un contexte culturel homosexuel restent encore à étudier, de même que les occurrences, encore parfaitement inconnues, du travestissement féminin au théâtre et au music-hall à la même époque.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

VIRGINIE DEJAZET

Pièces et spectacles

Le Mariage enfantin, Eugène Scribe et Gustave Delavigne, in Lepeintre (dir.) *Fin du répertoire du théâtre français, Vaudevilles*, T. VI., Chez Mme Veuve Dabo, Paris, 1834, représenté pour la première fois sur le théâtre du Gymnase dramatique le 16 juin 1821.

Le Fils de l'homme, Paul de Lussan (pseudonyme pour Eugène Sue), représenté pour la première fois au Théâtre des Nouveautés le 28 décembre 1830.

Bonaparte à l'école de Brienne, Gabriel de Lurieu, Ferdinand de Villeneuve et Michel Masson, Tresse, Paris, 1855, représenté pour la première fois sur le Théâtre des Nouveautés, le 9 octobre 1830.

Vert-Vert, de A. de Leuven et De Forges, représenté pour la première fois sur le théâtre du Palais Royal le 15 mars 1832.

Paris Malade, revue mêlée de couplets, Jean-François Bayard et Antoine François Varner, J. N. Barba, Paris, 1833, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Palais-Royal, le 31 décembre 1832.

Le Triolet bleu, Gabriel de Lurieu, Ferdinand de Villeneuve et Michel Masson, Le Magasin théâtral, Paris, 1851, représenté pour la première fois sur le théâtre du Palais Royal le 15 mai 1834.

Les Chansons de Desaugiers, comédie en cinq actes mêlée de couplets, Frédéric de Courcy et Emmanuel Théaulon, J.A. Lelong, Bruxelles, 1836, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Palais-Royal, le 9 février 1836.

Les Premières Armes de Richelieu, comédie en 2 actes, mêlée de couplets, Bayard et Dumanoir, impr. de Moncheny, Paris, 1848, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre du Palais-Royal, le 3 décembre 1839.

Le Vicomte de Létorièrre, de MM. Bayard et Dumanoir, représenté le 1er décembre 1841 au Palais Royal

Gentil-Bernard ou l'Art d'aimer, de MM. Dumanoir et Clairville, représenté le 16 mars 1845 au Palais Royal

Monsieur Garat de Victorien Sardou, représenté le 16 avril 1860 au théâtre Déjazet.

SARAH BERNHARDT

Pièces et spectacles

Le Passant, comédie en un acte de François Coppée, Édition Alphonse Lemerre, Paris, 1869, représentée pour la première fois à Paris sur le théâtre de l'Odéon, le 14 janvier 1869.

Lorenzaccio, Alfred de Musset, dans une adaptation d'Armand d'Artois créée le 3 décembre 1896 au Théâtre de la Renaissance.

Hamlet, William Shakespeare, dans une traduction et adaptation de MM. Eugène Morand et Marcel Schwob, créé au Théâtre Sarah Bernhardt le 20 mai 1899.

L'Aiglon, Edmond Rostand, créé au Théâtre Sarah Bernhardt le 15 mars 1900.

ROBERT BERTIN, LEOPOLDO FREGOLI, BARBETTE

Les numéros présentés par ces interprètes au café-concert et au music-hall n'ayant pas de titre, impossible d'indiquer ces spectacles de la même manière que les autres. Chacun de ces performeurs a présenté un ou plusieurs spectacles en France, à Paris et en province, mais ces numéros n'ont pas de titre, dans la mesure où ils sont annoncés dans les programmes avec le seul nom de l'interprète. Difficile également de savoir quels sont la date et le lieu de première représentation, dans la mesure où ces interprètes commencent souvent à être connus après quelques semaines, voire mois de tournée. Le corpus d'étude correspond alors à l'ensemble des numéros de travestissement de ces trois interprètes sans distinction, que ces numéros soient restés les mêmes (c'est le cas pour Barquette), ou qu'ils aient changé souvent (dans le cas de Leopoldo Fregoli).

ROMANS

DUMAS, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo T.1 et T.2* [1844-1846], Gallimard, Paris, 1998.

GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin* [1835], Gallimard, Paris, 1973.

PIECES

HUGO, Victor, *Ruy Blas* [1838], Gallimard, seconde édition revue, Paris 1997.

SAND, George, *Gabriel* [1839], Gallimard, Paris, 2019.

PRESSE

LEMAÎTRE, Jules, *Impressions de théâtre*, deuxième série, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1898.

—, *Impressions de théâtre*, dixième série, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris, 1898.

SARCEY, Francisque, *Quarante ans de théâtre*, vol. 3, Bibliothèque des Annales, Paris, 1900.

JOURNAUX ET REVUES DU XIX^E SIECLE UTILISES

Annales africaines : revue hebdomadaire de l'Afrique du Nord

Appel (L')

Ariel, journal du monde élégant

Art lyrique. Journal indépendant des cafés-concerts, concerts et théâtres (L')

Art lyrique et le music-hall (L')

Aurore (L')

Avenir (L')

Boston Transcript

Candide

Charte de 1830 (La)

Chronique littéraire et dramatique (La)

Comoedia

Constitutionnelle (Le)

Courrier français (Le)

Courrier des théâtres (Le)

Crapouillot (Le)

Écho d'Alger (L')

Écho de Paris (L')

Europe littéraire (L')

Événement (L')

Excelsior

Figaro (Le)

Fronde (La)

Grand Echo du Nord de la France (Le)

Gil Blas

Hydropathes (Les)

Illustration (L')

Indépendant (L')

Intransigeant (L')

Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen

Journal des Débats politiques et littéraires

Législature (La)

Lune (La)
Matin (Le)
Ménestrel (Le)
Moniteur universel (Le)
Musicien (Le)
National (Le)
Nîmes-journal
Nouvelle Revue française (La)
Œil du diable (L')
Parlement (Le)
Passe-Temps (Le)
Petit Journal (Le)
Presse (La)
Presse dramatique (La)
Progrès de la Somme (Le)
Radical (Le)
Réveil littéraire (Le)
Revue des deux mondes (La)
Revue Encyclopédique (La)
Revue littéraire (La)
Revue de Paris (La)
Revue théâtrale (La)
Siècle (Le)
Times (The)
Vedette (La)
Vie parisienne (La)
Voleur illustré (Le)

MEMOIRES D'ACTEUR·TRICE·S

AVRIL, Jane, *Mes Mémoires* [1933], Association les Bourlapapey éditions numériques romandes, s.l., 2014.
 BERNHARDT, Sarah, *Ma double vie*, Eugène Fasquelle, Paris, 1907.
 –, *L'Art du théâtre, la voix, le geste, la prononciation* [1923], La Coopérative, Paris, 2017.
 BOUFFÉ, *Mes Souvenirs 1800-1880*, Dentu, Paris, 1880.
 BRUNET, Marguerite, dit « M^{lle} Flore », *Les Mémoires de M^{lle} Flore, actrice des Variétés*, Société parisienne d'édition, 1903.

OUVRARD, Éloi, *Elle est toute nue ! La vérité sur la vie des coulisses*, éd. Au café-concert, Paris, 1929.

PARFAICT, Claude et Parfaict, François, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire par un acteur forain*, vol. I, Briasson, Paris, 1743.

SOUVENIRS, BIOGRAPHIES, CORRESPONDANCES, RECITS DIVERS

ARAGO, Jacques, *Physiologie des foyers de tous les théâtres de Paris*, Felix Jahyer, Paris, 1841.

–, *Ces demoiselles de l'Opéra par un vieil abonné*, Tresse & Stock, Paris, 1887.

BANVILLE (DE), Théodore, *Les Camées parisiens*, deuxième série, René Pincebourde, Paris, 1866.

BEERBOHM, Max, *Around Theatres*, Alfred A. Knopf, New York, 1930.

BRISSON, Adolphe, *Pointes sèches*, Armand Colin, Paris, 1898.

BUGUET, Henry, *Foyers et coulisses. Histoire anecdotique des théâtres de Paris*, Tresse, Paris, 1874.

CHADOURNE, André, *Les Cafés-concerts*, Dentu, Paris, 1889.

CHAMPSAUR, Félicien, *Masques modernes*, Dentu, Paris, 1889.

CLARETIE, Jules, *Profils de théâtre*, Eugène Fasquelle, Paris, 1904.

COCTEAU, Jean, *Le Numéro Barbette*, Jacques Damase, Paris, 1980.

COLOMBIER, Marie, *Les Mémoires de Sarah Barnum*, [éd. Inconnu], Paris, 1883.

DAMASE, Jacques, *Les Folies du Music-hall, histoire du Music-hall à Paris*, éd. Spectacles, Paris, 1960.

DELAHAYS, Adolphe, *Biographies des artistes dramatiques par nos meilleurs auteurs contemporains*, Paris, 1848.

DUVAL, Georges, *Virginie Déjazet, 1797-1875*, Tresse Éditeur, Paris, 1876.

FRÉJAVILLE, Gustave, *Au Music-hall*, Éditions du monde nouveau, Paris, 1923.

GERMAIN, Auguste, *Albert Brasseur*, Juven, Paris, 1898.

GUINOT, Eugène, *Biographie des artistes dramatiques par nos meilleurs auteurs contemporains*, Adolphe Delahays, Paris, 1848.

HAHN, Reynaldo, *La Grande Sarah*, Hachette, Paris, 1930.

KLUMPK, Anne, *Rosa Bonheur. Sa vie, son œuvre*, Flammarion, Paris, 1908.

KONING, Victor, *Les Coulisses parisiennes*, Dentu, Paris, 1864.

LECOMTE, Henry, *Virginie Déjazet, une étude biographique*, Achille Faure, Paris, 1866.

–, *Une comédienne au XIX^e siècle. Virginie Déjazet, étude biographique et critique d'après des documents inédits*, Léon Sapin, Paris, 1892.

–, *Virginie Déjazet, d'après ses papiers et correspondances. La vie d'artiste – Déjazet et ses Contemporains – Déjazet amoureuse*, Librairie illustrée, Montgredien et Cie, Paris, 1902.

–, *Un amour de Déjazet (1834-1844)*, H. Daragon, Paris, 1907.

- LEMAÎTRE, Jules, *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*, Deuxième série, Lecène et Oudin, Paris, 1886.
- LENORMAND, Henri-René, *Les Confessions d'un auteur dramatique*, T. 2, Albin Michel, Paris, 1953.
- LUGNÉ-POE, Aurélien, *La Parade 2, Acrobaties : souvenirs et impressions de théâtre (1894-1902)*, Gallimard, Paris, 1931.
- MIRECOURT (DE), Eugène, *Déjazet*, Gustave Havard, Paris, 1859.
- MOULY, Georges, *Les Papiers de Victorien Sardou : notes et souvenirs*, Albin Michel, 1934.
- Paris Gay 1925*, Gilles Bardebette, et Michel Carassou (dir.), Non Lieu éditions, Paris, 2008 [1981].
- PAULUS, *Trente ans de café-concert, souvenirs recueillis par Octave Pradels*, Société d'Édition et de Publication, Paris, 1890.
- PÉRICAUD, Louis, *Le Panthéon des comédiens, de Molière à Coquelin aîné*, Eugène Fasquelle, Paris, 1922.
- PIERRON, Eugène, *Virginie Déjazet*, Bille-Lasalle, Paris, 1856.
- RACOT, Adophe, *Portraits d'hier*, Librairie illustrée, Paris, 1887.
- SAND, George, « Notice à Gabriel, le 21 septembre 1854 », in *Gabriel*, Gallimard, Paris, 2019.
- , *Histoire de ma vie [1854-1855]*, Gallimard, Paris, 2004.
- , *Correspondance*, éd. par George Lubin, T.II, Classiques Garnier, Paris, 1966.
- VAUCAIRE, Maurice, *Effets de théâtre. La scène et la salle. Le ballet. Cafés-chantants. À la foire [1886]*, Hachette BNF, Paris, 2012.
- VÉRON, Louis, *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, T. 3, Librairie nouvelle, Paris, 1856.
- VÉRON, Pierre, *Les Coulisses artistiques*, Dentu, Paris, 1876.

DICTIONNAIRES THEATRAUX, LITTERATURE SUR LES THEATRES, LITTERATURE PANORAMIQUE

- BOUCHARD, Alfred, *Langue théâtrale. Vocabulaire historique, descriptif et anecdotique des termes et choses du théâtre*, Arnaud et Larat Libraires éditeurs, Paris, 1878.
- BUSSY (DE), Charles, *Dictionnaire de l'Art dramatique à l'usage des artistes et des gens du monde*, Achille Faure, Paris, 1866.
- CELLER, Ludovic, *Les Types populaires au théâtre*, Liepmannssohn de Dufour, Paris, 1870.
- CHAMFORT (DE), Sébastien-Roch Nicolas, et LAPORTE (DE), Joseph, *Dictionnaire dramatique contenant l'histoire des théâtres, les règles du genre dramatique, les Observations des Maîtres les plus célèbres et des réflexions nouvelles sur les spectacles, sur le génie et la conduite de tous les genres, avec les Notices des meilleures Pièces, le catalogue de tous les drames, et celui des auteurs dramatiques*, Lacombe, Paris, 1776.
- DELPIT, Albert, « La Liberté des théâtres et les cafés-concerts », *Revue des Deux Mondes*, 3^e période, tome 25, 1878.

Dictionnaire des coulisses, ou Vade Mecum à l'usage des habitués des théâtres contenant une foule d'anecdotes et de révélations piquantes sur les acteurs, actrices, les auteurs, les directeurs, les régisseurs et en général sur tout le personnel composant le monde dramatique, 1832.

L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Denis Diderot et Jean le Rond D'Alembert, 1751-1772 [En ligne].

GAUTIER, Théophile, *Histoire du romantisme*, Charpentier, Paris, 1877.

HAREL, François-Antoine, *Dictionnaire théâtral ou douze cent trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, 1824.

HUGO, Victor, *Cromwell* [1827], « Préface », Garnier-Flammarion, Paris, 1968.

LYONNET, Henry, *Dictionnaire des comédiens français (ceux d'hier)* [1902-1908], T2, Slatkine Reprints, Genève, 1969.

MAURÉAS, Jean, « Le Symbolisme. Manifeste de Jean Mauréas », *Le Figaro*, 18 septembre 1886.

MURET, Théodore, *L'Histoire par le théâtre 1789-1851*, T.3. *Le gouvernement de 1830. La Seconde République*, Amyot, Paris, 1865.

POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent ; poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Firmin-Didot, Paris, 1885.

STOULLING, Edmond, *Annales du théâtre et de la musique*, Charpentier, Paris, 1900.

WILLY, *Le Troisième Sexe* [1927], GayKitschCamp, Paris, 2014.

ARCHIVES

CORNAND, Monique (dir.), *Lorenzaccio, mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Maison Jean Vilar, Éd. Bibliothèque Nationale de France, Département arts du spectacle, Avignon, 1979, disponible sur Gallica.

FRÉJAVILLE, Gustave, G. F. XVII (4), « Notes sur les travestis », Fond Gustave Fréjaville, Bibliothèque Nationale de France (BNF).

« Recueil factice sur Barbette », Bibliothèque Nationale de France (BNF).

SANJUAN, Agathe « La tragédie d'Hamlet », documentation de présentation d'archives iconographiques de la Comédie Française issue de la série *La pièce en image dans les collections de la Comédie Française*, mai 2013, disponible sur la base d'archive La Grange de la Comédie Française.

CORPUS SECONDAIRE

PIECES ET SPECTACLES

BEAUMARCHAIS (DE), Pierre-Augustin Caron, *Le Mariage de Figaro* [1778], Éditions Gallimard, Paris, 1973.

COIGNARD frères, *Rothomago*, revue en 1 acte, Paris, Marchant, 1839.

MARIVAUX (DE), Pierre Carlet de Chamblain, *La Colonie* [1750], Hatier, Paris, 2014.

MOLIERE, *Psyché, tragédie-Ballet en 5 actes* [1671], Gustave Barba, Libraire Éditeur, Paris, 1851.

–, *Œuvres complètes*, précédées d'une notice par L. B. Picard, avec des notes et des éclaircissements historiques, nouvelle édition, T. 1, Pourrat frères, Paris, 1838.

Les Femmes saucialistes, Varin et Roger de Beauvoir, Beck, Paris, 1849.

Louis Bronze et le Saint-Simonien, parodie de Louis XI, Émile Vanderburch et Ferdinand Langlé, Barba, Paris, 1832.

Le Royaume des femmes ou le monde à l'envers, Charles Denoyers et Théodore Cogniard, in *Le Magasin théâtral, choix de pièces nouvelles*, T.1, Marchant, Paris, 1834.

ROMANS, POESIE ET TEXTES PHILOSOPHIQUES

BALZAC (DE), Honoré, *Béatrix* [1839], in *La Comédie Humaine, Scènes de la vie privée*, Michel Lévy frères, Paris, 1873.

COCTEAU, Jean, *Le Livre Blanc* [1928], in *Le Livre Blanc et autres textes*, le Livre de Poche, Paris, 1999.

GAUTIER, Théophile, *Émaux et Camées* [1852], Fasquelle, Paris, 1919.

GONCOURT (DE), Edmond, *La Faustine*, Charpentier, Paris, 1882.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Les Elixirs du diable* [1816], Les Belles Lettres, Paris, 2013.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes*, vol. « Critiques », Robert Lafont, Paris, 2002

HUYSMANS, Joris-Karl *À Rebours* [1884], Gallimard, Paris, 1977.

LACLOS (DE), Choderlos, *Les Liaisons dangereuses* [1782], Librairie Générale française, Paris, 2002.

PÉLADAN, Joséphin, *La Décadence latine IX. La Gynandre*, Dentu, Paris, 1891.

POUGY (DE), Liane, *Idylle saphique* [1901], Des Femmes, Paris, 1987.

BALLETS

Néméa ou l'Amour vengé, livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy, chorégraphie d'Arthur Saint-Léon, musique de Ludwig Minkus, 11 juillet 1864, Opéra de Paris.

Coppélia, livret de Charles Nutter, chorégraphie Arthur Saint-Léon, musique de Léo Delibes, 25 mai 1870, Opéra de Paris.

CHANSONS

GUILBERT, Yvette, *Idylle normande*, 1896.

FILMS ET EMISSIONS TELEVISEES

CAMPION, Jane, *The Piano [La Leçon de piano]* © CiBy 2000, Jan Chapman Productions, 1993.
LAG, Chriss, *Paroles de King*, produit par Chriss Lag, 2014.
THOMAS, Évelyne, *C'est mon choix* © Chérie25, Réservoir Prod, 26/01/2016.
The Voice of Hollywood no. 3, Louis Lewyn Productions, Hollywood, Janvier 1930 [En ligne.
URL : https://www.youtube.com/watch?v=L4e-n_BI8os].

TRAITÉS MÉDICAUX

ELLIS, Havelock, *Studies in the Psychology of Sex*, vol. 3, Random House, New York, 1936.
HERAIL, *Sur l'homme-femme connu sous le nom de Mademoiselle Savalette de Lange*, Dilecta, Paris, 2006.
HIRSCHFELD, Magnus, *The Homosexuality of Men and Women*, trad. Michael A. Lombardi-Nash, Prometheus Book, Amherst, New York, 2000.
KRAFFT-EBING (VON), Richard, *Psychopathia sexualis. Avec recherches spéciales sur l'inversion sexuelle* [1866], trad. de la 8^{ème} édit. allemande, Georges Carré, Paris, 1895.
MASSON, Agnès, *Le Travestissement. Essai de psycho-pathologie sexuelle*, Le François, Paris, 1935.
TARDIEU, Ambroise, *Étude médico-légale sur les attentats aux mœurs*, J.B. Baillière et fils, Librairie de l'Académie impériale de médecine, Paris, 1859.

ÉTUDES

ÉTUDES CRITIQUES SUR LE CORPUS PRINCIPAL

VIRGINIE DEJAZET ET SARAH BERNHARDT

Ouvrages

JOANNIS, Claudette, *Sarah Bernhardt, reine de l'attitude et princesse des gestes*, Payot & Rivages, Paris, 2010.
JULLIAN, Philippe, *Sarah Bernhardt*, FeniXX, 1976.
PICON, Sophie-Aude, *Sarah Bernhardt*, Gallimard, Paris, 2010.
PRONIER, Ernest, *Une vie au théâtre, Sarah Bernhardt*, Alexandre Jullien, Genève, 1942.
SKINNER, Cornelia Otis, *Madame Sarah Bernhardt* [1966], trad. Philippe Jullian, Fayard, 1968.
TARANOW, Gerda, *Sarah Bernhardt: The Art Within the Legend*, Princeton University Press, 1972.

Articles

LEVERATTO, Jean-Marc, « Le sexe en scène : l'emploi de travesti féminin dans le théâtre français au XIX^e siècle », in *Le Spectaculaire dans les arts de la scène* Isabelle Moindrot et Olivier Goetz (dir.), CNRS éditions, Paris, 2006.

MEYER-PLANTUREUX, Chantal, « De Rachel à Sarah Bernhardt ou la naissance de l'antisémitisme culturel », in *Double jeu* n° 5, 2009 [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1505>].

PIANA, Romain, « Victorien Sardou et la « grande Sarah » : la construction d'une figure héroïque éclectique », in *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), PUL, Lyon, 2014.

VÉRINE, Hélène, « "Qui m'a donné d'un trépassé qui épilogue encore... ?". Le spectre d'Hamlet au tournant des XIX^e et XX^e siècles (critiques, traductions, scénographies) », in François Lecerce et Françoise Lavocat (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, PUR, Rennes, 2005.

Thèses et mémoires

MASON, Miranda Eve, *Making Love/Making Work. The Sculpture Practice of Sarah Bernhardt*, PhD Thesis, The University of Leeds, School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies, Mai 2007.

SUR LE MUSIC-HALL

CARADEC, François et Weill, Alain, *Le Café-concert, 1848-1914*, Fayard, Paris, 2007.

COUTELET, Nathalie, *Étranges artistes sur la scène des Folies-Bergères, 1871-1936*, Presses Universitaires de Vincennes, 2015.

Fregoli (1868-1936). Sa vie et ses secrets, François Caradec et Jean Nohain (dir.), La Jeune Parque, Paris, 1968.

RAMBAUD, Patrick, *Les Mirobolantes Aventures de Frégoli*, François Bourin, Paris, 1991

SUR ALEXANDRE DUMAS ET LE COMTE DE MONTE CRISTO

AKIKI, Karl, *La Recette du roman populaire façon Alexandre Dumas*, sous la direction de M. Daniel Compère, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, soutenue le 2 avril 2013.

ANSELMINI, Julie, *Le Roman d'Alexandre Dumas père ou la réinvention du merveilleux*, Librairie Droz, Genève, 2010.

« Comédiens et surhommes dans l'œuvre de Dumas père », in *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), PUL, Lyon, 2014.

CALLET-BIANCO, Anne-Marie, « L'imposture romantique en quelques exemples », in *L'Imposture dans la littérature*, Arlette Bouloumié (dir.), PUR, Rennes, 2011.

FRIGERIO, Vittorio, *Les fils de Monte-Cristo. Idéologie du héros de roman populaire*, PULIM, Limoges, 2002.

GENGEMBRE, Gérard, « Le Comte de Monte-Cristo, ou le surhomme, la justice et la loi », in *Les Cahiers de la Justice*, n°1, 2012/1.

VAREILLE, Jean-Claude, *L'Homme masqué, le justicier et le détective*, PUL, Lyon, 1989.

SUR THEOPHILE GAUTIER ET *MADemoiselle de MAUPIN*

- AURAIX-JONCHIERE, Pascale, « Le dévoilement inutile : enjeux sociopoétiques de la figure de l'androgynie dans *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier et Gabriel de George Sand », in *Romantisme*, vol. 158, n° 4, 2012.
- BARA, Olivier, « Le théâtre de Théophile Gautier, ou l'impossible réalité », in *Bulletin de la Société Théophile Gautier*, 2010.
- CERVONI, Aurélia, *Théophile Gautier devant la critique 1830-1872*, Classiques Garnier, Paris, 2016.
- CROUZET, Michel, « Gautier et le problème de "Créer" », in *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 72, n° 4, 1972.
- , « Le "Banquet" romantique », préface à l'édition de *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, Gallimard, Paris, 1973.
- , « *Mademoiselle de Maupin* ou l'éros romantique », in *Romantisme*, n° 8, 1974.
- FOERSTER, Maxime, « Différence des sexes et désordre amoureux dans la littérature romantique française », in *Itinéraires*, 2014-2 | 2015.
- KERLOUÉGAN, François, « Une relecture de l'androgynie romantique : la quête du genre dans *Fragoletta*, *Sarrasine* et *Mademoiselle de Maupin* », in *Insignis*, n° 1, mai 2010.
- LAVAUD, Martine, *Théophile Gautier militant du romantisme*, Honoré Champion, Paris, 2001.
- , « Les théâtres rêvés de Théophile Gautier » in *Théâtres virtuels*, Sylvie Triaire, Pierre Citti (dir.), Presses universitaires de la Méditerranée, Montpellier, 2001.
- PAUL, Jean-Marie, « L'imposture et les impostures : *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier », in *L'imposture dans la littérature : Cahier XXXIV*, Arlette Bouloumié (dir.), Presses universitaires de Rennes, Angers, 2011.
- PELLOIS, Anne, « Album, catalogue, encyclopédie : fonctions documentaires et fictionnelles des photographies de Mounet-Sully », in *Revue d'études théâtrales*, « Photographier l'acteur et les nouveaux matériaux du théâtre », Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 2017.
- PLANA, Muriel, « *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier : le corps travesti comme scène érotique », in *Théâtralité de la scène érotique du XVIII^e siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Hélène Beauchamp et Muriel Plana (dir.), EUD, Dijon, 2013.
- ROULIN, Jean-Marie, « Confusion des sexes, mélange des genres et quête du sens dans *Mademoiselle de Maupin* », in *Romantisme*, n° 103, 1999.
- SAVALLE, Joseph, *Travestis, métamorphoses, dédoublements. Essai sur l'œuvre romanesque de Théophile Gautier*, Minard, Paris, 1981.
- TORTONESE, Paolo, « Tirésias romancier. L'inversion dans *Mademoiselle de Maupin* », in *Revue des sciences humaines*, n° 277, 2005.

–, « À quoi cela sert-il ? La polémique contre l'utilitarisme dans la préface de Mademoiselle de Maupin », in *Romantismes, l'esthétique en acte*, Jean-Louis Cabanès (dir.), Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre, 2009.

UBERSFELD, Anne, *Théophile Gautier*, Stock, Paris, 1992.

SUR GEORGE SAND ET *GABRIEL*

Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand, Catherine Nesci et Olivier Bara (dir.), ELLUG, Grenoble, 2014.

FOREST, Marjolaine, « "Oh ! si les femmes voulaient rester là où Dieu les a mises [...]" : La réception médiatique de *La Esmeralda* (Louise Bertin et Victor Hugo), de *Cosima* (George Sand) et de *L'École des jeunes filles* (Mélodie Waldor) », in *Écrire l'inouï. La critique dramatique dépassée par son objet (XIX^e-XXI^e siècles)*, Olivier Bara et Jérémy Majorel (dir.), PUL, Lyon, (à paraître).

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Présentation » de *Gabriel*, in George Sand, *Œuvres complètes. 1840*, édition dirigée par Béatrice Didier, Honoré Champion, Paris, 2013.

LE MENS, Magali, « L'hermaphrodisme de George Sand. Perceptions et imaginaires des identités sexuées », in Catherine Nesci et Olivier Bara (dir.), *Écriture, performance et théâtralité dans l'œuvre de George Sand*, ELLUG, Grenoble, 2014.

REID, Martine, « Introduction » à l'édition de *Gabriel* de George Sand, Gallimard, 2019.

–, *Signer Sand : l'œuvre et le nom*, Belin, Paris, 2004

VIERNE, Simone, *George Sand, la femme qui écrivait la nuit*, Cahiers Romantiques n° 9, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2004.

SUR VICTOR HUGO ET *RUYS BLAS*

GAUDON, Jean, *Victor Hugo et le théâtre. Stratégie et dramaturgie*, Eurédit, Paris, 2008.

LEDDA, Sylvain, *Hernani et Ruys Blas : de flamme ou de sang*, PUM, Toulouse, 2008.

UBERSFELD, Anne, « Une dramaturgie de l'objet : le théâtre de Hugo », in Claude Duchet (dir.), *Le Réel et le Texte*, Armand Colin, Paris, 1974.

ÉTUDES SUR LE TRAVESTISSEMENT

Ouvrages

ACKROYD, Peter, *Dressing up, transvestism and drag: the history of an obsession*, Simon and Schuster, New York, 1979.

AUBRY, Chantal, *La Femme et le Travesti*, Rouergue, Paris, 2012.

BLACKMER, Corinne E., et SMITH, Patricia Juliana (dir.), *En travesti. Women, Gender, Subversion, Opera*, Columbia University Press, New York, 1995.

Eux, qui sont-elles ? : Art du travestissement et travestissement de l'art, Gillo Dorfles et Gérard Pierre Hug, (dir.), éd. Pierre Vermont, Paris, 1978.

FERRIS, Lesley (dir.), *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*, Routledge, New York et Londres, 1993.

FORESTIER, Georges, *Esthétique de l'identité dans le théâtre français (1550-1680). Le déguisement et ses avatars*, Droz, Genève, 1988.

GARBER, Marjorie, *Vested Interests. Cross-dressing and cultural anxiety* [1992], Routledge, New York et Londres, 2011.

LEDUC, Guyonne (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, L'Harmattan, Histoire, coll. « Des idées et des femmes », Paris, 2006.

NEWTON, Esther, *Mother Camp. Female impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago, 1979.

SENELICK, Laurence, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, Routledge, New York, 2002.

STEINBERG, Sylvie, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Fayard, Paris, 2001.

Revues

Alternatives théâtrales, « Le corps travesti », n° 92, Bruxelles, premier trimestre 2007.

CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés, « Femmes travesties : un "mauvais" genre ? », n° 10, 1999.

Articles

BANU, Georges, « Introduction », in « Le corps travesti », *Alternatives théâtrales*, n° 92, Bruxelles, premier trimestre 2007.

BERLANSTEIN, Lenard R., « Breeches and Breaches: Cross-Dress Theater and the Culture of Gender Ambiguity in Modern France », *Comparative Studies in Society and History*, vol. 38, n° 2, 1996.

BIET, Christian, « Plaisir de la crédulité, bonheur de l'incrédulité : l'imposture et le théâtre », in *Figures de l'imposture. Entre philosophie, littérature et sciences*, Jean-Charles Darmon (dir.), Desjonquères, Paris, 2013.

BLANCO, Mercedes, « Tirso de Molina : une dramaturgie du travesti féminin », in Guyonne Leduc (dir.), *Travestissement féminin et liberté(s)*, L'Harmattan, Histoire, coll. « Des idées et des femmes », Paris, 2006.

BOURCIER, Sam (Marie-Hélène), « Des "femmes travesties" aux pratiques transgenres : Repenser et queeriser le travestissement », in *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 10, 1999.

BRET-VITTOZ, Renaud, « Penser le queer avant le queer », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), EUD, Dijon, 2015.

DOLAN, Jill, « Gender impersonation onstage: destroying or maintaining the mirror of gender roles? », *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 2, n° 2, 1985.

- FIX, Florence, « Le soldat travesti. Variations fin-de-siècle sur l'uniforme et la moustache », in *Corps troublés*, Muriel Plana (dir.), EUD, Dijon, 2015.
- GARAFOLA, Lynn, « The travesty dancer in nineteenth-century ballet », in Lesley Ferris (dir.), *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*, Routledge, New York et Londres, 1993.
- GARNIER, Emmanuelle, « Du travestissement à l'érotisme : l'effet-dispositif dans la mise en scène de Don Gil de las calzas verdes (1615) par la Compañía Nacional de Teatro Clásico (2006) », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), EUD, Dijon, 2015.
- GOETHE (VON), Johann Wolfgang, « Women's parts played by men in Roman theatre », trad. Isa Ragusa, in Lesley Ferris, *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*, Routledge, New York et Londres, 1993.
- HOWARD, Jean E., « Cross-dressing, the theatre, and gender struggle in early modern England », in Lesley Ferris (dir.), *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*, Routledge, New York et Londres, 1993.
- NAKAYAMA, Tomoko, « La fonction dramaturgique du travestissement des femmes en homme dans les pièces de l'Ancien Théâtre Italien », in *Études de Langue et Littérature Françaises de l'Université de Hiroshima*, n° 22, 2003.
- , « Le travestissement des femmes en homme dans les pièces du théâtre de la Foire », in *フランス文学*, n° 25, 2005.
- PELLEGRIN, Nicole, « Le genre et l'habit. Figures du transvestisme féminin sous l'Ancien Régime », in *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 10, 1999.
- REYNOLDS, Margaret, « Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions », in *En travesty. Women, Gender, Subversion, Opera*, Corinne E. Blackmer et Patricia Juliana Smith (dir.), Columbia University Press, New York, 1995.
- STEINBERG, Sylvie, « Un brave cavalier dans la guerre de sept ans, Marguerite dite Jean Goubler », in *CLIO, Histoire, Femmes et Sociétés*, n° 10, 1999.
- SOLOMON, Alisa, « It's never too late to switch. Crossing toward power », in Lesley Ferris (dir.), *Crossing the stage. Controversies on cross-dressing*, Routledge, New York et Londres, 1993.

Thèses et mémoires

- NAKAYAMA, Tomoko, *Jouer un autre sexe : le travestissement des femmes en homme dans le théâtre en France de 1681 à 1758*, thèse de doctorat, Université de Nantes, 2011.
- SCHICHARIN, Luc, *L'esthétique drag, de la performance travestie à l'art transgenre : usages et contre-usages de la théorie butlérienne*, Université de Lorraine, 2015.

HISTOIRE DU THEATRE ET DES ARTS DU SPECTACLE

Dictionnaires, ouvrages généraux

- ROSENTHAL, Harold et WARRACK, John, *Guide de l'Opéra* [1983], Fayard, Paris, 1995, trad. Roland Mancini et Jean-Jacques Rouveroux.

Ouvrages

- ALLEN, Robert C., *Horrible prettiness. Burlesque and American culture*, The University of North Carolina Press, 1991.
- L'Altérité en spectacle. 1789-1918, Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2015.
- Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, Honoré Champion, Paris, 2011.
- ATTINGER, Gustave, *L'Esprit de la commedia dell'arte dans le théâtre français* [1950], Slatkine Reprints, Genève, 1993.
- BESNIER, Patrick, *Le Théâtre en France de 1829 à 1870*, Honoré Champion, Paris, 2017.
- BOURQUI, Claude, *La Commedia dell'arte*, Armand Colin, Paris, 2011.
- CAMPARDON, Émile, *Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, T. II. Berger-Levrault, Paris, 1880.
- CAMPISTRON, *Œuvres de Monsieur de Campistron de l'Académie Française*, Nouvelle édition, T. 1, Compagnie des Libraires, Paris, 1750.
- CHALAYE, Sylvie, *Du Noir au nègre. Image du Noir au théâtre (1550-1960)*, L'Harmattan, Paris, 1998.
- CHARLE, Christophe, *Théâtres en capitales. Naissance de la société du spectacle à Paris*, Berlin, Londres et Vienne, Albin Michel, Paris, 2008.
- CIORANESCU, Alexandre, *Le Masque et le Visage : du baroque espagnol au classicisme français*, Droz, Genève, 1983.
- La Civilisation du journal. Une histoire de la presse française au XIX^e siècle*, Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Vaillant, Alain (dir.), Nouveau Monde éditions, Paris, 2011.
- CLEMENT, Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, Paris, 1979.
- DAVIS, Natalie Z., *Society and Culture in Early Modern France*, Stanford University Press, Stanford, 1975.
- DUSIGNE, Jean- François, *Du théâtre d'Art à l'Art du théâtre, anthologie de textes fondateurs*, Éditions théâtrales, Paris, 2002.
- ÉVAIN, Aurore, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- FIX, Florence, *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Klincksiek, Paris, 2011.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle*, Droz, Genève, 1996.
- GIDEL, Henri, *Le Vaudeville*, PUF, « Que sais-je ? », Paris, 1986.

- GORDON, Rae Beth, *De Charcot à Charlot, mises en scène du corps pathologique* [2001], PUR, Rennes, 2013.
- , *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular modernity in France* [2009], Routledge, New-York, 2016.
- HEADLAM WELLS, Robin, *Shakespeare's Politics: A Contextual Introduction*, Continuum, Londres, 2009.
- Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), PUL, Lyon, 2014.
- JARRASSE, Bénédicte, *Les Deux Corps de la danse. Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Centre National de la Danse, Pantin, 2007.
- JOLIBERT, Bernard, *La Commedia dell'arte et son influence en France du XVI^e au XVIII^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 1999.
- LEIBOWITZ, René, *Histoire de l'Opéra*, Paris, Buchet-Chastel, 1997.
- LEROY, Dominique, *Histoire des arts du spectacle en France*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- LOSCO-LENA, Mireille, *La Scène symboliste (1890-1896) : pour un théâtre spectral*, EUG, Grenoble, 2010.
- MARIENSTRAS, Richard, *Shakespeare et le désordre du monde*, Gallimard, Paris, 2012.
- MARTIN, Isabelle, *Le théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Voltaire Foundation, Oxford, 2002.
- MARTIN, Roxane, *La Féerie romantique sur les scènes parisiennes, 1791-1864*, Honoré Champion, Paris, 2007.
- MARTIN-FUGIER, Anne, *Comédiennes, les actrices en France au XIX^e siècle*, Seuil, Paris, 2001.
- MAZOUER, Charles, *Le Théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Schena editore, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, Paris, 2002.
- Le Miel et le Fiel. La critique théâtrale en France au XIX^e siècle*, Mariane Bury et Hélène Laplace-Claverie (dir.), PUPS, Paris, 2008.
- MOREL-FATIO, Alfred, *La « Comedia » espagnole du XVII^e siècle. Cours au Collège de France, leçon d'ouverture*, Honoré Champion, Paris, 1923.
- NAUGRETTE, Florence, *Le Théâtre romantique : histoire, écriture, mise en scène*, Seuil, Paris, 2001.
- PETER, René, *Le Théâtre et la vie sous la Troisième République*, T.2, Éditions littéraires de France, Paris, 1947.
- RACKIN, Phyllis, *Women and Shakespeare*, Oxford University Press, 2005.
- RELLA, Ettore, *A History of Burlesque*, San Francisco Theatre research, San Francisco, 1940.
- Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Florence Filippi, Sarah Harvey et Sophie Marchand (dir.), Armand Colin, Paris, 2017.

La Scène lyrique autour de 1900, Rémy Campos et Aurélien Poidevin, (dir.), L'Œil d'or, Paris, 2012.

Le Spectaculaire dans les arts de la scène, Isabelle Moindrot et Olivier Goetz (dir.), CNRS éditions, Paris, 2006.

Le Théâtre français du XIX^e siècle, Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda, et Florence Naugrette (dir.), L'Avant-scène théâtre, Paris, 2008.

Le Vaudeville à la scène, Violaine Heyraud et Ariane Martinez (dir.), ELLUG, Grenoble, 2015.

UBERSFELD, Anne, *Le Drame romantique*, Belin Sup, Paris, 1993.

VIEILLEDENT, Sylvie, *1830 aux Théâtres*, Honoré Champion, Paris, 2009.

WRIGHT, Courtnei Crump, *The Women of Shakespeare's Plays: Analysis of the Role of the Women in selected plays: with plot synopses and selected one-act plays*, University Press of America, Lanham et Londres, 1993.

YON, Jean-Claude, *Spectacles sous le Second Empire*, Armand Colin, Paris, 2010.

–, *Une histoire du théâtre à Paris de la Révolution à la Grande Guerre*, Aubier, Paris, 2012.

Revues

Revue d'histoire du théâtre, « En revenant à la revue. La revue de fin d'année au XIX^e siècle », n° 266, 2015 – II.

Articles

BANCEL, Nicolas, « À chacun son sauvage ? genèse du zoo humain en Europe et aux États-Unis », in *L'Altérité en spectacle. 1789-1918*, Nathalie Coutelet et Isabelle Moindrot (dir.), Presses Universitaires de Rennes, 2015.

BARA, Olivier, « La folie du vaudeville face à la raison de la censure sous la Monarchie de Juillet », in *Teatro do Mundo. Teatro e Censura*, Cristina Marinho, Francisco Topa, Nuno Pinto Ribeiro (dir.), Universidade do Porto, Faculdade de Letras, 2013.

CALDERONE, Amélie, « Au croisement du vaudeville anecdotique et de la féerie : codification du genre de la revue de fin d'année sous la monarchie de Juillet », in *Revue d'histoire du théâtre*, n°266, 2015 – II.

CAVAILLÉ, Jean-Pierre, « Pourquoi les libertins ne sont pas des classiques : réflexion critique sur la naissance d'une catégorie historiographique à partir des ouvrages de Pierre Brun », in *Dix-septième siècle*, n° 224, 2004/3.

COUTELET, Nathalie, « Habib Benglia, le "nègrerotique" du spectacle français », in *Genre, sexualité & société*, n° 1, Printemps 2009.

–, « Chocolat, une figure de l'altérité sur la piste », in Florence Vinit (dir.) *Le clown : une utopie pour notre temps ?*, Les Cahiers de l'idiotie, n° 3, Montréal, 2011.

CHARLE, Christophe, « Le carnaval du temps présent. Les revues d'actualité à Paris et à Bruxelles, 1852-1912 », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 186-187, mars 2011.

- CUREL, Agnès, « Le théâtre des monstres. Les exhibitions de phénomènes dans les foires du XIX^e siècle : un exemple de spectacle marginalisé ? », in *Horizons/Théâtre*, n° 5, « Formes mineures et minoritaires dans les arts du spectacle », Sandrine Dubouilh et Pierre Katszewski (dir.), PUB, Bordeaux, 2015.
- DELATTRE-DESTEMBERG, Emmanuelle, « La danse académique dans la revue de fin d'année *Rothomago* », in *Revue d'histoire du théâtre*, n°266, 2015 – II.
- GOETZ, Olivier, « "Mélingue est toujours Mélingue". Tautologie de l'acteur (mélo)dramatique », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 274, 2017/2.
- GROS DE GASQUET, Julia, « Pour une histoire du jeu en France : XVII^e–XXI^e siècles. Perspectives et propositions », in *Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 281, 2019/1.
- KEHRÈS, Jean-Marc, « Travestissement discursif et Discours utopique : Marivaux et les digressions de Marianne », in *French Forum* 33, n° 3, 2008.
- LATTARICO, Jean-François, « Les monstres du langage. Le laboratoire plurilingue de la *commedia dell'arte* à la comédie *ridiculosa* (XVI^e-XVII^e siècles) », in *Littératures classiques*, vol. 87, n° 2, 2015.
- LEMAIRE, Marion, « De Lemaître à Macaire, de Macaire à Lemaître : la fabrique d'un nouveau type de héros », in *Les Héroïsmes de l'acteur au XIX^e siècle*, Olivier Bara, Mireille Losco-Lena et Anne Pellois (dir.), PUL, Lyon, 2014.
- MARCHAND, Sophie, « Les actrices et l'imaginaire érotique au XVIII^e siècle », in *Le Sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt*, Florence Filippi, Sarah Harvey et Sophie Marchand (dir.), Armand Colin, Paris, 2017.
- , « Mademoiselle Raucourt : scandale et vedettariat féminin au XVIII^e siècle », in *Fabula / Les colloques, Théâtre et scandale* [En ligne. URL : <http://www.fabula.org/colloques/document5806.php>, consulté le 04/05/2020].
- , « Anecdotes dramatiques et historiographie du théâtre au XVIII^e siècle », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire*.
- MARQUIÉ, Hélène « Des "dieux de la danse" aux "affreuses danseuses du sexe masculin". Évolution des normes de genre dans la critique de danse à la période romantique », in *Masculin/Féminin dans la presse du XIX^e siècle*, Christine Planté et Marie-Ève Thérénty (dir.), Presses Universitaires de Lyon, (à paraître).
- MARTIN, Roxane, « Les coulisses du vaudeville dans les années 1800-1820 : savoir-faire scénique et écritures », in *Le Vaudeville à la scène*, Violaine Heyraud et Ariane Martinez (dir.), ELLUG, Grenoble, 2015.
- , « Mélodrames et vaudevilles », in *Le Théâtre français du XIX^e siècle*, Hélène Laplace-Claverie, Sylvain Ledda et Florence Naugrette (dir.), L'Avant-scène théâtre, Paris, 2008.
- NÉDÉLEC, Claudine, « Propositions pour une histoire de la catégorie burlesque », in *Les Dossiers du Grihl, Les dossiers de Claudine Nédélec, Le XVII^e siècle* [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/dossiersgrihl/331>].

- NIZARD, Lucie, « Le rêve d'une légèreté perdue, ou le XVIII^e siècle au regard du second XIX^e siècle », in *Romantisme* n° 187, janvier 2020.
- OLIVESI, Vannina, « La nudité des danseuses professionnelles au théâtre de l'Opéra, 1830-1850 », in *Rives nord-méditerranéennes*, n°30, 2008.
- PÉNET, Martin, « L'expression homosexuelle dans les chansons françaises de l'entre-deux-guerres : entre dérision et ambiguïté », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 53-4, 2006/4.
- PIANA, Romain, « Les binettes contemporaines », in *Le Spectaculaire dans les arts de la scène*, Isabelle Moindrot et Olivier Goetz (dir.), CNRS éditions, Paris, 2006.
- , « La revue de fin d'année, "journal-vaudeville" », in *Presse, chanson et culture orale au XIX^e siècle. La parole vive au défi de l'ère médiatique*, Élisabeth Pillet et Marie-Ève Thérenty (dir.), Paris, Nouveau Monde éditions, 2012.
- , « La presse comme source analogique dans l'historiographie de la revue de fin d'année », in *Les Arts de la scène à l'épreuve de l'histoire. Les objets et méthodes de l'historiographie des spectacles produits sur la scène française (1635-1906)*, Roxane Martin et Marina Nordera (dir.), Actes du colloque international tenu à l'Université de Nice-Sophia Antipolis les 12, 13 et 14 mars 2009, Honoré Champion, Paris, 2011.
- PILLET, Elisabeth, « Cafés-concerts et cabarets », in *Romantisme*, 1992, n° 75.
- PITT, Angela, *Shakespeare's Women*, David and Charles, 1981.
- REISS, Benjamin, « P. T. Barnum, Joice Heth et les débuts des spectacles « raciaux », in *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'inventions de l'Autre*, Pascal Blanchard, Nicolas Bancel, Gilles Boëtsch et Sandrine Lemaire (dir.), La Découverte, Paris, 2011.
- RENNEVILLE, Marc, « De Barnum à Freaks. Le Monstre en spectacle. Entretien avec Jean-Jacques Courtine. », in *Revue de la BNF*, n° 56, 2018/1.
- RIVIER, Estelle, « L'excès dans la représentation scénographique », in Jean-Michel Desprats (dir.), *Shakespeare et l'excès. Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, Société française Shakespeare, 2007.
- ROOKE, Elsa « It is a man's world », conférence sur Shakespeare dans le cadre des conférences du Théâtre Permanent de Gwenaël Morin au Théâtre du Point du Jour à Lyon, le 17 janvier 2014. Conférence retranscrite dans le *Journal Permanent*, n° 78 du 24 janvier 2014.
- SIGURET, Françoise, « Baroque et théâtre, ou l'invention du monde », in *Littératures classiques*, « Le baroque en question(s) », n° 36, 1999.
- SPIELMANN, Guy, « Le vaudeville, de la chanson au théâtre (XIV^e-XVIII^e siècle) », in *Le Vaudeville à la scène*, Violaine Heyraud et Ariane Martinez (dir.), ELLUG, Grenoble, 2015.
- SPITZER, Leo, « The Spanish Baroque », in *Leo Spitzer: Representative essays*, Stanford University Press, 1988.
- SUQUET, Livia, « L'érotisation massive des revues de café-concert à la Belle-Époque », in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 266, 2015–II.

WISNIEWSKI, Marine, « Métamorphoses de la revue de fin d'année au café-concert : l'exemple de l'année 1886 », in *Revue d'histoire du théâtre*, n° 266, 2015–II.

Thèses et mémoires

AMALVY, Capucine, *L'Opéra bouffe Offenbachien : esthétique et mutation du genre. Du second Empire à nos jours, regard sur la figure spectatorielle dans la Vie parisienne*, mémoire de Master en Arts du spectacle, Université de Toulouse Jean Jaurès, 2019.

GALLINA, Olivia, *L'Émergence de la voix de contralto dans l'opéra au début du XIX^e siècle*, mémoire de maîtrise en Musique et Science de la musique, Université de Provence Aix-Marseille I, 2001.

MARQUIÉ, Hélène, *Histoire et esthétique de la danse de ballet au XIX^e siècle. Quelques aspects au prisme du genre, féminisation du ballet et stigmatisation du danseur*, mémoire pour obtenir l'Habilitation à Diriger des Recherches, Université de Nice Sophia Antipolis, 2014.

SAKHNOVSKAIA-PANKEEVA, Anastassia, *La Naissance du théâtre de foire : influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, thèse de doctorat, Université de Nantes, 2013.

THEORIE DU THEATRE, DES ARTS DU SPECTACLE ET ESTHETIQUE

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* [1978], Gallimard, Paris, 1994.

AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (dir.), *La Ligne des actions physiques de Stanislavski. Répétitions et exercices*, L'Entretemps, Montpellier, 2007.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, trad. Alfreda Aucouturier, Gallimard, Paris, 1984.

BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire » [1868], in *Critiques d'art*, Gallimard, Paris, 1992.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Maurice de Gandillac, [1939], Gallimard, Paris, 2008.

BRECHT, Bertolt, *L'Art du comédien. Écrits sur le théâtre*, trad. Jean Tailleur et Guy Delfeuil, L'Arche, Paris, 1997.

—, *Nouvelle technique d'art dramatique, Écrits sur le théâtre T. 2*, trad. Édith Winkler, L'Arche, Paris, 1997.

CASE, Sue-Ellen, *Feminism and theatre*, Methuen, New York, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 2012.

DYER, Richard, *Pastiche*, Routledge, New York, 2007.

Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble, Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), EUD, Dijon, 2015.

Lexique du drame moderne et contemporain, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Circé, Paris, 2010.

FERRIS, Lesley, *Acting Women. Images of women in Theatre*, New York University Press, 1989.

- MARQUIÉ, Hélène, « Jeux de genre(s) dans la danse contemporaine », in *Journal des anthropologues*, n°124-125, 2011.
- MAURIÈS, Patrick, *Second Manifeste Camp*, Seuil, Paris, 1979.
- Monologuer. Pratiques du discours solitaire au théâtre*, Françoise Dubor et Christophe Triau (dir.), PUR, Rennes et La Licorne, Poitiers, 2009.
- RIVIERE, Jean-Loup, « À quoi pense le théâtre ? », conférence donnée lors du séminaire de départ de Jean-Loup Rivière, ENS de Lyon, théâtre Kantor, avril 2016.
- Partition(s). Objets et concepts des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*, Julie Sermon et Yvane Chapuis, (dir.), Les Presses du Réel, Dijon, 2016.
- PLANA, Muriel, *La Relation roman-théâtre des Lumières à nos jours, théorie, études de textes*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2001.
- , *Roman, théâtre, cinéma. Adaptations, hybridations et dialogue des arts*, Bréal, Rosny-sous-Bois, 2004.
- , *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, EUD, « Écritures », Dijon, 2012.
- , *Théâtre et politique, T.1. Modèles et concepts*, Orizons, Paris, 2015.
- , *Fictions queer : Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, EUD, Dijon, 2018.
- SCHECHNER Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, éditions théâtrales, Paris, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin *Ma Vie dans l'Art*, trad. Nina Gourfinkel et Léon Chancerel, Éditions Albert, Paris, 1934.
- , *La Formation de l'acteur* [1936], trad. Élisabeth Janvier, Payot, Paris, 2015.
- TAIT, Peta, *Circus Bodies. Cultural identity in aerial performance*, Routledge, Abingdon (Oxon), 2005.
- Théâtralité de la scène érotique du XVIII^e siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Hélène Beauchamp et Muriel Plana (dir.), EUD, Dijon, 2013.
- VASSELIN, Martine, « Les métamorphoses d'une déesse antique : les figures de Diane dans les gravures du XVI^e siècle », in Albineana, Cahiers d'Aubigné, *Le mythe de Diane en France au XVI^e siècle*, Jean-Raymond Fanlo et Marie-Dominique Legrand (dir.), 14, 2002.

Articles

- MARQUIÉ, Hélène, « Repenser le genre chez Judith Butler au prisme des arts vivants », in *Corps troublés. Approches esthétiques et politiques de la littérature et de arts*, Muriel Plana (dir.), EUD, Dijon, 2018.
- SONTAG, Susan, « Notes on 'Camp' », in *Against Interpretation and Other Essays*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2001.

SOUNAC, Frédéric, « Éros musicien : jeux de mains, jeux de vilain », in *Théâtralité de la scène érotique du XVIII^e siècle à nos jours dans la littérature, les arts du spectacle et de l'image*, Hélène Beauchamp et Muriel Plana (dir.), EUD, Dijon, 2013.

–, « Sopranistes et contraltos : une vocalité queer ? », in *Esthétique(s) queer dans la littérature et les arts : sexualités et politiques du trouble*, Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), EUD, Dijon, 2015.

ETUDES CINÉMATOGRAPHIQUES

ALTMAN, Rick, « A semantic/syntactic approach to film genre », in *Film theory and criticism. Introductory readings*, Leo Braudy et Marshall Cohen (dir.), Oxford University Press, New York, 5^e édition, 1999.

GUNNING, Tom, « The Cinema of Attraction[s], Early Film, its Spectator and the Avant-Garde », in Wanda Strauven (dir.), *The Cinema of attractions reloaded*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

JULLIER, Laurent, *L'Écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, L'Harmattan, Paris, 1997.

PANDELAKIS, Saul (Pia), *L'Héroïsme contrarié : formes du corps héroïque masculin dans le cinéma américain 1978-2006*, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013.

PURSE, Lisa, « Digital heroes in contemporary Hollywood: Exertion, Identification and the Virtual Action Body », in *Film Criticism*, vol. 32, n° 1, automne 2007.

SOLOMON, Matthew, « "Twenty-Five Heads under One Hat", Qui-change in the 1890s », in *Meta-morphing. Visual transformation and the Culture of Quick-Change*, Vivian Sobchack (dir.), University of Minnesota Press, Minneapolis, 2000.

HISTOIRE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, T. III, Seuil, Paris, 1995.

BÉNICHOU, Paul, *Les Mages romantiques*, Gallimard, Paris, 1988.

BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1961.

BORDAS, Éric, « Style » un mot et des discours, Kimé, Paris, 2008.

BORDERIE, Régine, *Balzac peintre de corps. La Comédie Humaine et le sens du détail*, SEDES, Paris, 2002.

BUCHET ROGERS, Nathalie, *Fictions du scandale : corps féminin et réalisme romanesque au dix-neuvième siècle*, Purdue University Press, 1998.

BUSST, Allan J. L., « The Thematic of Androgyne in the Nineteenth Century », in *Romantic Mythologies*, Routledge and Keagan Paul, Londres, 1967.

COMPÈRE, Daniel, *Les Romans populaires*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2011.

- CROUZET, Michel, « Monstres et merveilles : poétique de l'Androgyne. À propos de *Fragoletta* », in *Romantisme*, n° 45, 1984.
- DARMON, Jean-Charles (dir.), *Figures de l'imposture. Entre philosophie, littérature et sciences*, Desjonquères, Paris, 2013.
- ECO, Umberto, *De Superman au surhomme*, trad. Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, 1995.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- GENGEMBRE, Gérard, « La Virago du XIX^e siècle et son Potemkine : Mme De Staël et Benjamin Constant dans la *Comédie humaine* », in *Annales Benjamin Constant*, Champion-Slatkine, Paris et Genève, 1998.
- GIANINO, Dominique, *Le Thème du masque dans la littérature romantique*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1997.
- JULIET, Charles, *Lumière d'automne, Journal VI, 1993-1996*, P.O.L, Paris, 2010.
- LAFORGUE, Pierre, *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, PUF, Paris, 1998.
- LARUE, Anne (dir.), *Théâtralité et genres littéraires*, Publications de la Licorne, Poitiers, 1995.
- MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, Paris, 2011.
- , *Styles. Critiques de nos formes de vie*, Gallimard, Paris, 2016.
- MASSOL, Chantal, *Une poétique de l'énigme. Le récit herméneutique balzacien*, Droz, Paris, 2006.
- MILLET, Claude, *Le Romantisme*, Librairie Générale Française, Paris, 2007.
- MONNEYRON, Frédéric, *L'Androgyne romantique. Du mythe au mythe littéraire*, ELLUG, Grenoble, 1994.
- RIGGAN, William, *Pícaros, Madmen, Naïfs, and Clowns: The Unreliable First-person Narrator*, University of Oklahoma Press, Norman, 1981.
- RODRIGUEZ, Suzanne, *Wild heart: A Life, Natalie Clifford Barney and the Decadence of Literary Paris*, Harper Collins, New York, 2003.
- STEAD, Evaghélia, *Le Monstre, le singe et le fœtus, Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin de siècle*, Droz, Genève, 2004.
- SZCZUR, Przemyslaw, *Produire une identité. Le personnage homosexuel dans le roman français de la seconde moitié du XIX^e siècle (1859-1899)*, L'Harmattan, Paris, 2014.
- THOMAS, Catherine, *Le Mythe du XVIII^e siècle au XIX^e siècle (1830-1860)*, Honoré Champion, Paris, 2003.
- TROUSSON, Raymond, *Thèmes et mythes*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1981.

ÉTUDES DE GENRES, ÉTUDES FÉMINISTES, ÉTUDES GAYS ET LESBIENNES, ÉTUDES QUEER

Ouvrages

- BEAUVOIR (DE), Simone, *Le Deuxième Sexe*, T.2, Gallimard, Paris, 1949.

- BERGER, Anne-Emmanuelle, *Le Grand Théâtre du genre. Identités, Sexualité et Féminisme en « Amérique »*, Belin, Paris, 2013.
- BONNET, Marie-Jo, *Les Relations amoureuses entre femmes*, Odile Jacob, Paris, 2001.
- BOURCIER, Sam (Marie-Hélène), *Queer zone. Politique des identités sexuelles, T.1*, Éditions Amsterdam, 2001.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Seuil, Paris, 1998.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, La Découverte, Paris, 2006, trad. Cynthia Kraus.
- , *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du sexe*, trad. Charlotte Nordmann [2009], Éditions Amsterdam, Paris, 2018.
- CHOLLET, Mona, *Sorcières, la puissance invaincue des femmes*, La Découverte, Paris, 2018.
- DESPENTES, Virginie, *King Kong Théorie*, Grasset & Fasquelle, Paris, 2006.
- Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Didier Eribon (dir.), Larousse, Paris, 2003.
- The Drag King Book: a First Look*, Halberstam, Judith « Jack » et Volcano, Del LaGrace, Serpent's Tail, Main, 1999.
- DYER, Richard, *Culture of Queers*, Routledge, Londres, 2002.
- EDELMAN, Lee, *L'Impossible homosexuel : Huit essais de théorie queer*, EPEL, Paris, 2013.
- Encyclopédie critique du genre*, Juliette Rennes (dir.), La Découverte, Paris, 2016.
- ERIBON, Didier, *Réflexions sur la question gay* [1999], Flammarion, Paris, 2012.
- , *Une morale minoritaire* [2001], Flammarion, éd. « Champs », Paris, 2015.
- , *Retour à Reims* [2009], Flammarion, Paris, 2010.
- GRECO, Luca, *Dans les coulisses du genre : la fabrique de soi chez les Drag Kings*, Lambert-Lucas, Limoges, 2018.
- HALBERSTAM, Jack (Judith), *Female Masculinity*, Duke University Press, Durham, 1998.
- HOUSTON, Nancy, *Reflet dans un œil d'homme*, Actes Sud, Arles, 2012.
- Introduction aux études sur le genre*, Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard (dir.), De Boeck Supérieur, Bruxelles, 2012.
- HALPERIN, David, *L'Art d'être gai*, trad. Marie Ymonet, [2014], EPEL, Paris, 2015.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1977.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve, *L'Épistémologie du placard* [1990], trad. Maxime Cervulle, Éditions Amsterdam, Paris, 2008.
- LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident* [1990], Gallimard, Paris, 1992.
- LE TALEC, Jean-Yves, *Folles de France. Repenser l'homosexualité masculine*, éditions la découverte, Paris, 2008.
- MURAT, Laure, *La Loi du genre. Une histoire culturelle du "troisième sexe"*, Fayard, Paris, 2006.

PERREAU, Bruno, *Qui a peur de la théorie queer ?*, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, Paris, 2018.

PRECIADO, Paul, *Testo Junkie, sexe drogue et biopolitique*, éd. J'ai lu, Paris, 2014.

TAMAGNE, Florence, *Histoire de l'homosexualité en Europe*, Berlin, Londres, Paris, 1919-1939, Seuil, Paris, 2000.

–, *Mauvais genre ? Une histoire des représentations de l'homosexualité*, La Martinière, Paris, 2001.

WICKES, George, *The Amazon of Letters: the life and loves of Natalie Barney*, Putnam, New York, 1976.

WITTIG, Monique, *La Pensée straight* [2001], Éditions Amsterdam, Paris, 2013.

Articles

LEBRUN-CORDIER, Pascal, « Camp », in *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Didier Eribon (dir.), Larousse, Paris, 2003.

FAYOLLE, Caroline, « Des corps "monstre". Historique du stigmatisme féministe », *GLAD*, n° 4, 2018 [En ligne. URL : <https://www.revue-glad.org/1034>].

FOSTER, Susan, « Choreographies of Gender », in *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 24, no. 1, automne 1998.

KHOURY, Camille, « Techno-queer », conférence performée proposée dans le cadre du colloque « Mutantes/Vampires, autour des œuvres de Virginie Despentes et Paul Beatriz Preciado », Université Paris 8, 14-15 décembre 2016, texte inédit.

KRAKOVITCH, Odile, « Misogynes et féministes et il y a cent ans : autour de *L'homme-femme* d'Alexandre Dumas fils », in *Questions féministes*, n° 8, Paris, mai 1980.

REYES SERNA, Jose Ignacio, « Trajectoires socio-spatiales de trans' sudaméricaines ayant migré en France », communication présentée lors du colloque « Géographies Féministes », Institut de géographie, Paris, 1^{er} juin 2017.

RICH, Adrienne, « La contrainte à l'hétérosexualité et l'existence lesbienne », in *Nouvelles Questions Féministes*, n° 1, mars 1981.

RIVIERE, Joan, « Womenliness as masquerade » [1929], in *The inner world and Joan Riviere, Collected papers: 1920-1958*, édition réalisée par Athol Hughes, Karnac Book, Londres, 1991.

ROSENEIL, Sasha, « Mettre l'amitié au premier plan : passés et futurs féministes », *Nouvelles Questions féministes*, vol. 30, n° 2, 2011.

RUBIN, Gayle, « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », in *Les cahiers du CEDREF* n°7, 1998.

SOLOMON-GODEAU, Abigail, « Endymion était-il gay ? Interprétation historique, histoire de l'art homosexuelle et historiographie queer » in *Girodet 1767-1824*, Sylvain Bellenger (dir.), Gallimard, musée du Louvre Éditions, Paris, 2005.

TIJOU, Brigitte, « Pour une pornographie féministe. Entretien avec Ovidie », in *Vacarme*, n° 15, février 2001.

VILLEMUR, Frédérique, « Queeriosité : le poil a-t-il un genre ? Autour de Del LaGrace Volcano, Daniela Comani, Katarzyna Kozyra, Ana Mendieta et Cindy Sherman », in *Miranda*, décembre 2016.

PHILOSOPHIE ET PSYCHOLOGIE

Ouvrages

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff, Payot & Rivages, Paris, 2007.

BADIOU, Alain, *La République de Platon : dialogue en un prologue, seize chapitres et un épilogue*, Fayard, Paris, 2014.

POULLAIN DE LA BARRE, François, *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral, où l'on voit l'importance de se défaire des Préjugés* [1673], Gallimard, Paris, 2015.

BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, [1900], Presses Universitaires de France, Paris, 2018.

FLÜGEL, John Carl, *Le Rêveur nu. De la parure vestimentaire* [1930], Aubier Montaigne, coll. « La psychanalyse prise au mot », Paris, 1982.

FOUCAULT, Michel, *La Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical* [1963], PUF, Paris, 2012.

–, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969.

–, *Les Anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975*, Seuil/Gallimard, Paris, 1999.

–, *Histoire de la sexualité*, I, *La volonté de savoir* [1976], Gallimard, Paris, 2002.

–, « Le vrai sexe », Préface à *Herculine Barbin dite Alexina B.* [1978], Gallimard, Paris, 2014.

–, *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France 1981-1982*, Gallimard, Paris, 2001.

GRAMSCI, Antonio, *Problèmes de civilisation et de culture - Problèmes de critique littéraire. L'art et la lutte pour une nouvelle civilisation*, transcription et traduction : International Communist League [En ligne. URL : <http://www.marxists.org/francais/gramsci/intell/intell3.htm>].

NIETZSCHE, Friedrich, *Vérité et mensonge au sens extra-moral* [1873], Actes Sud, Paris, 2002.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible*, La Fabrique, Paris, 2000.

–, *Le Spectateur émancipé*, Éditions La Fabrique, Paris, 2008.

–, *La Méthode de la scène. Entretien avec Adnen Jdey*, Nouvelles Éditions Lignes, Paris, 2018.

ROSSET, Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1977.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818], trad. Auguste Burdeau, Librairie Félix Alcan, Paris, 1912.

SIMMEL, Georg, *La Philosophie du comédien*, trad. Sybille Muller, Circé, Belval, 2001.

STIEGLER, Bernard, *La Télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Flammarion, coll. « Champs/essais », Paris, 2008.

Articles

CIXOUS, Hélène, « Tancrède continue », in *Études freudiennes*, n° 21-22, mars 1983.

FOUCAULT, Michel, « Le gai savoir », in *La Revue h*, n° 2, 1978.

HISTOIRE

Ouvrages

ALBERT, Nicole. G., *Saphisme et décadence dans le Paris fin-de-siècle*, la Martinière, Paris, 2005.

ARIES, Philippe, *L'Enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime*, Librairie Plon, Paris, 1960.

BARD, Christine, *Les Garçonnes*, Flammarion, Paris, 1998.

–, *Une histoire politique du pantalon*, Seuil, Paris, 2010.

BARD, Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Fayard, Paris, 1999.

BUOT, François, *Gay Paris. Une histoire du Paris interlope entre 1900 et 1940*, Fayard, Paris, 2013.

CHAUNCEY, George, *Gay New York 1890-1840* [1995], trad. Didier Eribon, Fayard, Paris, 2003.

JORLAND, Gérard, *Une société à soigner. Hygiène et salubrité publiques en France au XIX^e siècle*, Gallimard, Paris, 2010.

KANTOROWICZ, Ernst, *Les Deux Corps du roi. Essai sur la théologie politique au Moyen-Âge* [1957], trad. Jean-Philippe Genet et Nicole Genet, Gallimard, Paris, 1989.

Histoire du corps. T. 2, De la Révolution à la Grande Guerre, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello (dir.), Seuil, Paris, 2005.

Histoire des femmes en Occident : Le XIX^e siècle, Geneviève Fraisse, Michelle Perrot et Georges Duby (dir.), t. 4, Plon, Paris, 1991.

L'Histoire de la virilité T2, Le triomphe de la virilité, Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, et Georges Vigarello (dir.), Seuil, Paris, 2011.

La Modernité désenchantée. Relire l'histoire du XIX^e siècle français, Emmanuel Fureix et François Jarrige, La Découverte, Paris, 2015.

MÜLLER, Paul, *L'Espionnage militaire sous Napoléon I^{er}*, Lavauzelle, Limoges, 2006.

REVENIN, Régis, *Homosexualité et prostitution masculines à Paris, 1870-1918*, L'Harmattan, Paris, 2005.

SAGAERT, Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Imago, Paris, 2015.

SURUN, Isabelle, *Sénégal et dépendances. Le territoire de la transition impériale (1855-1895)*, mémoire de recherche inédit, présenté en vue de l'Habilitation à diriger des recherches, IEP, Paris, 2012.

THIBERT, Marguerite, *Le Féminisme dans le socialisme français de 1830 à 1850*, Giard, Paris, 1926.

VIGARELLO, Georges, *Histoire des pratiques de santé. Le sain et le malsain depuis le Moyen-Âge*, Seuil, Paris, 1993.

–, *La Silhouette. Naissance d'un défi du XVIII^e siècle à nos jours*, Seuil, Paris, 2012.

Articles

ALDRICH, Robert, « Homosexuality and the City: An Historical Overview » in *Urban Studies*, vol. 41, n° 9, 2004.

CAMPOS, Rémy et DONIN, Nicolas, « Réactiver des situations passées ? Du *re-enactment* à l'histoire pragmatique », in *Histoires pragmatiques*, Yves Cohen, Francis Chateauraynaud (dir.), Éditions de l'EHESS, Paris, 2016.

CHOQUETTE, Leslie, « Paris-Lesbos : lesbian social space in the Modern City, 1870-1940 », in *Proceedings of the Western Society for French History: Selected Papers of the 1998 Annual Meeting*, éd. Barry Rothaus, Denver : University of Colorado Press, XXVI, 1998.

DUPRAT, Annie, « Des femmes sur les barricades de 1830. Histoire d'un imaginaire social », in *La Barricade*, Alain Corbin, Jean-Marie Mayeur (dir.), Publication de la Sorbonne, Paris, 1997.

KÄPPELI, Anne-Marie, « Scènes féministes », in *Histoire des femmes en Occident : Le XIX^e siècle*, Geneviève Fraisse, Michelle Perrot et Georges Duby (dir.), t. 4, Plon, Paris, 1991.

PIERRE, Julien, « Moutarde blanche et Racahout des Arabes » in *Revue d'histoire de la pharmacie*, 81^e année, n° 297, 1993.

PLANTÉ, Christine, « Les féministes saint-simoniennes : Possibilités et limites d'un mouvement féministe en France au lendemain de 1830 », in *Regards sur le Saint-Simonisme et les Saint-Simoniens*, Jean-René Derré (dir.), Presses universitaires de Lyon, 1986,

REY, Michel, « Parisian Homosexuals Create a Lifestyle, 1700-1750: The Police Archives », in « *Tis Nature's Fault* ». *Unauthorized Sexuality During the Enlightenment*, Robert P. Maccaubin (dir.), Cambridge University Press, Cambridge et New York, 1987.

RIOT-SARCEY, Michèle, « "Par mes œuvres on saura mon nom", l'engagement pendant les "années folles" », in *Romantisme*, n° 77, 1992.

STRUMINGHER, Laura S., « Les Vésuviennes : les femmes-soldats dans la société de 1848 », in *La Caricature entre République et censure : L'imagerie satirique en France de 1830 à 1880 : un discours de résistance ?*, Philippe Régnier, Raimund Rütten, Ruth Jung et Gerhard Schneider (dir.), Presses universitaires de Lyon, Lyon, 1996.

Thèses et mémoires

LAFLAMME, Matthieu, *Le Genre au tribunal : l'hermaphrodisme devant la justice de la France d'Ancien Régime*, thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 2016.

AUTRES SCIENCES HUMAINES

Ouvrages

ANCET, Pierre, *Phénoménologie des corps monstrueux*, PUF, Paris, 2006.

- BATAILLE, Georges, *La Part maudite* [1949], Éditions de Minuit, Paris, 2011.
- BELL, Quentin, *Mode et société, essai sur la sociologie du costume*, PUF, Paris, 1992.
- BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art*, Seuil, Paris, 1992.
- DEWERPPE, Alain, *Espion. Une anthropologie historique du secret d'État contemporain*, Gallimard, Paris, 1994.
- FOURIER, Charles, *Le Nouveau Monde amoureux* [éd. posth.], Presses du réel, Dijon, 2009.
- GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne. T.1. La présentation de soi*, trad. Alain Accardo., Les Éditions de Minuit, Paris, 1973.
- GRANGER, Christophe, *La Saison des apparences. Naissance des corps d'été*, Anamosa, 2017.
- HEINICH, Nathalie, *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale* [1996], Gallimard, Paris, 2018.
- JAQUET, Chantal, *Les Transclasses ou la non reproduction*, PUF, Paris, 2014.
- POSTMAN, Neil, *Se distraire à en mourir*, Fayard, Paris, 2011.
- VEBLEN, Thorstein, *Théorie de la classe de loisir*, trad. Raymond Aron, Gallimard, Paris, 1970.

Articles

- BENNETT, Andy, « Pour une réévaluation du concept de contre-culture », in *Volume !*, n° 9, janvier 2012 [En ligne. URL : <http://journals.openedition.org/volume/2941>].
- MENGER, Pierre-Michel, « Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven », in *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2002/4.

INDEX

A

Abbéma, Louise, 437, 438, 439, 443
Abirached, Robert, 48, 61, 129, 130, 312
Ackroyd, Peter, 63
Adah, Miss, 460
Agamben, Giorgio, 376, 377
Akiki, Karl, 257
Alby (d'), Blanche, 185
Aldrich, Ann, 439, 558, 559
Alembert (d'), 80, 83, 125, 545
Allen, Robert C., 70, 71, 237, 240, 241, 243, 244, 513, 515
Altman, Rick, 511
Ancet, Pierre, 385
Anselmini, Julie, 235, 258, 265, 266, 272, 273, 274
Antier, benjamin, 203
Antoine, André, 79, 90, 97, 98, 99, 110, 177
Ariès, Philippe, 149, 150
Artaud, Antonin, 180
Artois (d'), Armand, 40, 401, 402
Attinger, Gustave, 107, 111, 119
Aubry, Chantal, 62
Auraix-Jonchière, Pascale, 289, 303
Aurevilly (d'), B., 169
Autant-Mathieu, Marie-Christine, 413

B

Bakhtine, Mikhail, 218
Balzac (de), Honoré, 36, 41, 187, 251, 254, 301, 307, 325, 340, 345
Bancel, Nicolas, 385, 449, 455, 456
Banu, Georges, 81, 89

Banville (de) Théodore, 128, 168, 169
Bara, Olivier, 68, 69, 114, 186, 235, 236, 242, 243, 335, 356, 373, 378, 422
Barbette, 39, 41, 389, 460, 471, 493, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 505, 507, 524, 525, 531, 534, 535, 536, 541, 542, 550
Bard, Christine, 27, 31, 33, 35, 37, 62, 179, 240, 253, 297, 357, 358, 368, 374, 384, 559
Bardebette, Gilles, 447
Barré, Pierre-Yves, 110, 193
Barthélemy, Auguste, 201
Barthes, Roland, 347, 521, 531
Bataille, Georges, 180, 302
Baty, Gaston, 178, 180, 439
Baudelaire, Charles, 520
Bauer, Henri, 414
Bayard, Jean-François-Alfred, 40, 87, 91, 94, 133, 134, 202, 203, 209, 228, 393
Beaumarchais (de), Pierre-Augustin Caron, 80, 105, 142, 147, 148, 149, 175, 396, 397
Beaumont (de), Edouard, 360, 361
Beauplan (de), Robert, 62, 71
Beauval, Mlle, 143, 144, 146
Beauvoir, Simone, 320, 358, 364
Beerbohm, Max, 411
Bell, Quentin, 31
Bellini, Vincenzo, 159, 161, 163
Benga, Ferral, 530
Benglia, Habib, 530
Bénichou, Paul, 283
Benjamin, Walter, 203, 360, 385, 512, 514
Bennett, Andy, 523
Bereni, Laure, 426
Berger, Anne-Emmanuelle., 119, 555, 556, 558, 559, 560, 561

Bergerat, Emile, 430
 Bergson, Henri, 519, 520
 Berlanstein, Lenard, 30, 63, 149, 233, 245, 432, 433
 Bernard-Léon, 98, 101, 195
 Bernhardt, Sarah, 38, 39, 41, 42, 75, 146, 151, 153, 154, 155, 176, 178, 179, 180, 191, 208, 215, 230, 234, 246, 387, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 436, 437, 438, 440, 441, 442, 443, 472, 479, 532, 540, 546, 550, 551, 552, 559
 Bertin, 39, 40, 41, 378, 467, 468, 475, 476, 477, 479, 495, 505, 507, 508, 509, 510, 511, 515, 516, 517, 519, 521, 525, 541
 Besnier, Patrick, 101
 Biancolelli, 122
 Biet, Christian, 66, 259, 321
 Bizet, René, 501
 Blackmer, Corinne E., 161, 162
 Blanchard, Pascal, 385
 Blanco, Mercedes, 56
 Bloch, Jeanne et Fanny, 477
 Bonehill, Bessie, 361, 557
 Bonheur, Rosa, 358, 368, 373, 374, 380
 Bonnet, Marie-Jo, 52, 322, 323, 324, 328, 358
 Booth, Wayne C., 351
 Bordas, Eric, 71, 72, 218, 550
 Borderie, Régine, 307
 Borrey, Francis, 491, 527
 Bossange, Adolphe, 198, 199, 201
 Bouchard, Alfred, 79, 153, 154, 157, 158, 171
 Bouffard, Zelma, 185
 Bouffé, 198, 208, 216, 222, 246
 Bouloumié, Arlette, 252, 298, 303
 Boulton, Thomas Ernest, 505
 Bourcier, Sam, 42, 50, 51, 52, 63, 64, 561
 Bourdieu, Pierre, 127, 174, 230, 272, 296, 297, 386, 521, 553
 Bourqui, Claude, 105, 107, 111, 112, 113, 120, 130
 Brasseur, Albert, 90, 467
 Brazier, Nicolas, 92, 194
 Brecht, Bertolt, 45, 113, 180, 270, 415, 551
 Bret-Vitoz, Renaud, 190, 337, 338
 Brisebarre, Edouard, 185, 341
 Brunet, 129, 171, 194
 Brunin, 454, 463
 Buguet, Henry, 202

Buot, François, 447
 Burger, Ferdinand, 185
 Bury, Laurent, 159, 162, 163
 Busst, Allan J.-L., 345
 Bussy (de), Charles, 79, 90, 99
 Butler, Judith, 49, 50, 63, 64, 65, 67, 68, 217, 297, 298, 518, 555, 558

C

Calderone, Amélie, 95, 96
 Callet-Bianco, Anne-Marie, 251, 252, 253, 257, 271, 282
 Campardon, Emile, 119
 Campbell, Stella, 411
 Campistron, 196, 197
 Campos, Rémi, 68, 191
 Caradec, François, 450, 469, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 487, 491, 521
 Caraguel, Clément, 127, 128, 129
 Carassou, Michel, 447, 505
 Carmouche, Pierre-Frédéric-Adolphe, 208, 211, 228
 Case Sue-Ellen, 53, 54, 55, 555
 Castil-Blaze, 200
 Cavaillé, Jean-Pierre, 241, 245
 Cervulle, M^Axime, 37
 Chadourne, André, 462, 505
 Chalaye, Sylvie, 385
 Chamfort (de), Sébastien-Roch-Nicolas, 97
 Champsaur, Félicien, 413
 Chapuis, Yvane, 413, 414
 Charpini, 471, 491, 492, 537, 539
 Chauncey, George, 533
 Cheret Jules, 462
 Chilly (de), Charles, 393, 395, 396
 Chollet, Mona, 428
 Choquette, Leslie, 439
 Chrétienni, 505
 Cioranescu, Alexandre, 56
 Cixous, Hélène, 161, 552
 Claretie, Jules, 217, 220, 233, 244, 245, 379, 465, 485, 549
 Clément, Catherine, 28, 127, 128, 161, 417
 Cocteau, Jean, 39, 40, 41, 388, 496, 498, 500, 502, 503, 531, 535, 536, 542
 Cogniard (frères), 115, 358, 359, 362
 Colette, 387, 559, 560
 Colombier, Marie, 427
 Compère, Danièle, 256

Coppée, François, 147, 394, 395
 Coquelin, 129, 153, 154, 397, 419
 Corbin, Alain, 152, 155, 156, 357, 432, 523, 524
 Cornand, Monique, 402
 Corneille, Pierre, 58, 143
 Courcy (de), Frédéric, 87, 103, 116, 118
 Courtine, Jean-Jacques, 152, 385, 432, 524
 Coutelet, Nathalie, 389, 449, 453, 454, 455, 461, 472, 530
 Croizette, Sophie, 397
 Crouzet, Michel, 289, 345, 346, 348, 349, 354, 391
 Curel, Agnès, 385, 386

D

Darmon, Jean-Charles, 252, 259
 Dartois, Archille, 358
 Davis, Natalie Z., 360
 Deburau, Jean-Charles, 133
 Déjazet, Virginie, 38, 39, 41, 74, 87, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 115, 117, 118, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 138, 143, 144, 149, 157, 158, 175, 176, 185, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 249, 250, 338, 341, 342, 343, 344, 348, 376, 378, 379, 387, 391, 392, 393, 398, 408, 419, 421, 427, 432, 483, 549, 550, 551, 552
 Delahays, Adolphe, 195
 Delattre-Destemberg, Emmanuelle, 115
 Delavigne, Casimir, 40, 195, 226, 393
 Delestre-Poirson, Charles-Gaspard, 194
 Desforges, Auguste Pitteaud, 185, 198, 342
 Desportes, Viginie, 146, 329
 Desprès, Suzanne, 178
 Diderot, Denis, 80, 83, 129, 312, 545
 Didi-Huberman, Georges, 456
 Dieulafoy, Michel, 193
 Dolan, Jill, 49, 50
 Donin, Nicolas, 68
 Dorfles, Gillo, 62
 Dormeuil, 195, 202, 208
 Doucet, Camille, 38, 450
 Dubor, François, 15
 Duby, G., 357
 Dumanoir, 40, 202, 203, 208, 211, 212, 228, 393

Dumas, Alexandre, 11, 41, 45, 92, 133, 142, 177, 186, 210, 234, 235, 251, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 264, 265, 266, 269, 270, 273, 274, 306, 307, 308, 311, 323, 326, 328, 338, 378, 400, 405, 464, 465, 540
 Dupin, Henri, 193
 Duquesnel, Félix, 393, 396
 Duval, Georges, 127, 128, 129, 192, 194, 195, 200, 201
 Dyer, Richard, 509, 510, 511, 533

E

Eco, Umberto, 73, 80, 82, 253, 255
 Edelman, Lee, 332
 Elssler, Fanny, 221
 Eltinge, Julian, 460, 471, 491, 494, 495, 496, 503, 524, 526, 527, 528, 529, 534, 535, 541
 Ennery (d'), Adolphe, 185, 341
 Eribon, Didier, 48, 301, 302, 327, 328, 383, 386, 439, 447, 458, 505, 506, 536, 542
 Essler, Jane, 185, 248
 Évain, Aurore, 55, 56, 57, 58

F

Falconetti, Renée, 179
 Fargueil, 98
 Farini, 452
 Fatouville (de) Nolant, 59
 Faye, Léontine, 195, 225
 Fayolle, Caroline, 360
 Fechter, Charles, 232
 Ferris, Lesley, 38, 49, 54, 58, 63, 156, 170, 411, 515, 518, 520, 540
 Feydeau, Georges, 177, 547
 Filippi, Florence, 208
 Fiocre, Eugénie, 166, 167, 168, 169, 224
 Fix, Florence, 357
 Flament, Albert, 525
 Flaubert, Gustave, 271
 Flore (Mlle), 171, 248, 249
 Flügel, John-Carl, 31, 32, 65, 174, 186
 Foerster, Maxime, 332
 Forestier, Goerges, 52, 58, 85
 Forges (de), Auguste Pittaud, 40, 198, 201, 203
 Foster, Susan, 65, 66
 Foucault, Michel, 16, 17, 21, 28, 31, 79, 80, 281, 287, 292, 373, 377, 384, 456, 465, 466, 505
 Fourier, Charles, 334, 357

Frappier-Mazur, Lucienne, 312, 313
 Fregoli, Leopoldo, 39, 40, 41, 469, 470, 479, 480, 481,
 482, 483, 485, 486, 487, 492, 507, 508, 509, 510, 513,
 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521
 Fréjaville, Gustave, 7, 451, 453, 454, 455, 466, 470, 472,
 473, 479, 487, 488, 489, 491, 492, 499, 504, 522, 543
 Fuller, Loïe, 472, 484, 485, 516, 518
 Fureix, Emmanuel, 30, 31, 455

G

Gainsborough, Thomas, 323
 Galli-Marié, Célestine, 162
 Gallina, Olivia, 160
 Garafola, Lynn, 38, 164, 169, 170
 Garber, Marjorie, 24, 35, 36, 63, 186, 250, 287, 288, 329,
 404, 405, 559
 Gaudon, Jean, 277, 279
 Gautier, Théophile, 11, 36, 41, 45, 160, 165, 167, 169,
 172, 173, 186, 188, 203, 208, 209, 210, 221, 222, 234,
 238, 239, 251, 255, 256, 286, 288, 289, 290, 291, 292,
 293, 294, 297, 298, 299, 302, 303, 304, 313, 328, 329,
 330, 331, 332, 335, 341, 342, 345, 346, 347, 348, 349,
 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 367, 368, 371, 375,
 378, 379, 518, 554
 Genet, Jean, 187, 327, 328
 Genette, Gérard, 509
 Gengembre, Gérard, 258, 360
 Georgeault, Henriette, 166
 Germain, Auguste, 90, 92, 108, 123, 467, 469
 Gersin, Nicolas, 193
 Gianino, Dominique, 252
 Gide, André, 386, 536
 Gidel, Henri, 102, 105, 108, 110
 Girodet, Anne-Louis, 530
 Goethe (von), Johann Wolfgang, 53, 54, 410
 Goetz, Olivier, 63, 87, 135, 217
 Goffman, Erving, 66, 72, 84
 Goldoni, Carlo, 105, 130
 Goncourt (frères), 245, 345, 437
 Gontier, 90, 98, 101, 130, 138, 194, 195
 Gordon, Rae Beth, 385, 455, 456, 460, 461
 Goustignac, 193
 Gozzi, Carlo, 105, 130
 Gramsci, Antonio, 257
 Grand-Carteret, John, 38, 250
 Granger, Christophe, 26
 Granier, Jeanne, 185, 401
 Grassot, 364, 365, 367

Greco, Luca, 48, 447, 457, 459, 528, 529
 Gros de Gasquet, Julia, 191
 Guénoun, Denis, 217
 Guérault, Adolphe, 372, 373
 Guilbert, Yvette, 68, 475, 477, 478, 479, 489, 524, 525
 Guinot, Eugène, 195, 196, 208, 218, 219
 Guitry, Sacha, 401
 Gunning, Tom, 512, 513, 514

H

Hahn, Reynaldo, 414, 415
 Halberstam, Jack (Judith), 47, 223, 302, 309, 322, 555,
 556
 Halévy, Ludovic, 167
 Hallaye, André, 431
 Halperin, David, 50, 383, 438, 448, 506, 507, 531, 532,
 533, 535, 540, 541, 542, 550, 555, 556
 Hapdé, Auhustin, 193
 Harel, François-Antoine, 79, 90, 97, 98, 99, 100, 101,
 124, 129, 142
 Headlam Wells, Robin, 53
 Hérail, 463, 464
 Herdy (d'), Luis, 385
 Heyraud, Violaine, 69, 93, 102, 106
 Heywood, 487
 Hirschfeld, Magnus, 44, 416, 459
 Hoffmann, Ernst Théodore, 185
 Houston, Nancy, 346
 Houville (d'), gérard., 178, 180
 Howard, JeanE., 54
 Hubert, André, 143, 144, 145
 Hugo, Victor, 41, 152, 186, 251, 254, 255, 256, 276, 277,
 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 337, 338, 355, 356,
 378, 396, 400
 Huysmans, Joris-Karl, 384, 452

I

Irigaray, Luce, 303

J

Jamois, Marguerite, 178, 179, 180, 439
 Janin, Jules, 165, 170, 172, 173, 174, 188, 204, 205, 206,
 216, 220, 221, 222, 229, 231, 238, 276, 342, 343, 345,
 365, 366, 367, 368, 373, 379
 Jaquet, Chantal, 285, 301

Jarrasse, Bénédicte, 167, 173, 187, 345
 Jarrige, François, 30, 31, 455
 Jarry, Alfred, 177
 Joannis, Claudette, 391
 Jolibert, Bernard, 119
 Jorland, Gérard, 383, 385, 432, 457
 Jouvett, Louis, 177
 Juliet, Charles, 291
 Jullian, Philippe, 391, 411
 Jullier, Laurent, 513

K

Kalifa, Dominique, 67
 Käppeli, Anne-Marie, 357
 Keaton, Buster, 482, 512
 Kehrès, Jean-marc, 59
 Kellec (de) Jehan, 385
 Khoury, Camille., 329
 Klumpk, Anne, 374
 Koning, Victor, 243
 Krafft-Ebing (von), Richard, 457, 458, 505
 Krakovitch, Odile, 465
 Kunert, Stéphanie, 48, 49, 529

L

Labiche, Eugène, 102, 358, 547
 Laclos (de), Choderlos, 245, 294
 Laflamme, Matthieu, 85
 Laforgue, Pierre, 345
 Lag, Chriss, 47, 223
 LaGrace (del), Volcano, 47, 223, 527
 Langlé, Ferdinand, 358
 Laparcerie, Cora, 185
 Laplace-Claverie, Hélène, 67
 Laporte (de), Joseph, 97
 Laqueur, Thomas, 16, 17, 30, 59, 186
 Laroche (de), Robert, 446
 Larroumet, Gustave, 406, 407, 409, 410, 480
 Larue, Anne, 354
 Latouche (de), Henri, 345
 Lattarico, Jean-François, 57
 Lauretis (de), Theresa, 80, 377
 Lavallière, Eve, 185, 391
 Lavaud, Martine, 345, 354, 355
 Lebrun-Cordier, Pascal, 48

Lecomte, Henry, 191, 192, 193, 194, 195, 198, 200, 202, 206, 209, 210, 232, 233, 241, 247
 Lecomte, Marie, 178
 Ledda, Sylvain, 279, 280, 281
 Leduc, Guyonne, 56
 Lefranc, Auguste, 358
 Lehmann, Hans-Thies, 554
 Lemaire, Marion, 236, 385
 Lemaître, Frédéric, 133, 152, 235, 236, 246, 337, 400, 402, 403, 415
 Leménil, Mme, 185, 343
 Lenassor, 91
 Lepeintre, 98, 138, 206, 226
 Leroux, Emilie, 404
 Leroy, Dominique, 450
 Lesage, Alain-René, 108, 114, 121
 Leuven (de), 40, 185, 203, 342
 Leveratto, Jean-Marc, 63, 158, 242
 Lhérie, 171
 Lind, 494
 Little Tich, 471, 472
 Livry (de), Charles, 185, 203, 342
 Lorrain, Jean, 383, 436, 437, 439, 443, 446, 447
 Losco-Lena, Mireille, 68, 177, 235, 236, 422
 Loti, Pierre, 439, 443
 Louvel, Eugénie, 558
 Ludlam, Charles, 518, 520, 533, 540
 Lugné-Poe, Aurélien, 177, 178
 Lurieu (de), Gabriel, 228, 229
 Lussan (de), Paul (Eugène Sue), 40, 201
 Lyonnet, Henry, 171, 185, 248

M

Macé, Marielle, 338, 339, 340, 347, 441, 442, 550
 Maeterlinck, Maurice, 410, 411
 Malibran, 206, 207
 Man Ray, 41, 496, 498, 499, 500, 501, 502
 Marchand, Sophie, 54, 60, 70, 97, 197, 207, 208
 Margel, Juliette, 178
 Bury, 67
 Marienstrass, Richard, 53
 Marivaux (de), Pierre Carlet de Chamblain, 45, 59, 105, 130, 157, 293, 301, 313, 359, 361, 393
 Marquié, Hélène, 65, 164, 165, 166, 170, 173, 174, 186, 246, 297, 298, 363, 364, 546
 Martin, Isabelle, 57, 110, 114, 121, 122
 Martin, Roxane, 67, 92, 93, 102, 103

Martinez, Ariane, 69, 93, 102, 106
 Martin-Fugier, Anne, 68, 146, 208, 421
 Mason, Miranda Eve, 438
 Massenet, Jules, 162
 Massol, Chantal, 272
 Masson, Michel, 40, 198, 199, 200, 203, 228, 229, 459
 Maupassant (de), Guy, 465
 Mauréas, Jean, 177
 Maurier (du), George, 486
 Mauriès, patrick, 531
 Mazouer, Charles, 123
 Meilhac, Henri, 167
 Mélesville, 195, 202, 203, 211, 228
 Méliès, georges, 484, 512
 Menger, Pierre-Michel, 127
 Mens (le), Magali, 373
 Mérante, 167
 Merle, Jean-Toussaint, 194
 Méry, Joseph, 201
 Mérys, Rose, 557
 Mesmacre, 172
 Meyerhold, Vsevolod, 177
 Meyer-Plantureux, Chantal, 428
 Millet, Claude, 251, 286
 Minette, 193, 194
 Mirecourt (de), Eugène, 192, 200, 233, 234, 235
 Missy, 560
 Mistinguett, 491, 498
 Modanel, 461, 462, 488, 490, 491, 495, 526, 527, 528, 529
 Moindrot, Isabelle, 63, 87, 135, 449
 Molière, 105, 129, 130, 143, 144, 145, 146, 148, 157, 175, 208, 355, 356, 393
 Molina (de), Tirso, 56, 278
 Monneyron, Frédéric, 168, 345
 Monnier, Henri, 89, 90
 Monrose, 98, 99, 130, 138, 142, 146
 Morand, Eugène, 40, 405, 431
 Morel-Fatio, Alfred, 56
 Mouly, Georges, 232, 247
 Mounet-Sully, Jean, 191, 405, 406, 407, 421, 440
 Mucha, Alfons, 401, 402, 420
 Murat, Laure, 35, 36, 37, 63, 256, 286, 287, 384, 386
 Muret, Théodore, 199, 231
 Musset (de), Alfred, 40, 286, 401, 403

N

Nadar, 163, 164, 467, 557
 Najac (de), Raoul, 400
 Nakayama, Tomoko, 57, 58, 59, 60, 61, 124, 137, 546
 Naugrette, Florence, 69, 283, 433
 Nédélec, Claudine, 239
 Nesci, Catherine, 373
 Newton, Esther, 47, 49, 447, 448, 531, 533, 555, 556, 558
 Nézel, Théodore, 203
 Nietzsche, Fredrich, 275, 284, 285
 Nizard, Lucie, 204
 Nohain, Jean, 469, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 487, 521
 Nordera, Marina, 67, 68
 Noverre, 164, 166
 Nutter, Charles, 167

O

Odry, 129, 206
 Offenbach, Jacques, 159, 162, 163, 172, 460
 Olivesi, Vanina, 240
 Ouvrard, Eloi, 467, 468, 476, 477, 479, 507, 508, 511, 512, 515, 517, 518, 558

P

Paladilhe, 162
 Pandelakis, Saul, 80, 515
 Parfaict (frères), 108, 109, 289
 Pasta, Giuditta, 160, 163
 Paulus, 38, 450, 454, 477, 478, 557
 Pearl, Cora, 185, 460
 Péladan, Joséphin, 437
 Pellegrin, Nicole., 52, 64
 Pellois, Anne, 67, 68, 191, 235, 236, 414, 422
 Pénet, Martin, 536, 537, 539, 560
 Péricaud, Louis, 129, 215
 Perlet, 90, 98, 130, 195
 Pernon (Mme), 185, 343
 Perreau, Bruno., 17
 Perrin, Emile, 396, 398
 Perrot, 348, 357
 Piana Romain, 67, 93, 114, 135, 422
 Picard, Louis-Benoît, 145, 193

Picon Sophie-Aude, 391, 393, 394, 395, 396, 399, 401, 402, 403, 404, 407, 410, 411, 414, 415, 422, 428, 437, 439, 440

Picot François-Edouard, 150

Piérat, Marie-Thérèse, 178, 179

Pierron Eugène, 192

Piis, Pierre-Antoine-Augustin, 110

Pillet Elisabeth., 93, 450

Plana, Muriel, 18, 22, 25, 27, 44, 45, 54, 55, 56, 65, 68, 74, 126, 127, 162, 186, 189, 190, 191, 230, 255, 283, 284, 291, 292, 293, 297, 301, 304, 312, 326, 329, 351, 354, 357, 378, 389, 415, 533, 547, 549, 552, 554

Planté, Christine, 173, 299, 300, 304, 305

Poidevin, Aurélien, 191

Polaire, 456

Porto-Riche, George, 178

Potier, 90, 93, 98, 101, 129, 130, 138, 198

Pougin, Arthur, 79, 80, 89, 90, 91, 96, 97, 100, 125, 127, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 149, 151, 152, 156, 157, 158, 159, 171, 172, 173, 174, 175, 181, 186, 375, 484

Pougy (de), Liane, 433, 434, 537

Pradels, Octave, 38, 450

Preciado, Paul, 63, 329, 377

Pronier, Ernest, 391

Proust, Marcel, 126, 327, 386, 506, 542

R

Rachel, 403, 427, 428

Rachilde, 384, 385

Rackin, Phyllis, 54

Ragusa, Isa, 54

Raifin (Mlle), 197

Rambaud, Patrick, 479

Rancière, Jacques, 24, 73, 128, 322

Raucourt (Mlle), 60, 197

Reid, Martine, 313, 320, 322, 337, 369, 370

Reiss, Benjamin, 385

Réjane, 399

Rella, Ettore, 239

Renard, Jules, 178

Renneville, Marc, 385

Revenin, Régis, 384

Revillard, Anne, 426

Reynolds, Margaret, 161, 162

Rich, Adrienne, 187, 299

Richepin, Jean, 399, 400, 412, 443

Riggan, William, 351

Riot-Sarcey, Michèle, 357

Rivière, Jean-Loup, 193, 311, 312

Riviere, Joan, 303

Rocheport, 342, 358, 469

Rodriguez, Suzanne, 434

Roqueplan, Nestor, 94, 96, 103, 208, 229

Roseneil, Sasha, 326

Rostand, Edmond, 40, 401, 407, 412, 416

Rubin, Gayle, 234

RuPaul, 48

S

Sade (de), Donatien Alphonse François, 384, 554

Sagaert, Claudine, 146, 344

Sakhnovskaia-Pankeeva, Anastassia, 106, 114, 119, 120, 123

Sand, George, 41, 43, 186, 187, 244, 254, 255, 256, 288, 289, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 332, 333, 334, 356, 358, 361, 364, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 376, 378, 379, 380, 549, 553

Sanlaville, Marie, 167

Sarcey, Francisque, 394, 395, 396, 397, 398, 405, 407, 412, 422

Sardou, Victorien, 40, 213, 214, 217, 232, 233, 246, 247, 392, 400, 401, 419, 421, 422, 472

Sarrazac, Jean-Pierre, 312, 354

Savalette de Lange, Henriette Jenny, 464, 493

Savalle, Joseph, 345

Schechner, Richard, 66, 321, 508, 551, 552

Schopenhauer, Arthur, 336

Schwob, Marcel, 40, 405, 431

Scribe, Eugène, 39, 102, 138, 193, 195, 196, 197, 226, 243, 355

Senelick, Laurence, 63, 452, 453, 496, 503, 505, 522, 535

Sergi, 468, 489, 491

Sergy, 491, 492, 493, 524

Sermon, Julie, 413, 414

Shakespeare, William, 16, 46, 53, 54, 178, 304, 338, 354, 355, 401, 405, 407, 431

Shaw, George Bernard, 403

Siddons, Sarah, 404

Siguret, Françoise, 52

Silly, Léa, 163

Simmel, Georg, 217

Skinner, Cornélia Otis, 391, 392, 399

Smith, Patricia Julian, 161, 162

Sobchack, Vivian, 513

Solidor, Suzy, 560

Solomon, Matthew, 513, 518, 530

Solomon-Godeau, Abigail, 530

Sontag, Susan, 48, 443, 522, 532, 538

Sorel, Cécile, 60, 391, 492, 528, 532, 537

Sounac, Frédéric, 56, 65, 160, 161, 190, 326

Spielmann, Guy, 106, 109

Spitzer, Léo, 56, 71

Stanislavski, Constantin, 177, 410, 413, 417, 441

Stead, Evaghélia, 383, 384

Steinberg, Sylvie, 55, 84

Stendhal, 254, 272

Stirner, Max, 273, 337, 442

Stiv-hall, 460, 477, 478, 479, 485, 493, 524, 525

Stoulling, Edmond, 410

Struminger, Laura S., 360

Stuart, 471, 488

Suquet, Livia, 523, 524

Surun, Isabelle, 388

Szczur, Przemyslaw, 42, 385, 386

T

Taglioni, 207, 208, 363, 364

Tait, Peta, 452

Talec, Jean-Yves, 63, 447, 522, 531, 535, 536

Tamagne, Florence, 30, 386, 506, 539

Taranow, Gerda, 391

Tardieu, Ambroise, 457, 458

Taviani, 120

Théaulon, Emmanuel, 87, 103, 116, 118

Thérenty, Marie-Eve, 67, 173

Thibert, Marguerite, 334, 372

Tijou, Brigitte, 243

Tortonese, Paolo, 302, 345

Travel, Valérien, 479, 526

Triau, Christophe, 15

U

Ubersfeld, Anne, 69, 256, 276, 278, 280, 282, 345, 347,
352

Ulrichs, Karl Heinrich, 457, 458

V

Vanderburch, Emile, 198, 203, 211, 212, 213, 358

Vareille, Jean-Claude, 254, 256

Varin, 358, 364

Varner, Antoine-François, 87, 91, 94, 133, 134

Vasselin, Martine, 306

Vaucaire, Maurice, 461

Veblen, Thorstein, 32

Vernet, 216

Véron, Louis, 364

Véron, Pierre, 424, 425

Veronese, Carlo Antonio, 124

Vertpré, Jenny, 197

Vestris, 165

Vieilledent, Sylvie, 199

Vierne, Simone, 369, 370, 371

Vigarello, Georges, 136, 137, 152, 432, 524

Villemur, Frédérique, 527

Villeneuve (de) Ferdinand, 40, 198, 199, 200, 203, 228,
229, 252, 283

Vivien, Renée, 206, 435, 436, 559

Volnys, 198, 201

W

Wagner, Richard, 502

Weber, Jean, 535

Weill, Alain, 450, 491

Wickes, George, 434

Wilde, Oscar, 383, 439, 506, 536, 539

Willy, 505

Wilmen (Mlle), 342

Winckelmann, 168, 351, 530

Wisniewski, Marine, 451, 453, 486

Wittig, Monique, 35, 299, 317, 331, 350

Wolff, Albert, 427

Wright, Courtnei, 54

Y

Yon, Jean-Claude, 67, 114

Z

Zingarelli, Niccolò Antonio, 160, 163

Zola, Emile, 433

Zoyara, Ella, 452

TABLE DES FIGURES

Figure 1. Costume de M ^{lle} Déjazet, rôle de Cadet Buteux dans Les Chansons de Désaugiers, BNF.	114
Figure 2. Costume de M ^{lle} Déjazet, rôle de Cadet Buteux, Jules Bourdet, 1836, BNF	114
Figure 3. Costume de M ^{lle} Déjazet, rôle de Gaudriole, Les chansons de Désaugiers, BNF.	114
Figure 4. <i>Revers des médailles</i> , paru dans <i>La Caricature</i> , 5 avril 1840.....	131
Figure 5. Picot, François-Édouard, <i>L'Amour et Psyché</i> , 1817, huile sur toile, H233 l.291, musée du Louvre	146
Figure 6. Caricature publiée dans <i>Tout-Paris</i> , supplément de <i>L'Hydropathe</i> , mai 1880. Sous-titre : ou Coquelin présentant à Sarah Bernhardt l'addition des frais de sa fugue.....	149
Figure 7. Caricature de Sarah Bernhardt dans le rôle d'Hamlet. Carte postale, 1899, BNF.....	149
Figure 8 Giuditta Pasta dans le rôle de Romeo dans <i>Romeo e Giuletta</i> de Zingarelli, 1821. Source : BNF	158
Figure 9. Léa Silly en travesti, photographie de Nadar, 1910, BNF.....	158
Figure 10. Eugénie Fiocre dans le rôle d'Amour, <i>Néméa</i> . Disdéri Photographe.....	163
Figure 11. Esquisse de costume pour Frantz (M ^{lle} Fiocre) dans <i>Coppélia</i> . BNF.....	164
Figure 12. Portrait de l'artiste Eugénie Fiocre. Source : Archives Nationales. Fonds Napoléon, 400AP/1-400AP/221/EXTRAITS - 400AP/217.....	164
Figure 13. Costume du Dauphin dans <i>Henri IV en famille</i> . Source : BNF..	191
Figure 14. Costume de Richelieu, dans <i>Les Premières armes de Richelieu</i> . Gravure. BNF.....	197
Figure 15. Costume de Létorière dans Le Vicomte de Létorière. Lithographie, BNF.	197
Figure 16. Costume de Gentil-Bernard, dans <i>Gentil-Bernard ou l'Art d'aimer</i> , BNF.	202
Figure 17. Déjazet dans son costume de Gentil-Bernard. Source : Gallica, BNF.....	202
Figure 18. Costume de Déjazet dans <i>Le Vicomte de Lauzun</i> . Lithographie, BNF.	203
Figure 19. Déjazet dans <i>Les Première armes de Figaro</i> , de Vanderbruch et Victorien Sardou, BNF.	205
Figure 20. Déjazet dans <i>Monsieur Garat</i> de Victorien Sardou, BNF.	206
Figure 21. Déjazet dans <i>Monsieur Garat</i> de Victorien Sardou, BNF.	206
Figure 22. Portrait de Virginie Déjazet. Source : Gallica, BNF.....	208

Figure 23. Déjazet dans le rôle de Létorière, BNF.....	215
Figure 24. Déjazet dans Les Premières armes de Richelieu, BNF.....	215
Figure 25. Déjazet en costume de paysan dans <i>Monsieur de Belle-Isle</i> , BNF.	217
Figure 26. Déjazet par Salvator dans son <i>Panthéon grotesque des acteurs et actrices de Paris</i> , 1876.....	229
Figure 27. Jane Essler, caricature par Ancourt, 1867. Source : Henry Lyonnet.	239
Figure 28. Beaumont, « — Tiens, Virginie c'est la première fois qu'on peut se flatter de m'avoir mise au pas !... », série Les Vésuviennes N° 5, <i>Le Charivari</i> , 15 mai 1848.	348
Figure 29. « — Qui vive ?... — Eh ! mais je ne me trompe pas, c'est m'am'selle Virginie ! — N'y a pas de Virginie qui tienne... réponds au qui vive ou j't'embroche !... », série Les Vésuviennes N° 7, <i>Le Charivari</i> , 25 mai 1848.....	348
Figure 30. George Sand. (Source : http://journals.openedition.org/carnets/docannexe/image/4634/img-1.jpg).....	355
Figure 31. Caricature de Gorge Sand, 1848, dessin d'Alcide Lorentz, <i>Le Miroir drôlatique</i>	355
Figure 32. Sarah Bernhardt dans le rôle de Zanetto, <i>Le Passant</i> , François Coppée, Théâtre de l'Odéon, 1869, BNF.	381
Figure 33. Sarah Bernhardt en costume de troubadour, dans le rôle de Zanetto, dans la pièce de François Coppée, <i>Le Passant</i> . Photo de H. Broucq. Source : Bibliothèque Marguerite Durand. Cote : 099 B 213.	381
Figure 34. Sarah Bernhardt dans son costume de Chérubin, dans <i>Le Mariage de Figaro</i> de Beaumarchais, Comédie-Française, 1873, BNF.	383
Figure 35. Sarah Bernhardt dans son costume de Pierrot, dans <i>Pierrot Assassin</i> de Jean Richepin, Théâtre de l'Ambigu, 1883, BNF.	385
Figure 36. Sarah Bernhardt dans le costume de Lorenzaccio, Théâtre de la Renaissance, 1896. Crédit : Ph. Coll. Archives Larbor. Source : Encyclopédie Larousse 2006.	388
Figure 37. Mucha, affiche de <i>Lorenzaccio</i> , Théâtre de la Renaissance, 1896, BNF.	388
Figure 38. Photographie de Sarah Bernhardt dans son costume d'Hamlet, Théâtre Sarah Bernhardt, 1899. Source : http://richet.christian.free.fr/hamlet/hamlet.html	390
Figure 39. Mme Sarah Bernhardt dans le rôle d'Hamlet, Studio Lafayette. Photographie publicitaire pour l'Adelphi, Londres, BNF.	390
Figure 40. Mme Sarah Bernhardt dans le rôle d'Hamlet, Studio Lafayette. Photographie publicitaire pour l'Adelphi, Londres. Source : http://richet.christian.free.fr/hamlet/hamlet.html	391
Figure 41. Sarah Bernhardt dans <i>L'Aiglon</i> . Carte postale [éditeur et date inconnue]. 9x14, Ville de Paris, Bibliothèque Marguerite Durand. Cote : CP 212 a.....	393
Figure 42. Sarah Bernhardt dans le costume de l'Aiglon, acte I, BNF.	393

Figure 43. Sarah Bernhardt dans le rôle de l'Aiglon. Carte postale en couleur [éditeur et date inconnue], BNF.	394
Figure 44. Sarah Bernhardt et Stella Campbell dans <i>Pelléas et Mélisande</i> de Maeterlinck, 1906, Londres. Photographie de W&D Dowey, Londres, BNF.	396
Figure 45. Sarah Bernhardt dans le rôle de Pelléas dans <i>Pelléas et Mélisande</i> , photographie de George Grantham Bain, 1905. Source : Library of Congress.....	405
Figure 46. Sarah Bernhardt en tant que sculpteur dans son atelier, BNF.....	408
Figure 47. Sarah Bernhardt en tant que peintre, BNF.	408
Figure 48. Sarah Bernhardt, caricature par André Gill, <i>Les Hommes d'aujourd'hui</i> , n° 7, 25 octobre 1878.	411
Figure 49. <i>Les Hydropathes</i> , n° 6, 5 avril 1879. Caricature de Sarah Bernhardt par Georges Lorin dit Cabriol.	411
Figure 50. Sarah Bernhardt en chimère, caricature d'André Gill.	414
Figure 51. Natalie Clifford Barney à vingt ans en costume d'Hamlet. Source inconnue.....	420
Figure 52. Renée Vivien et Natalie Clifford Barney.	420
Figure 53. Jules Cheret, « L'Homme-femme soprano, » lithographie, 1878.	445
Figure 54. Jules Cheret, « L'Homme-femme soprano, » lithographie, 1878.	445
Figure 55. Brunin aux Ambassadeurs, Gallica.	446
Figure 56. Albert Brasseur dans le rôle de Grille d'Égout, dans <i>Les Nouveautés de Paris</i> . Photographie de Nadar. Source : Auguste Germain p. 72.	450
Figure 57. Affiche du spectacle de Leopoldo Fregoli à Paris, décembre janvier 1900.....	452
Figure 58. Tableau de classification des usages du travestissement masculin au café-concert.	454
Figure 59. Monsieur R. Bertin, <i>l'homme-protée</i> présentant son numéro aux Folies-Marigny.	458
Figure 60. Bertin en Mme Ouvrard.....	459
Figure 61. Robert Bertin, Homme-protée, 1901.....	459
Figure 62. Affiche de Stiv-hall, lithographie, 1888-1894, BNF.	460
Figure 63. Cartes postales de Modanel. Source : archives du Musée des Civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MuCEM).....	471
Figure 64. Cartes postales représentant Julian Eltinge travesti dans le film "The Fascination widow". Collection de cartes postales numérisées. Archives de l'Université de Saskatchewan.	475
Figure 65. Barquette. Affiche de Gesman.....	478
Figure 66. Barquette. Photographie d'Ora, BNF.	478
Figure 67. Début du numéro de Barquette. Photographie de Man Ray.....	479

Figure 68. Barbette sur le fil. Man Ray.....	480
Figure 69. Barbette. Man Ray.	481
Figure 70. Salut de Barbette. Man Ray.	483
Figure 71. Richard Dyer, tableau de classement des imitations. p. 24.	491
Figure 72. Fregoli en Loie Fuller.....	497
Figure 73. Loie Fuller dans son costume de la « danse serpentine »	497
74. Rose Mérys, Photographie de Nadar, 1904.	537
75. Bessie Bonehill dans « Playmate », 1894.....	537
76. Colette. Photographie de Henri Manuel.....	540

TABLE DES MATIERES

SOMMAIRE	13
PRÉAMBULE	15
INTRODUCTION	19
« TRAVESTISSEMENT. N.M. » PAYSAGE SÉMANTIQUE, PAYSAGE NORMATIF	75
Chapitre 1. « Travestissement. n.m. syn. Déguisement » : les travestissements comme déguisements au théâtre	81
1.1 « Rôles à travestissements »	87
1.1.1 Se travestir, le code de jeu d'un emploi dramatique	87
1.1.2 Le travestissement dans l'emploi, entre théorie et pratique.....	95
1.1.3 Dramaturgies des travestissements – travestissement et vaudeville.....	98
1.2 Relecture des travestissements au prisme de la <i>commedia dell'arte</i>	102
1.2.1 Création d'un genre nouveau : héritage de la comédie italienne et du théâtre de foire au XVIII ^e dans le vaudeville.....	103
1.2.2 Disparition du personnage et personnage-image : Les fantômes de la <i>commedia</i> dans le vaudeville à travestissements	108
1.2.2.1 La pièce à tiroirs.....	109
1.2.2.2 L'acteur, le rôle, le personnage	116
Chapitre 2. Prendre l'habit de l'autre sexe	137
1.1 « Rôles travestis ».....	138
1.1.1 L'âge du travesti : entre enfance et vieillesse	140
1.1.2 Rôle à contre-sexe ou rôle à contre-genre ?.....	146
1.1.3 Le voile pudique de Pougin – le travesti grivois	152
1.2 Les rôles travestis, un emploi lyrique	154
1.3 Le travestissement au ballet : féminisation de la scène	159
1.4 Éviction du travesti masculin	166
Conclusion : la « résistible ascension » des travesti-e-s	170
LES DEUX CORPS DU TRAVESTI (1830-1880).....	177
Chapitre 3. « L'exception fait la règle » : Virginie Déjazet	182
1.5 Une carrière de travestis	184
1.5.1 Virginie Déjazet : reine des travestis au vaudeville	185
1.5.1.1 Trente-trois ans de galère.....	185
1.5.1.2 La jeunesse des grands hommes pour une immense comédienne	190

1.5.1.3	Le Théâtre Déjazet : un musée vivant.....	204
1.6	La femme-homme	207
1.6.1	« Une statuette de Saxe animée par l'esprit de Voltaire »	209
1.6.2	Usurper la domination masculine	221
1.6.3	Comme un gamin de Paris	223
1.7	Burlesque ou bourgeois ?	228
1.8	Conclusion : le Génie de l'Avenir	237
Chapitre 4.	Le héros romantique, un héros travesti	241
1.1	Masques sociaux – l'identité en question	246
1.1.1	Pouvoirs du travestissement dans le Comte de Monte-Cristo.....	246
1.1.1.1	Le masque de Monte-Cristo	249
1.1.1.2	Les paysages du mensonge.....	258
1.1.2	Ruy Blas, l'(anti)-héros romantique ou l'échec du déguisement	265
1.1.2.1	« Je m'appelle Ruy Blas et je suis un laquais », (V., 3., v. 2143) ou lorsque Ruy Blas nous a menti	266
1.1.2.2	Politique du travestissement dans Ruy Blas	271
1.2	Le « troisième sexe » : le genre, le désir et l'habit	275
1.2.1	Logiques du travestissement.....	277
1.2.1.1	<i>Mademoiselle de Maupin</i> ou le travestissement comme incorporation d'une identité de genre	278
1.2.1.2	Eugénie Danglars – le travestissement comme transfiguration expressive	294
1.2.1.3	« Quant à moi, je ne sens pas que mon âme ait un sexe » : <i>Gabriel</i> , un travestissement <i>queer</i> ?	300
1.2.2	Structures du désir	311
1.2.2.1	La femme travestie est-elle lesbienne ?	311
1.2.2.2	L'impossible hétérosexuel – la femme travestie comme idéal.....	320
1.3	Conclusion : se travestir, la forme d'une distinction	325
Chapitre 5.	Corps réel et corps idéal	329
1.4	La femme travestie : figure de l'Androgyne, figure de l'Idéal	333
1.4.1	Reflet dans un œil d'homme : le point de vue d'Albert	334
1.4.2	Corps idéal et théâtres rêvés	339
1.5	Travestissement, pantalon et scène sociale – entre antiféminisme et individuation	344
1.5.1	L'Antiféminisme au théâtre : l'épouvantail de la femme en pantalon	346
1.5.2	Se travestir, une émancipation personnelle	355
	Conclusion : Dispositifs de travestissement.....	362
	LE MONSTRE EN TRAVESTI, ESTHÉTIQUE PROTO-DRAG ET CULTURE GAY (1880-1930).....	369
Chapitre 6.	Monstre sacré, monstre en travesti : Sarah Bernhardt	378
1.7	À contre-courant : une carrière de travestis.....	379
1.7.1	Se travestir, se distinguer	379
1.7.2	Se travestir, briller plus fort	386
1.7.3	Se travestir, tentative pour raviver d'anciens feux	395
1.8	L'épée à la ceinture et la virilité dans le cœur	397
1.9	Rivaliser par l'intellect	403
1.10	Monsieur Sarah Bernhardt.....	408
1.11	Sarah Bernhardt, égérie crypto-lesbienne et icône gay.....	414
1.12	Conclusion : Se travestir « quand même »	424
Chapitre 7.	Monstres du music-hall : transformisme et esthétique drag	429
1.1	Les nouveaux chemins du travesti.....	432

1.1.1	Trajectoires spectaculaires.....	433
1.1.2	Le corps travesti, exhibition d'un corps déviant	438
1.2	Multitude travestie : une archéologie	454
1.2.1	L'homme-protée et le transformiste, transformations, imitations et portraits de stars	457
1.2.2	L'homme-femme : travestissement et idéal-type	469
1.3	Resignification du travesti masculin : prémisses de la culture gay	485
1.3.1	De l'imitation : Comique, pastiche ou parodie ?	488
1.3.1.1	Pastiches de stars : la transformation et son référent	490
1.3.1.2	La résistance de l'illusion – le transformisme comme effet spécial	493
1.3.1.3	Le sourire du transformiste : une lecture politique du comique.....	498
1.3.2	« Le Freak, c'est chic ».....	503
1.3.2.1	Usurper le privilège de l'érotisme	504
1.3.2.2	Travesti, <i>camp</i> et culture gay.....	511
1.4	Conclusion : restructuration de la culture gay et invisibilisation du travesti féminin	519
	CONCLUSION LE DINOSAURE, LE PANTALON ET LA <i>DRAG QUEEN</i>	525
	BIBLIOGRAPHIE.....	543
	INDEX	573
	TABLE DES FIGURES	583
	TABLE DES MATIERES.....	587
	ANNEXES	591

ANNEXES

1. « (Se) travestir – travestir – travestissement », Parcours Encyclopédique Graphique entre langue française et langue théâtrale, poster réalisé par Jonathan Brouillon-Chevallier.
2. Cartographie des rôles travestis interprétés par Virginie Déjazet au théâtre de 1806 à 1870, poster réalisé par Jonathan Brouillon-Chevallier.