



La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande

Exigence partielle à la certification finale

Le « rôle travesti »

Du masculin au féminin

Pierre-Antoine Dubey

« C'est le corps féminin. Tous les grands acteurs sont des femmes. Par la conscience aiguë qu'ils ont de leur corps de dedans. Parce qu'ils savent que leur sexe est dedans. Les acteurs sont des corps fortement vaginés, vaginent fort, jouent d'l'utérus ; avec leur vagin, pas avec leur machin. [...] Et qu'on veut les en empêcher. D'être des femmes et d'vagner. »

Lettre aux acteurs de Valère Novarina



*Michel Fau dans le rôle de l'Actrice
Le Soulier de Satin de Paul Claudel
Mise en scène d'Olivier Py, Théâtre de l'Odéon, 2009.*

RESUME

Ce mémoire est une réflexion, une sorte d'enquête, sur le jeu de l'acteur travesti dans un rôle de femme, ainsi qu'une réflexion sur le regard, celui du spectateur, celui du metteur en scène, posé sur l'homme qui joue. C'est une recherche qui porte sur cet endroit où l'acteur, jouant un rôle qui n'a pas le même sexe, produit une troublante confusion, de la théâtralité, et peut-être du féminin. Le « rôle travesti », une déclinaison de soi, l'appropriation de sa propre altérité, jouer à être un autre. Le propos reste bien d'approcher toujours un peu plus du cœur de l'art de l'acteur, de comprendre comment marche cette mécanique humaine qui nous donne à voir, à nous spectateurs, quelqu'un qui nous ressemble et qui pourtant est un pseudo, quelqu'un qui provoque un sentiment de réel et également de totale inauthenticité.

Mais c'est aussi un aveu. Un aveu de mes propres folies d'acteur, celles qui sont plus secrètes. Ce travail, c'est aussi étancher la soif de ma propre subjectivité. A travers ce mémoire, je porte au devant mes désirs de jeu et essaie de trouver des fragments de réponses pour comprendre ce que pourrait bien être le « rôle travesti ».

REMERCIEMENTS

A mon père, André Dubey, et ma mère, Maria-Pia Dubey, pour leurs innombrables relectures.
A Rita Freda pour son aide précieuse quand je doutais.
A ma tutrice Florence Naugrette pour ses conseils qui m'ont fait avancer.
A Cédric Leproust pour avoir été mon garde-fou.
A ma sœur, Isabelle Dubey, pour son généreux regard de non « théâtres ».
A Catherine Delmar pour s'être aussi attaquée au rôle travesti, et pour ces riches échanges.
A Nora Steinig dite « la grosse naze », pour me mettre chaque jour face à mon propre ridicule.
A Beethoven, Mozart et Schubert qui ont rempli mes heures de solitude d'écriture.
A toutes ces personnes avec qui j'ai parlé du travestissement (sans m'avoir ri au nez).
A ceux que j'ai sûrement oubliés...

Et j'aimerais surtout remercier Vincent Fontannaz, Christophe Ratandra et Jean-François Sivadier pour s'être prêtés à mon jeu et pour la pertinence de leurs interventions.

SOMMAIRE

INTRODUCTION.....	7
1. ANCRAGE DU TRAVESTISSEMENT DANS LES ARTS SCÉNIQUES	
1.1 Notion d'emploi et de contre-emploi.....	10
1.2 Ancrage historique.....	12
1.3 A l'opéra.....	17
1.4 Le « rôle travesti » à travers l'histoire : conclusion.....	19
2. LE TRAVESTISSEMENT AUJOURD'HUI, UN HOMME DANS UN RÔLE DE FEMME.....	
2.1 Notion de « Personnage » et de « Travesti » dans le théâtre contemporain.....	22
2.2 Que se passe-t-il quand un homme joue un rôle de femme aujourd'hui ?.....	25
Distanciation.....	26
Humilité.....	28
Jubilation.....	30
2.3 (Re)Théâtralisation du théâtre.....	33
2.4 Travestissement, un révélateur de l'homme.....	36
CONCLUSION.....	41
BIBLIOGRAPHIE.....	43
LES ANNEXES	
Annexe A : Entretiens autour du « rôle travesti ».....	46
Vincent Fontannaz.....	47
Christophe Ratandra.....	52
Jean-François Sivadier.....	57
Annexe B : Extraits de scènes.....	64
<i>La Mouette</i> de Tchekhov.....	65
<i>Les Illusions comiques</i> d'Olivier Py.....	67
<i>Le Soulier de Satin</i> de Paul Claudel.....	71
Annexe C : Illustrations.....	74

INTRODUCTION

Cela commence sûrement par une envie intime de jouer d'autres rôles, des rôles qui ne sont pas, au premier abord, évidents pour moi, qui ne rentrent pas dans mon « emploi » comme on me l'a souvent dit. Relever le défi de traverser des partitions différentes les unes des autres. Ouvrir la palette des possibles, chercher l'altérité, libérer ma palette de comédien. Oui, car il s'agit bien d'une libération, de déjouer l'attendu et ma propre frustration d'être toujours cantonné dans le même genre de rôle (le jeune, le très jeune homme, un peu niais, avec un regard sensiblement maladroit sur le monde, type de rôle qui va vraisemblablement me poursuivre pour un certain temps) et de pouvoir traverser des partitions très différentes l'une de l'autre. Se perdre dans une parole qui n'est pas la mienne, la faire mienne et se dépouiller du « masque qui colle à la peau »¹, comme dirait Olivier Py et porter au devant tous les masques, même les plus étranges.

Il y a quelque chose de fascinant dans le lien qui peut exister entre un interprète et son rôle. Un lien qui traduit, dégage ses désirs, ses folies les plus secrètes. Trouver l'endroit, ce point de rencontre, de frottement entre le rôle sur papier et la parole qui traverse, creuse, marque le corps. Il s'y dégage comme un acte à caractère sexuel, un écho indescriptible au tréfonds de nous. C'est peut-être ça qui m'attire. Dégager le corps de son habitude, surmonter les interdits et modifier délibérément l'identité. Jouer une femme, une princesse amoureuse, une sorcière qui tue ses enfants. Cela révèle nos troubles, nos manques, mais nous emmène dans des endroits retranchés de nous-même et engendre de l'inconnu, de l'imprévisibilité. Et peut-être trouver autre chose qui se cache derrière ce jeune, ce très jeune homme.

Je dois aussi admettre que choisir de travailler sur le rôle travesti est un aveu de mes propres envies d'interprète, de mes fascinations et de mes références. Un rôle est aussi chargé de ses interprétations passées. Et quand je pense aux types de rôle que j'aimerais jouer, je pense aussi aux actrices, et aux acteurs, que j'ai vus jouer. C'est vrai qu'il y a quelque chose chez les actrices qui m'impressionne énormément. On dira que, instinctivement, j'écoute d'abord les actrices, avant les acteurs. Pour citer quelques interprétations qui m'ont marqué : Isabelle Huppert dans le rôle éponyme de Médée dans la mise en scène de Jacques Lassalle, Christine Fersen dans le rôle du prophète dans *l'Espace Furieux* de Valère Novarina, Cécile Péricone dans Lechy Elbernon dans *L'Échange* de Claudel par Julie Brochen et Michel Fau dans Tante Geneviève dans *Les Illusions comiques* d'Olivier Py.

Cela vient aussi de ma formation de comédien. Ayant passé trois ans au cours Florent à Paris, pour me préparer notamment aux concours d'entrée des écoles nationales, j'ai été sollicité, la plupart du temps, pour travailler des scènes dans lesquelles je devais jouer des rôles qui correspondaient à « mes emplois ». (Pour en citer quelques-uns : Moritz dans *L'Éveil du printemps* de Wedekind, Roméo dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare, qui sont par ailleurs des partitions magnifiques). Un emploi dont je comprendrai paradoxalement toute l'étendue en prenant de l'âge, m'a dit Eric Ruf lors d'une rencontre à la Haute École de Théâtre de Suisse romande. Et, maintenant, au cours de ma formation à la Manufacture, on me demande souvent d'interpréter des rôles à « contre-emploi » qui me font travailler une autre facette de mon jeu. J'ai pu, grâce au stage intitulé « solo », travailler le monologue de l'aveugle dans *Barbe-bleue, l'espoir des femmes* de Dea Loher. Traverser cette partition de femme, toucher à un texte au féminin m'a énormément questionné sur mes choix de jeu, sur ma légitimité à jouer tel ou tel rôle, mais cela me pose aussi énormément de questions sur mon avenir, sur la façon dont se projette le comédien que je suis et que j'ai envie de devenir.

¹ Olivier Py, dans *Le Corps travesti, Alternatives théâtrales*, n°92, Bruxelles, 2007, p. 8.

A travers ce sujet de mémoire, ce qui m'intéresse c'est cet endroit où l'acteur, jouant un rôle qui n'a pas le même sexe, produit une troublante confusion, de la théâtralité, et peut-être du féminin. Le « rôle travesti », une déclinaison de soi, l'appropriation de sa propre altérité, jouer à être un autre. Mais qu'est-ce que cela veut dire exactement ? Pour parler du travestissement, je vais commencer par me référer à la définition du *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre* d'Arthur Pougin : « Rôles travestis : Ce sont des rôles qui représentent des personnages d'hommes joués par des femmes, ou des personnages de femmes joués par des hommes »². Je me réfère également à la définition que m'a donnée Florence Naugrette : « 'Travesti' signifie en termes de théâtre uniquement le fait de jouer un personnage qui n'est pas de son sexe, sans autre connotation. » Il me semble, pour commencer mon étude, qu'il est nécessaire que je définisse certaines notions pour s'accorder. Il m'importe de préciser ici qu'il ne faut pas confondre le « rôle travesti » avec le « personnage travesti » qui est une notion sensiblement différente. L'acteur se travestit car c'est le personnage de la fable qui se travestit pour des raisons dramatiques. Viola dans *La Nuit des rois* de Shakespeare ou la princesse Léonide dans *Le Triomphe de l'amour* de Marivaux sont des « personnages travestis », par exemple. Dans *La Nuit des rois*, le travestissement du personnage de Viola se motive clairement par des raisons fictionnelles. Pour me faire comprendre : elle se travestit en homme pour se présenter sous l'identité de Cesario à la cour d'Orsino, car elle n'a plus aucune protection de son frère, Sébastien, qu'elle croit mort.

Avec la libération homosexuelle dans les années 1970-1980, certains font maintenant souvent l'amalgame entre le « rôle travesti » et le rôle de travesti qui apparaît, par exemple, dans le théâtre de Copi. Dans mon mémoire, je ne m'intéresserai pas au rôle de travesti, je me concentrerai sur des rôles féminins écrits dans le théâtre classique ou contemporain, mais pris en charge par des acteurs masculins.

D'une manière plus intime et profonde, le travestissement de l'acteur touche aussi à quelque chose d'indicible, d'insondable de la sexualité. Quand on voit un homme enfile une robe sur un plateau, on ne peut s'empêcher de penser et omettre la première impression que cela fait : il y a un rapport très fort à l'homosexualité. Je ne veux pas écarter cela. C'est une réalité primaire qui existe, néanmoins je ne veux pas lui donner plus d'importance que cela. Je vois ce jeu comme un pur acte théâtral et non pas comme une sorte de revendication du mouvement homosexuel.

Je pense qu'il est également important de préciser que je ne m'intéresserai qu'aux différents cas de travestissement d'hommes jouant des rôles de femmes. En effet, ma recherche est en miroir de la recherche de Catherine Delmar³, qui s'intéresse aux cas de travestissement de femmes jouant des rôles d'hommes. Même si certaines références et définitions du « rôle travesti » sont les mêmes, qu'il y a quelque chose qui se fait écho et résonne au diapason, il me semble que ce qui se met en jeu et les enjeux théâtraux de nos deux sujets ne relèvent pas de la même nature.

Pour saisir tous les enjeux et les aboutissants, tout ce qui se rapporte aujourd'hui au « rôle travesti » dans notre théâtre, il me semble qu'il est important de comprendre ses causes, son origine et ses conséquences. Le « rôle travesti » possède une réalité concrète. Il a ses propres histoires, ses propres traditions et pratiques à travers les différentes cultures théâtrales. Je vais tenter, dans un premier temps, de le définir et le resituer dans son contexte historique. Pour cela, je traverserai d'anciennes pratiques théâtrales, certaines encore en

² Arthur Pougin, définition de « Rôles travestis » dans le *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1985.

³ *Pourquoi et comment jouer un rôle d'un homme quand on est une femme ? Pourrais-je un jour jouer Hamlet ?* Mémoire de Catherine Delmar, étudiante de la promotion D à la HETSR – La Manufacture, 2010.

vigueur, ainsi que d'autres arts scéniques (du théâtre grec au théâtre du kabuki, en passant par l'Opéra) où le « rôle travesti » est un art à part entière de l'interprète, de l'acteur.

Dans un second temps, fort de l'ancrage historique, je vais tenter de comprendre ce qui se passe aujourd'hui sur scène quand un homme joue un rôle féminin. De l'extérieur et de l'intérieur. J'analyserai certaines pièces où l'on a affaire à différents cas de travestissements, en menant une sorte d'enquête, appuyée par des entretiens que j'ai menés avec les metteurs en scène et les comédiens de ces productions contemporaines, ainsi que par des entretiens d'acteurs tirés d'un dossier sur le corps travesti publié dans la revue d'*Alternatives Théâtrales*⁴. Les pièces analysées, qui m'ont fortement marquées, sont les suivantes :

- *Le Roi Lear* mis en scène par Jean-François Sivadier, avec Christophe Ratandra dans le rôle de Régane
- *Les Illusions comiques* mis en scène par Olivier Py, avec Michel Fau dans le rôle de Tante Geneviève
- *Le Soulier de satin* mis en scène par Olivier Py, avec Michel Fau dans le rôle de l'Actrice
- *Pour la libération des grands classiques* mis en scène par Christian Geffroy-Schlittler, avec Vincent Fontannaz dans le rôle de Nina

Mon étude comprendra une réflexion sur le jeu de l'acteur travesti, ainsi qu'une réflexion sur le regard posé sur ce jeu, le regard du spectateur, du metteur en scène, à partir des questions suivantes :

- Que se passe-t-il dans le jeu de l'acteur quand un homme joue le rôle d'une femme ?
- Que se passe-t-il sur scène, aujourd'hui, si l'on distribue un homme dans un rôle de femme, alors qu'une femme peut le jouer ?
- Pourquoi travestir un rôle dans les œuvres du répertoire (classique et contemporain) ?

⁴ *Le Corps travesti, Alternatives théâtrales*, n°92, Bruxelles, 2007.

1. ANCRAGE DU TRAVESTISSEMENT DANS LES ARTS SCÉNIQUES

1.1 Notion d'emploi et de contre-emploi

Commençons par le commencement. Le « rôle travesti » est un concept qui existe depuis très longtemps. La mention de travestissement apparaît en même temps que les tout premiers écrits sur le théâtre, dans l'Antiquité. Même si la nomination de « rôle travesti » est apparue bien plus tard, il était déjà question de rôle féminin pris en charge par des hommes, pour de multiples raisons théâtrales et sociétales qui étaient propres à chaque culture et à chaque époque. Cependant, il est important de resituer le « rôle travesti » dans le contexte d'une distribution. Un rôle féminin joué par un acteur masculin a toujours questionné et questionnera toujours la distribution.

D'après le *Dictionnaire encyclopédique* de Michel Corvin, avec l'arrivée des comédiens italiens en France jouant de la commedia dell'arte, directement liée à la notion de troupe, est apparue progressivement la notion des emplois. Le concept d'emploi ne s'est véritablement imposé qu'à l'époque du théâtre classique français, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Ce n'était pas seulement un lien entre le personnage et le comédien, c'était tout un système qui gérait de manière cohérente la distribution et la répartition dialectique des rôles d'une pièce sur les membres d'une troupe. Ce système a été perdu aujourd'hui, car depuis la fin du XIX^e siècle beaucoup de théâtres ne fonctionnent plus avec une troupe. Cependant, le concept d'emploi est toujours resté dans les mémoires communes comme une sorte de garde-fou pour nous empêcher de commettre de folles aberrations ou des erreurs dramaturgiques. Avec le temps, l'idée d'emploi est devenue bien plus floue qu'à l'époque, elle a muté, s'est assouplie, elle est devenue beaucoup plus globalisante. Les dictionnaires du théâtre nous en donnent les définitions suivantes :

*Ensemble des rôles d'une même catégorie requérant, du point de vue de l'apparence physique, de la voix, du tempérament, de la sensibilité, des caractéristiques analogues et donc susceptibles d'être joués par un même acteur. On dit : avoir le physique de l'emploi*⁵.

*[L'emploi est] une synthèse de traits physiques, moraux, intellectuels et sociaux. [...] Notion intermédiaire et bâtarde entre le personnage et le comédien qui l'incarne*⁶.

Comme l'essence même du théâtre, et de son évolution, se fonde sur un dialogue antithétique, avec la notion d'emploi est apparu son contraire, la notion de contre-emploi. Si l'emploi catalogue un acteur dans une même catégorie de rôles, le contre-emploi serait l'idée que ce même acteur joue un autre emploi qui ne lui convient pas. Le contre-emploi appelle, d'après certains, à la composition d'un personnage. Ceci est, d'ailleurs, intéressant, car l'idée de « composer » un personnage à contre-emploi laisse présupposer que l'on n'a pas besoin de « composer » un personnage de son emploi, ce qui, bien évidemment, est très contestable. Pour autant, de nos jours, les praticiens de théâtre parlent plus volontiers de contre-emploi que d'emploi. C'est au cinéma qu'est encore souvent et régulièrement utilisé le terme d'emploi, car comme l'explique Jacques Toja, « le physique compte beaucoup plus encore à l'écran qu'au théâtre, et que l'adéquation entre le personnage et le comédien devrait être beaucoup plus forte »⁷. Malheureusement, il n'existe aucune définition encyclopédique de « contre-

⁵ Michel Corvin, définition de « Emploi » dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.

⁶ Patrice Pavis, définition de « Emploi » dans le *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987.

⁷ Jacques Toja, « Emplois/contre-emplois » dans *Comédie Française*, n°153, 1986, p. 28.

emploi ». C'est un mot qui reste très abstrait et obscur. On ne trouve pas ou très peu d'ouvrages sur le contre-emploi. Il est indissociablement lié et en opposition à l'emploi. Nous en avons une connaissance et une approche beaucoup plus instinctive. Mais Jacques Toja expose en ces termes la fertilité et la créativité inattendue de la pratique du contre-emploi chez certains acteurs :

Sans doute, le nombre d'acteurs capables de passer d'un emploi à l'autre, comme les Dustin Hoffman ou les Robert de Niro, reste relativement restreint. Mais on peut dire aussi que ce qui se transmet entre l'acteur et son public, la présence, échappe parfois complètement au contrôle du comédien. Cela fait partie de son être intime, presque de son inconscient. D'où l'intérêt pour certains acteurs de jouer des rôles qu'on n'attendrait pas d'eux, parce qu'ils peuvent y saisir quelque chose qui va toucher et qu'ils ignorent eux-mêmes. Il serait dramatique d'empêcher cette éclosion. C'est le rôle et le talent du metteur en scène de découvrir cela⁸.

La question qui se pose maintenant serait : Le « rôle travesti », un homme jouant un rôle de femme, s'apparente-t-il à un emploi ou à un contre-emploi ? D'après Florence Naugrette, « c'est un cas particulier qui ne me semble pas relever très exactement du contre-emploi. Mais bien évidemment, cela dépend des cas »⁹, précise-t-elle. Pourtant, en apparence, nous pourrions dire que, oui, cela est bel et bien un contre-emploi. A priori, il n'existe pas d'équivalence, d'adéquation entre un acteur homme et un rôle féminin d'un point de vue de l'apparence physique, du genre ou de la voix. Il n'y a pas de lien naturel entre le personnage et le comédien qui l'incarne. Il faut le ou la « composer ». Pourtant, malgré l'écart visible qui existe entre un homme et un personnage de femme, il peut s'y révéler des traits similaires, certaines caractéristiques convergentes, du tempérament ou de la sensibilité par exemple. C'est pour cela que certains rôles de femmes avaient été écrits pour des acteurs masculins et vice-versa. Ce qu'il est intéressant de voir, c'est que certains acteurs, par le passé, en ont fait leur spécialité. Il s'agissait donc, d'une certaine manière, d'un de leurs « emplois ». C'est le cas du personnage de Lorenzaccio de Musset : dans la première mise en scène de la pièce en 1896, le rôle de Lorenzaccio, une partition masculine, fut joué par Sarah Bernhardt. Par là et sans le savoir, elle lança une réelle tradition d'emploi en le jouant (suivie ensuite par Marguerite Jamois ou encore Renée Falconetti). Selon Florence Naugrette : « Dans cet emploi, Sarah souligne l'indéfinition sexuelle du personnage, faisant ressortir sa souffrance, sa fragilité et son trouble psychique »¹⁰. On peut alors dire que le « rôle travesti », n'échappant pas aux catégorisations mises en place et aux règles strictes de l'époque, devient ainsi un emploi évident, bien que subversif, pour certains comédiens et comédiennes, comme l'explique Pougin : « 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 dans la perfection. [...] la plus fameuse de toutes ces comédiennes est assurément Virginie Déjazet, qui a créé plus de cent rôles de ce genre »¹¹.

Maintenant que j'ai essayé de définir en quelques mots la nature du « rôle travesti », ce qu'il met en tension à l'intérieur même d'une logique de définitions, ce qu'il représente dans

⁸ Jacques Toja, *Ibid.*, p. 28.

⁹ Correspondance par mail du 16 novembre 2009 avec Florence Naugrette.

¹⁰ Florence Naugrette, « La mémoire des rôles de Sarah Bernhardt » dans *l'Opéra de Sarah*, Avant-scène Théâtre, n°1256.

¹¹ Arthur Pougin, définition de « Rôles travestis », dans *op. cit.*, 1985.

l'ensemble d'une distribution, je vais essayer de comprendre d'un point de vue historique et culturel ce qui était mis en jeu à son origine dans les différentes époques théâtrales pour mieux comprendre les conséquences qui en découlent aujourd'hui.

1.2 Ancrage historique

Le théâtre grec

Le « rôle travesti » existe depuis l'origine même, à la naissance du théâtre. Les premiers cas de travestissements connus, d'acteurs masculins jouant des partitions de femmes, nous parviennent avec *La Poétique* d'Aristote, ses écrits incomplets sur le théâtre grec et ses réflexions sur la notion d'imitation entre autres, qui est d'ailleurs un de nos premiers héritages sur le théâtre.

Pour des raisons sociétales, la Grèce antique étant une société majoritairement phallocratique et patriarcale, les femmes n'avaient pas le droit de jouer au théâtre. Néanmoins, elles pouvaient assister, avec les *métèques* (étrangers domiciliés dans une cité) et peut-être les esclaves, aux représentations des spectacles lors des Dionysies. Seuls les hommes, et les enfants qui composaient le chœur avec les adultes, pouvaient être sur scène, c'est ainsi que tous les rôles de femmes étaient tenus par des hommes.

Dans les éléments fragmentaires qui nous restent sur le jeu de l'acteur, on peut distinguer quelques notions qui me semblent importantes. Pour commencer, le masque me paraît être un élément très signifiant, qui est étroitement lié au travail contemporain du rôle travesti. Tous les exécutants du spectacle étaient en effet masqués. Les masques, étant des porte-voix, étaient aussi utiles pour les changements de rôle et l'identification rapide des personnages sur scène. Il faut préciser que, mis à part le chœur, il n'existait que trois acteurs, comme l'explique Roland Barthes :

[Ils] inventèrent le premier acteur, transformant le récit en imitation : l'illusion théâtrale était née. Eschyle créa le second acteur et Sophocle le troisième (tous deux restant sous la dépendance du protagoniste) ; le nombre des personnages excédants souvent celui des acteurs, un même acteur devait jouer des rôles successifs : ainsi, dans Les Perses d'Eschyle, un acteur jouait la Reine et Xerxès. [...] A quoi servaient les masques ? On peut énumérer des usages superficiels : donner à voir les traits de loin, cacher la différence des sexes réels, [...]. Mais leur fonction profonde a sans doute changé selon les époques : dans le théâtre hellénistique, par sa typologie, le masque sert une métaphysique des essences psychologiques ; il ne cache pas, il affiche ; c'est vraiment l'ancêtre du fard actuel¹².

Cachée derrière l'illusion que le masque opérait sur l'acteur travesti, la voix était pour le comédien le principal instrument de communication avec les spectateurs. Il s'agissait réellement d'une technique vocale élaborée, mélangeant des expressions parlées, lyriques et plus emphatiques, à la limite du chant. Les acteurs atteignaient une maîtrise vocale unique qui leur permettait une liberté absolue des polychromies et des gradations de la voix, car le masque altérait la voix « rendue profonde, caverneuse, étrange, comme venue d'un autre monde »¹³.

Le costume avait lui aussi une fonction très spécifique, à la fois réaliste et symbolique, pour définir et identifier chaque personnage. Il y avait un costume de base pour chaque type

¹² Roland Barthes, « Le théâtre grec » dans *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 323-324.

¹³ Roland Barthes, *Ibid.*, p. 325.

de rôles (le manteau pourpre du roi, les haillons de la misère, le long tricot de laine des devins par exemple). En ce qui concerne les rôles féminins, avec l'évolution scénique grecque et la surélévation de l'acteur, ils commencèrent à utiliser plusieurs artifices : perruques, fausses poitrines tenues sous la robe par un collant, etc.

C'était un théâtre complexe et codifié. Il y apparaissait déjà, à travers l'art de l'acteur, toutes les multiples théories divergentes et en opposition du jeu théâtral du XX^e siècle. Roland Barthes était ainsi cette réflexion : « Théâtre réaliste ? Il en a porté très vite les germes ; dès Eschyle, il y tendait, bien que ce premier théâtre tragique comportât encore de nombreux traits de distancement : impersonnalité du masque, convention du costume, symbolisme du décor, rareté des acteurs, importance du chœur ; mais de toute manière, le réalisme d'un art ne peut se définir en dehors du degré de crédulité de ses spectateurs »¹⁴.

Le théâtre latin

Même si l'on peut dire naïvement que les Romains se sont beaucoup inspirés des Grecs pour créer leurs propres codes théâtraux, on découvre d'importantes différences et des changements avec l'expansion et le développement du peuple latin et de l'Empire Romain. Comme dans le théâtre grec, la scène romaine était interdite aux femmes. Les rôles de femmes étaient, dans la plupart des cas, interprétés par des adolescents travestis. La seule occasion où les femmes pouvaient monter sur scène se présentait lors des spectacles très populaires de mime. Ce type d'acteurs, surtout les femmes, étaient méprisés par le peuple de Rome, car ils incarnaient le déshonneur et la plus haute infamie. Pour bien saisir la situation et le statut des artistes à cette époque, il faut comprendre que le « théâtre » romain s'insérait dans une forme particulière de fêtes collectives, qu'on appelle les *ludi* (jeux) où la forme théâtrale côtoyait les courses de chevaux, les combats de gladiateurs, etc. Au contraire des grecs où, lors des fêtes en l'honneur de Dionysos, les comédiens étaient citoyens, les histrions, nom donné aux acteurs romains et synonymes « d'êtres infâmes » à cette époque, étaient tous des affranchis ou des esclaves. Ils étaient tous « privés de droits civiques, aux corps prostitués et épilés, hommes de plaisir »¹⁵. Si un citoyen romain voulait faire l'acteur, il était frappé d'infamie et exclu de sa famille. Pourtant, cela n'a pas empêché paradoxalement la glorification et le statut de « star » de l'acteur, comme le montre l'exemple de *Roscius* :

*[...] aussi célèbre pour ces caprices de diva que pour ces exploits vocaux. [...] D'où la séduction de ces êtres efféminés que sont les histrions chez un peuple qui n'a jamais élevé la pédérasie au rang des beaux arts. D'où la vogue des chanteurs capables d'atteindre les notes les plus hautes et les notes les plus basses. [...] Adulé ou humilié l'acteur n'est pas un homme comme un autre, ce n'est même pas un homme du tout au sens viril, c'est-à-dire au sens moral et politique du terme, car il n'est qu'un corps voluptueux et sans vertu*¹⁶.

Tout comme dans le théâtre grec, les masques (les histrions n'en ont pas toujours porté, car ils étaient d'abord réservés aux acteurs d'atellanes, de courtes farces, qui étaient des hommes libres), le maquillage et les costumes avaient une utilité de reconnaissance et d'identification des différents types de personnages. Avant le port du masque par tous les histrions, le visage des comédiens était fardé de blanc pour indiquer les rôles féminins.

¹⁴ Roland Barthes, *Ibid.*, pp. 326-327.

¹⁵ Florence Dupont, *L'acteur-roi ou le théâtre de la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 97.

¹⁶ Florence Dupont, *Ibid.*, pp. 104-105.

Le jeu d'acteur à Rome était très réglementé, il obéissait à un code très strict. Le travail des acteurs reposait sur cinq éléments : la voix (diverses intonations, le chant), l'expression du visage, les gestes des mains (appelée chironomie), les gestes du corps et la démarche. Le jeu des mains, dont quatorze jeux de doigts, et le jeu du corps (les jambes et la posture) étaient deux disciplines indépendantes l'une de l'autre, mais qui s'assimilaient à de la pantomime. « La main droite, à hauteur de la tête avec le petit doigt levé, indique l'attente, le guet, la question. [...] Les personnages féminins respectables se meuvent plus lentement, d'une démarche posée, signifiant leur dignité et leur sérieux. Au contraire, les servantes s'agitent avec plus de vélocité »¹⁷. Dans l'art théâtral romain, les rôles féminins, personnages singuliers mais moins nombreux, n'étaient pas rendus distincts des autres *persona* (notion latine de personnage qui désigne le masque de théâtre), car chaque type de personnage était perçu comme un travestissement. Ainsi, chaque rôle se composait d'un répertoire précis de gestes, de modulations vocales et de mimiques faciales qui s'articulaient de manière synchronique et parfaitement réglée. « Dans tous les dialogues amoureux, les jeunes gens se tiennent par les oreilles »¹⁸.

Le théâtre élisabéthain

Dans le théâtre élisabéthain (période désignant l'activité théâtrale anglaise sous le règne d'Elisabeth I^{re} de 1558 à 1603 jusqu'à la fermeture des théâtres publics en 1642), aucune femme n'avait le droit de devenir comédienne et de jouer sur les scènes anglaises. Cette interdiction était due à des raisons politiques. Il faut comprendre que c'était alors une grande période de conflit (mais paradoxalement très florissante) entre les nobles et la famille royale qui prirent les troupes de comédiens à leur service, leur garantissant ainsi un statut professionnel et une existence légale, et les Puritains protestants qui considéraient les comédiens comme des gens turbulents et dangereux et les théâtres comme des lieux menant aux péchés et à la perte. Comme les théâtres se situaient dans les mêmes quartiers que les bordels, les actrices étaient considérées comme des prostituées. La règle, instaurée par les conventions élisabéthaines, était que tous les rôles féminins ne pouvaient être joués que par des hommes, ce qui explique par là aussi le nombre plus réduit de rôles féminins dans le théâtre shakespearien. Ce que le parti puritain du Parlement prit en mépris, considérant le théâtre comme une arme contre la politique et le pouvoir établi. Celui-ci prit le contrôle de Londres en 1642 et ferma tous les théâtres.

En raison de l'interdiction faite aux femmes de jouer, tous les rôles de femmes (Juliette dans *Roméo et Juliette* de Shakespeare par exemple) étaient tenus par des hommes ou de jeunes garçons n'ayant pas mué si cela était possible. Le travail du « rôle travesti » devint ainsi un art à part entière. Les comédiens se spécialisaient, dès leur plus jeune âge, à ce genre de rôle. Engagés comme apprentis auprès de comédiens expérimentés, ils étaient initiés au chant, à la danse et développaient une diction et une gestuelle qui les rendaient convaincants. Henri Fluchère expose ainsi la formation de l'acteur à l'époque élisabéthaine :

L'acteur devait donc travailler sa voix et son articulation, et aussi ce que tous les traités de rhétorique appellent l'« action », c'est-à-dire ses gestes, son maintien, sa mimique. Tous ces mouvements étaient (nous le savons maintenant) régis par des conventions précises dont les chirologies et chironomies de l'époque nous donnent quelque idée. Chaque émotion violente avait sa symbolique de gesticulation à laquelle il fallait se conformer. On ne s'improvisait pas acteur.

¹⁷ Florence Dupont, *Ibid.*, pp. 83-84.

¹⁸ Florence Dupont, *Ibid.*, p. 85.

*Il fallait, de plus, que le comédien sût chanter, jouer d'un instrument, danser, exprimer par sa mimique une participation sans réserve à l'action. [...] Ajoutez la nécessité d'une bonne mémoire, car il avait souvent à jouer une trentaine de pièces si la saison était bonne, sur les tons les plus divers*¹⁹.

Les costumes, riches, soignés, exécutés dans les plus beaux tissus et faisant la gloire de l'acteur, identifiaient le caractère et l'emploi des rôles. Les acteurs, déguisés en jeunes premières, portaient fréquemment de somptueuses robes et des bijoux onéreux.

En 1662, à la réouverture des théâtres, Charles II proclama l'autorisation aux femmes de jouer sur scène et, par la même occasion, interdit aux hommes de jouer des rôles féminins. Avec l'interdiction du roi, les « rôles travestis », l'homme jouant à la femme, devint une idée profane, blasphematoire qui attirait l'opprobre sur l'acteur.

Le théâtre français

En France jusqu'à Molière et Corneille, même avec l'apparition de la grille des emplois, le « rôle travesti » était d'usage. La coutume voulait que certains rôles féminins fussent joués par des hommes. Mis à part la spécialisation de certains comédiens dans ce type de rôle²⁰, les personnages de duègnes, de nourrices et de vieilles femmes étaient interprétés par des hommes. Arthur Pougin exemplifie cette affirmation en citant l'historien de théâtre Antoine De Lérès :

*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 considérait certainement avec quelque répugnance*²¹.

Ces personnages, ainsi que les fâcheuses et les mégères dans les registres de comédie et de la farce, étaient joués par des hommes pour rechercher un effet burlesque. Ce n'était pas vraiment une performance d'acteur sur une certaine approche de la ressemblance féminine mais, au contraire, un vrai jeu sur le grotesque, un travail sur la figure de la virago (« femme d'allure masculine, aux manières rudes et autoritaires »²²).

Dans la troupe de Molière, quelques comédiens étaient connus pour tenir ce genre de rôle : Louis Béjart, Hubert ou encore Du Croisy. Parmi les pièces de Molière, des rôles tels que Madame Pernelle dans *Tartuffe* étaient pris en charge par ces comédiens. Arthur Pougin en complète la liste : « 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* »²³.

Le travail de l'acteur sur les « rôles travestis » dans la troupe de Molière, mis à part le port du masque qui était dévolu à toute la troupe, n'était pas très différent du travail des autres

¹⁹ Henri Fluchère, « Le théâtre anglais », dans *Histoire des spectacles* de Guy Dumur, Bruxelles, Gallimard, 1981, pp. 713-714.

²⁰ Cf. *supra*, pp. 10-12.

²¹ Arthur Pougin, définition de « Rôles travestis », dans *op. cit.*

²² « Virago », Dictionnaire *Petit Robert de la langue française*, 2010.

²³ Arthur Pougin, définition de « Rôles travestis », dans *op. cit.*

rôles, car chaque comédien, employé pour jouer une femme, avait aussi son propre emploi tel que « les jeunes premiers » ou « les niais » par exemple. René Bray l'expose ainsi :

Le masque trouva enfin son emploi dans plusieurs rôles féminins. Louis Bédart, Hubert, Beauval eurent tour à tour la charge du travestissement. Masqués et faisant entendre une voix de fausset, ils s'acquittèrent à merveille de rôles comme ceux de Mme Pernelle, Mme Sotenville, Mme Jourdain, Philaminte, peut-être Bélise : des femmes vieilles et des moins vieilles, car Philaminte est encore en pleine maturité²⁴.

Après la mort de Molière, ces rôles furent peu à peu délaissés par ces comédiens et furent attribués à Mlle Beauval, c'est ainsi que la tradition de l'usage du travestissement comme une sorte d'emploi dans les pièces classiques se perdit.

Le théâtre du kabuki

L'art dramatique japonais, exclusivement joué par des hommes, se décline sous plusieurs formes et disciplines qui allient théâtre, danse et chant qu'il est très délicat de différencier. Le *kabuki*, forme épique et spectacle populaire qui met communément en scène des mythes, des fables ou des récits folkloriques, tout comme le *nô* (qui représente le drame lyrique), sont de lointains descendants des *sarugaku*, « spectacles de bateleurs et farces de tréteaux, auxquels des danses plus ou moins osées, exécutées par des femmes, vinrent donner au début du XVII^e siècle un regain d'intérêt »²⁵. Là aussi, le *kabuki*, qui reste encore aujourd'hui le plus populaire des styles de théâtres traditionnels japonais en termes d'audience, n'autorisait pas les femmes sur scène, même si, de nos jours, les principes et les protocoles se sont atténués et que l'on commence, depuis plusieurs années, à voir des actrices dans les rôles de femmes. L'interdiction faite aux femmes de jouer, comme dans le théâtre élisabéthain, était due aux censeurs de l'époque qui considéraient les actrices comme des êtres faibles pouvant trop facilement s'identifier à leurs rôles de filles de joie avec leurs danses jugées trop indécentes.

Ce « kabuki de femmes » fut interdit en 1630. On remplaça alors les femmes par des éphèbes : nouveau scandale, nouvelle interdiction en 1652. Il fallait trouver autre chose. C'est alors que, sous l'impulsion de quelques acteurs du kyôgen, on en vint à jouer des pièces moins scabreuses, dans lesquelles, pour tourner les interdictions, les rôles de femmes étaient tenus par des hommes, habitude qui s'est maintenue jusqu'à nos jours. Et peu à peu le kabuki (forme nominale d'un verbe kabuku, « se contorsionner ») devint, par un jeu de mots graphique, l'« art de la danse et du chant »²⁶.

C'est ainsi que naquirent les *Onnagatas*. « Onnagata », qui est littéralement « forme féminine » en français, est l'expression qui désigne les hommes interprétant des rôles féminins. L'acteur, stylisant la féminité, exprime le cœur de la femme de telle manière que le réalisme n'a plus d'importance, seules la symbolique artistique et la théâtralité des codes féminins comptent. Ce type d'acteurs, qui n'ont pas d'équivalent en Occident et qui sont encore aujourd'hui élevés au rang de vedette au Japon, suivent une formation exhaustive et très précise (le port du kimono, la danse, le maquillage, etc.) dès l'âge de six ans, qui les rend,

²⁴ René Bray, *Molière : Homme de Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954, p. 97.

²⁵ René Sieffert, « Le théâtre japonais » dans Guy Dumur, *op. cit.*, p. 473.

²⁶ René Sieffert, *Ibid.*, p. 473.

dit-on, souvent plus gracieux et qui peuvent « montrer des choses dont les femmes ne sont pas conscientes [...] et plus féminin que de vraies femmes »²⁷.

Pour parler de l'art et des normes de « l'Onnagata », je vais me référer au film *The Written Face* qui est un reportage sur le plus prestigieux Onnagata encore vivant, Tamasaburo Bando. Il parle de manière très pertinente de son art :

*Autrefois, je croyais jouer comme une femme. Mais je n'ai jamais vu le monde avec de vrais yeux de femme. J'ai compris que mon regard est celui d'un homme. Avec les sentiments et les yeux d'un homme, je joue une femme comme un peintre la peint. Ainsi, je crée un rôle d'Onnagata. Ou alors j'essaie de montrer une image idéale de femme avec la distance d'un écrivain décrivant un sentiment féminin. J'essaie de rendre la symbolique, l'essence de la femme. Un Onnagata, c'est cela*²⁸.

Maîtrisant des techniques (le chant, la danse et l'utilisation d'instruments) qui sont propres à cet art et utilisant une voix plus aiguë que la sienne, Tamasaburo Bando incarne la femme par des conventions de codes très formels que le public connaît et accueille avec le plus grand enthousiasme. Le costume et le maquillage, authentique rituel avant de monter sur scène, consistent à se peindre le visage en blanc, les lèvres et les yeux en rouge, passer sur la tête une longue perruque noire atteignant souvent les genoux et revêtir de fastueux kimonos. Ce rite de passage de l'homme à la femme est assez troublant, car l'acteur, son corps, ses mouvements se révèlent au fur et à mesure par une grâce naturelle. Il traduit, par son calme apparent, une certaine perfection picturale de la féminisation ; quelque chose de la sublimation de la féminité s'exprime. Les Onnagatas ressemblent à s'y méprendre, par notre ignorance occidentale, à l'aspect des geishas, jouant généralement avec des accessoires en mains tels que des éventails ou des ombrelles.

*Je recueille des informations, j'observe des femmes. [Voir] comment elles réagissent, comment elles se passent la main dans les cheveux pour réfléchir. Je collectionne et retravaille de telles matières. Ainsi, mes sentiments masculins se transforment naturellement. Cela me permet d'élaborer des modèles. Je procède ainsi. [...] Je n'ai rien à dire, donc je danse et je joue des rôles. Ce qu'on y voit, c'est ce que j'aimerais exprimer. Quelque chose d'indicible. L'essentiel, je le dis en regardant par-dessus mon épaule, en mettant un costume. Bien sûr, je me sers du langage pour expliquer mes sentiments. [...] Pourquoi les rôles féminins joués par des femmes sont-ils souvent plus ennuyeux que joués par des Onnagatas ? Sur scène, ils sont plus fades que ceux joués par les hommes. [...] [Les Onnagatas] ont une âme théâtrale*²⁹.

1.3 À l'opéra

L'art du travestissement n'a jamais été exclusif à la scène théâtrale. Dans plusieurs autres domaines artistiques et scéniques, l'homme s'est retrouvé, et s'en est fait une spécialité, à jouer des femmes. Il me semble aussi être important de parler du « rôle travesti » dans l'art de l'opéra, car les chanteurs, faute de ne pas être des comédiens, ne sont pas moins des interprètes, même si longtemps ils n'étaient pas perçus comme tels. « Même à l'Opéra on vit, pendant un demi-siècle encore, les rôles de vieilles femmes, de furies, etc., représentés pas des

²⁷ Hakuro Sugimura (actrice japonaise), extrait du film *The Written Face*, Daniel Schmid, T&C Film, 2004.

²⁸ Tamasaburo Bando, extrait du film *The Written Face*.

²⁹ Tamasaburo Bando, extrait du film *The Written Face*.

hommes »³⁰. Comme on a pu le voir dans le chapitre sur le théâtre français, le fait de travestir un chanteur en femme, fréquemment des basses (les voix masculines les plus basses), s'attachait aussi, dans certains cas, à la tradition du grotesque. Une femme à la voix masculine (la cuisinière dans *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev par exemple) recherche un effet comique, burlesque. Cependant, même si le travestissement à l'opéra était, est quelquefois techniquement nécessaire car les hommes ont naturellement une voix plus puissante dans les graves et plus profonde, il n'en reste pas moins marqué par divers allers et retours entre différentes interprétations et appropriations du travestissement, de la féminisation. Le paroxysme du travestissement dans cet art atteindra même la castration de jeunes hommes pour garder une voix à hauteur de femme.

De nos jours, à l'opéra et surtout dans l'art du chant lyrique qu'on appelle aussi le *bel canto* (le « beau chant » en italien), certaines partitions écrites pour des femmes sont chantées, par traditions, par des contre-ténors, des hommes utilisant la technique de la voix de fausset (une voix aiguë qu'on appelle aussi voix de tête), leur tessiture correspondant à peu près à celle d'une alto féminine. Et à l'inverse, des rôles masculins du répertoire classique ne sont chantés que par des femmes en rapport là aussi à leur timbre de voix. Des rôles comme *Gulio Cesare* (Jules César) dans *Gulio Cesare in Egitto* de Georg Friedrich Haendel imposent le travestissement d'une cantatrice en homme, car ils ne peuvent être chantés que par une contralto ou une mezzo-soprano. Ces contraintes actuelles qui sont également de vraies coutumes s'expliquent évidemment par des raisons historiques.

Nous sommes mieux renseignés sur les chanteurs, notamment les castrats qui, venus de l'église, s'introduisirent dans l'opéra dès le début. Dans Euridice paraît déjà Antonio Brandi doté (sûrement pas par la nature) d'une voix de contralto. Il résulte de la description d'Andromède de Manelli que les rôles de Junon, de Vénus et d'Astrée furent tenus par des hommes, donc certainement des castrats. A Rome, les choses allèrent plus loin encore, les papes interdisant aux femmes de paraître sur la scène³¹.

Dès les débuts de l'opéra au XVI^e siècle, le phénomène des castrats marqua le chant lyrique, surtout en Italie et en France. Ils furent essentiellement à la mode durant la période baroque. Ces chanteurs, émasculés avant leur puberté dans le but de conserver un registre aigu, l'équivalent d'une voix de mezzo-soprano, tout en profitant du volume sonore produit par la capacité thoracique d'un homme adulte, développèrent des techniques vocales touchant la perfection et accomplirent des progrès manifestes dans des partitions féminines dans l'opéra et surtout dans l'art du *bel canto*. L'apparition des castrats s'explique aussi par la prédominance accordée aux voix les plus aiguës dans l'opéra. En effet, les sopranos et les castrats furent, pendant plus de deux siècles, beaucoup mieux payés que les ténors et les basses, car les prouesses vocales qu'exigeait l'art lyrique étaient beaucoup plus difficiles dans les aigus. D'après Bronislaw Horowicz dans *Naissance et évolution de l'opéra*, certains castrats vedettes, comme le plus glorieux des castrats, Farinelli, furent payés plus de quinze mille florins pour se produire en Allemagne ou encore touchaient un revenu de plus de cinq mille livres sterling pour l'Angleterre. Ne laissant pas indifférent, les castrats, que certains nommaient les « êtres ni homme ni femme », eurent les plus belles critiques artistiques mais essuyèrent aussi les pires humiliations. C'est ainsi que l'exprime Bronislaw Horowicz :

Les avis sur l'art des castrats sont partagés. Maugars, en 1639, vante leur talent d'acteur. Raguenet, en 1702, proclame qu'ils jouent mieux que « les meilleures

³⁰ Arthur Pougin, définition de « Rôles travestis », dans *op. cit.*

³¹ Bronislaw Horowicz, « Naissance et évolution de l'opéra », dans Guy Dumur, *op. cit.*, p. 803.

actrices du monde ». Le président de Brosses et Jean-Jacques Rousseau émettent des opinions moins favorables. [...] Scheibe affirme que même les mots tels que « douleur » ou « mort », prononcés par les castrats provoquent l'hilarité de la salle. Mme de Longueville dit : « l'incommodé » [nomination qu'elle donne aux castrats] est généralement gras, les muscles de son visage empâté sont immobiles, toute expression devient impossible. Ses gestes sont maladroits. Il s'efforce de manifester la grâce et l'aisance féminines, mais le fait d'avoir cessé d'être un homme ne lui confère pas la faculté d'être une femme. Son comportement dans ce genre de rôles, ses minauderies, ses mouvements de hanches, ses battements de cils frisent la parodie. [...] Le succès personnel est le seul qui le préoccupe. Caffarelli n'hésite pas à pincer le postérieur de ses partenaires afin de les obliger à faire de fausses notes. Farinelli se mesure victorieusement à un trompette, célèbre pour la puissance de son souffle. [...] Les castrats sont illettrés et ignorent le solfège. [...] Ils exigent de chanter perchés sur une colline, quel que soit le décor, ou bien sur un cheval³².

Cependant Goethe, fortement impressionné par la culture italienne, décrit dans ses carnets de *Voyage en Italie*, ce me semble, le phénomène des castrats d'une manière pouvant s'apparenter à une certaine approche du jeu théâtral :

Dans ces représentations, la notion d'imitation et d'art étant constamment perçues avec plus d'intensité, une sorte d'illusion consciente était créée par leurs excellentes prestations. Un double plaisir est ainsi offert par le fait que ces personnages ne sont pas des femmes et ne représentent que des femmes. Les jeunes gens ont étudié le sexe féminin, dans sa nature et dans son comportement : ils la connaissent à fond et l'imitent en artistes ; ils représentent non pas eux-mêmes, mais une nature qui leur est absolument étrangère³³.

Dès la levée du décret du pape Clément XII qui interdisait aux femmes de se produire sur scène, les cantatrices se dépêchèrent de reprendre ces rôles féminins dans lesquels les castrats brillaient. La réapparition des femmes sur les planches amena progressivement la disparition des castrats au milieu du XIX^e siècle. Cependant, comme « les femmes refusant de paraître dans les personnages "laid", telle la Haine dans *Armide* »³⁴, certains rôles féminins furent chantés par des hautes-contres (des hommes à la tessiture particulièrement aigue). Ce qui amena au XIX^e siècle, après les castrats, une nouvelle vedette sur la scène lyrique qui chantait aussi certains « rôles travestis » : le haute-contre que l'on peut associer aujourd'hui au contre-ténor.

1.4 Le « rôle travesti » à travers l'histoire : conclusion

Par ces multiples manifestations du « rôle travesti » dans différentes époques et diverses pratiques, il est intéressant de constater que le travestissement féminin de l'homme est un phénomène qui a toujours existé. Il pose, par sa subversion des genres, de délicates questions sur l'identité même du théâtre, ou plus précisément de l'homme. Il est aussi, au sens plus large, un révélateur sociétal du statut de la femme actrice, mais aussi simplement du regard sur le comédien. Ses interprètes, soit glorifiés, honorés, soit humiliés et dégradés, n'étaient-ils, ne sont-ils pas un reflet, par un appétit d'ailleurs, de nos propres complexités ? A

³² Bronislaw Horowicz, *Ibid.*, pp. 803-804.

³³ Goethe, *Voyage en Italie (1816-1829)*, Paris, Éditions Bartillat, 2003.

³⁴ Bronislaw Horowicz, « Naissance et évolution de l'opéra » dans Guy Dumur, *op. cit.*, p. 813.

travers l'histoire, à travers les mœurs, ces corps travestis, ces corps subversifs, ces corps polémiques ont transformé, ont rendu fertile et possible les pensées théoriques et philosophiques sur le jeu de l'acteur. Bertolt Brecht n'a-t-il pas, en effet, dans son *Art du comédien*, présupposer son effet d'étrangéité, de distanciation en assistant à la performance d'un Onnagata dans le théâtre du kabuki ?

Le « rôle travesti », son usage, sa méthode, son savoir-faire, sa maîtrise technique, n'a cessé d'évoluer synchroniquement avec l'avancée des artifices théâtraux. Il est aussi une réponse à des interdits, à des normes imposées et codifiées par des conventions propres à chaque période, et un moyen alternatif à contre-courant d'un système établi. Mais son point d'origine ne nous renvoie-t-il pas au contraire à l'essence même du théâtre ? Au jeu, et encore plus précisément à la représentation, dans toutes ses complexes définitions. A la représentation d'un personnage, à la représentation de la femme, à la représentation du jeu, puisque, en définitive, l'acteur travesti ne fait que « jouer à jouer » une femme.

Le « rôle travesti » étant une réponse, un biais pour contourner les interdits, le XX^e siècle a vu apparaître une autre sorte de travestissement féminin de l'homme. Il me semble important de saisir l'essence du *rôle de travesti* et ses conséquences sur le théâtre, tant d'un point de vue historique que dans le jeu contemporain. Le *rôle de travesti*, héritage certain des travestis des cabarets spectacles de l'entre-deux-guerres jusqu'aux années soixante, est une sorte sensiblement différente de la féminisation de l'homme. Figures de la féminité exacerbée, elles (ils ?) ne sont pas moins de l'ordre de la revendication identitaire faisant parti d'un théâtre politisé et militant homosexuel. Ces hommes travestis ne se définissent pas seulement par la provocation et la marginalisation des homosexuels, mais aussi par la prétention d'un « travestissement politique » avec la révolution et la libération homosexuelle des années 1970-1980.

*Tout est prétexte à travestissement. Il n'y a pas d'authenticité, de corps dépouillé, de nudité véridique. Le corps naturel, le désir naturel, l'apparence naturelle n'existent pas. Tout est fiction. [...] L'agonie, la dictature, la star-sanctification sont démontées dans une représentation de travestissement généralisé. Ce n'est pas seulement le travestissement de l'acteur mais le monde politique qui est un facteur de fiction*³⁵.

Avec l'émergence du théâtre de Kushner (*Angels in America*) aux Etats-Unis ou le théâtre de Copi en France, le *rôle de travesti* a lui aussi laissé des traces sur notre regard contemporain de spectateur sur le « rôle travesti ». Même si les notions sont sensiblement différentes, dans les deux cas, les comédiens touchent à quelque chose de la féminité. Une féminisation rendue à son paroxysme, à la caricature dans ce genre de théâtre apparu dans les années 1970. Le « rôle travesti » à l'époque n'était pas du tout vu ou assimilé à une sexualité spécifique. Avec l'apparition de ce genre de travestissement de l'homme au théâtre, il est probable que notre vision, nos attentes quand un homme joue une femme sur un plateau se sont ostensiblement complexifiées aujourd'hui.

La question qui se pose aujourd'hui, puisque historiquement le « rôle travesti » est né et se comprend par des interdits, serait : pourquoi travestir un rôle féminin, alors qu'une femme pourrait le jouer ? Dans une société, un théâtre où il n'y a plus de tabous, ou du moins ceux-ci se sont déplacés dans d'autres domaines, je vais essayer d'analyser et de comprendre ce qui se passe sur scène et dans le jeu de l'acteur quand un homme joue une partition féminine.

³⁵ René de Ceccaty, dans *Le Corps travesti, op. cit.*, p. 17.

2. LE TRAVESTISSEMENT AUJOURD'HUI, UN HOMME DANS UN ROLE DE FEMME

Olivia – Êtes-vous comédien ?

Viola – Non, Madame, mais je le jure, je ne suis pas ce que je joue.

(Shakespeare, *La Nuit des rois*, acte I, scène V)

C'est ainsi que se présente Viola travestie en Césario dans *La Nuit des rois* de Shakespeare. Maintenant, imaginez que le personnage de Viola soit incarné par un homme sur scène. Ces deux phrases deviennent alors vertigineuses, le sens se complexifiant aussi par cette superposition du rôle travesti et du personnage travesti. Quelque chose d'autre se raconte. Les mots nous amènent ailleurs. C'est peut-être cela que le rôle travesti produit. Du trouble, du déroutant, un renversement qui produit de l'inconnu, de l'étrange. Il déjoue l'attendu en jouant avec les mots, les codes, les conventions. Il met en branle. Il bouscule l'ordre connu. Il déraisonne. Il met en tension l'acteur et le spectateur : de l'intérieur, en exaltant les pouvoirs du jeu, et de l'extérieur, en créant un déplacement du familier. Il joue sur plusieurs niveaux. Mais lesquels ? Il joue avec les limites d'une « vérité rationnelle », il ment en brouillant notre capacité pragmatique à appréhender le monde, mais en avouant une autre vérité.

Le travestissement nous renvoie aussi à la nature du théâtre, au mensonge qu'il est. Le travesti est un mensonge, il est faux, l'homme ne sera jamais une femme, mais c'est cette impossibilité-là qui fait théâtre. En effet, le mensonge de l'acteur en femme n'est pas une imposture, une tromperie, il est illusion ludique qui nous permet la fiction, une autre vision du monde. Comme Jean-François Sivadier me le dit lors de notre entretien, « Dire au public que tout ce que vous allez voir est faux, c'est à partir de ce moment qu'on va pouvoir construire du réel et produire de vrais chocs »³⁶. Georges Banu va même plus loin en affirmant qu'il « est le comble du faux et, par ce détour, affirme l'autonomie de l'art aussi bien que la libération des individus »³⁷.

Comme nous avons pu le voir dans la partie précédente, dans l'ancrage historique, le travestissement de rôles féminins sur la scène n'a absolument rien d'une pratique récente. Tout art scénique, que ce soit le théâtre fondateur grec ou les spectacles traditionnels en Orient, a fait appel au travestissement, au corps féminisé. Il participe aux fondations du théâtre. Mais, depuis quelques siècles, le travestissement de l'homme a été marginalisé, voire banni des scènes occidentales. Le rôle travesti a disparu, ou est en tout cas de moins en moins fréquent, au nom d'une inadéquation sexuelle entre le personnage et le comédien. Il s'oppose à priori à cette « vérité » scénique dont le théâtre ne peut que très difficilement se détacher depuis l'apparition du naturalisme au début du XX^e siècle, qui est maintenant renforcé par l'idée du vrai qu'amène la télévision et ses prétendus jeux qui miment la vie. Recours subversif à l'époque, mais n'a-t-il pas perdu de son utilité, de sa nécessité sur un plateau, maintenant qu'il ne met plus en danger ? Maintenant qu'il n'est plus une arme, ou qu'il nous est connu, et presque, je dirais, commun ? Au contraire, « Le travestissement amène du théâtre »³⁸ répond Olivier Py. L'homme en femme, par son essence même, pose des troubles, des questions sur l'identité de l'humain, donc du théâtre. C'est un dédale sinueux qui ouvre sur des gouffres. Une multitude de sens, de significations. Il joue avec les frontières, avec les champs de possibles. Alors pourquoi encore travestir un homme en femme sur une scène

³⁶ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

³⁷ Georges Banu, dans *Le Corps travesti*, op. cit., p. 2.

³⁸ Olivier Py, *Ibid.*, p. 10.

aujourd'hui ? Pour Olivier Py, la chose essentielle qui l'a amené « à la question du travestissement, c'est de découvrir que le travestissement est le seul endroit où l'on se permet encore le masque. Le masque met en scène un simulacre qui permet d'accéder à la vérité. Sans masque, il n'y a pas d'accès à la vérité »³⁹. A la vérité ? Mais laquelle ? Ce qui me paraît sûr, c'est que le rôle travesti, dans sa théorisation et dans sa pratique empirique, soulève encore aujourd'hui beaucoup de questionnements. (Du côté du joueur, mais aussi du côté du voyeur). Ce « corps travesti, corps hors normes, corps polémique, corps alternatif, corps insoumis qui, au nom d'un appétit ludique autant que d'une revendication identitaire, s'érige en figure de la modernité. A la transgression des territoires artistiques, il répond par l'exercice de la transgression des genres »⁴⁰, dénonce Georges Banu. Il désamorce, brouille des idées, des concepts théâtraux pourtant ancrés dans les mémoires communes de notre époque.

2.1 Notion de « Personnage » et de « Travesti » dans le théâtre contemporain

Lors des entretiens que j'ai menés avec le metteur en scène Jean-François Sivadier et le comédien Christophe Ratandra sur le travestissement de Régane dans *Le Roi Lear*, j'ai remarqué que le premier enjeu du rôle travesti ayant été problématisé était la question du personnage. Peut-on réellement parler de personnage dans le travail du travestissement d'un homme en femme ? Et à quoi nous renvoie exactement la notion de personnage dans le jeu contemporain et quelle est sa place face au travail du rôle travesti ?

Si le personnage se définit idéologiquement comme « une personne fictive, homme ou femme, mise en action à partir d'un ouvrage dramatique »⁴¹, il n'en reste pas moins un concept abyssal en perpétuel mouvement dans le temps. Il mériterait un mémoire à lui tout seul. Mais, pour schématiser la nature *ouverte* du personnage (pour reprendre une formule de Jean Vilar), je vais dégager deux principes primaires qui pourraient le caractériser en écho au rôle travesti, l'un prenant ancrage dans le réel et l'autre dans l'espace de l'imaginaire. Je parle ici de nature *ouverte*, car, depuis le début du XX^e siècle, le personnage ne cesse de subir continuellement des mutations d'aspects ou en tout cas de statuts. Mis sur la sellette, il est constamment remis en chantier dans une crise qui cherche à le déconstruire, à le décomposer. « Le phénomène s'est amplifié parallèlement à la dissolution sur les scènes de la tradition naturaliste du théâtre et du récit en tant que totalités, de l'épuisement de l'héritage brechtien d'un art directement politique et du développement d'un art de l'intime et de la subjectivité »⁴², c'est ainsi que Angelina Berforini semble problématiser la disparition du personnage dans le théâtre contemporain. Je n'irai pas jusqu'à parler de sa disparition, c'est pour cela que sa nature *ouverte* me semble donc ici le plus justement témoigner de son identité vacillante qui est prête à accepter toutes les modifications pour le recomposer, le redéfinir. Cependant, pour revenir à ces deux principes, le personnage se distingue par deux réalités : celle du spectateur et celle du comédien.

Du point de vue du spectateur, le personnage se matérialise tangiblement sur l'espace réel du plateau de théâtre. Sachant que « le mot personnage est issu du latin *persona* qui veut dire masque »⁴³, l'acteur, comme caché derrière ce masque de la représentation, fait émerger le personnage dans le présent, en l'inscrivant dans une image matérielle, dans une certaine esthétique. Même si ce n'est pas nécessairement volontaire de la part de l'acteur, il donne corps (voix, visage, silhouette, geste) au personnage, ou en tout cas à une figure que le public

³⁹ Olivier Py, *Ibid.*, p. 8.

⁴⁰ Georges Banu, *Ibid.*, p.7.

⁴¹ Michel Corvin, définition de « Personnage » dans *op. cit.*

⁴² Angelina Berforini, dans *Le Corps travesti, op. cit.*, p. 32.

⁴³ Michel Corvin, définition de « Personnage » dans *op. cit.*

peut identifier comme étant un personnage faisant partie de la représentation, du spectacle. Comme le dit très clairement Jean-François Sivadier, « c'est quelque chose qui va se passer dans la tête du spectateur »⁴⁴. N'oubliant jamais qu'il y a un acteur « jouant » face à lui, le public identifie le corps en mouvement de l'acteur sur le plateau comme étant un personnage fictif de la représentation. Il y a un effet de reconnaissance. Une reconnaissance tacite qui nous vient aussi « de clichés de générations d'interprétations »⁴⁵ passées, dit Jean-François Sivadier. Par exemple, dans le cadre d'une mise en scène fictive de *Phèdre*, le public reconnaîtra la comédienne d'âge moyen disant le texte de Phèdre, costumée, se mouvant dans un certain espace et éclairée par une certaine lumière, comme étant « le personnage » de Phèdre. Une fois cette identification reconnue, tout en sachant pertinemment que c'est une actrice, le spectateur pourra donc suivre ce qui se raconte sur la scène de théâtre. Dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached, en citant Diderot et Stanislavski, me semble ainsi clarifier cette notion du personnage vue du public :

*Diderot [écrit] : « le comédien n'est pas le personnage, il le joue et le joue si bien que vous le prenez pour tel : l'illusion n'est que pour vous ; il le sait bien, lui, qu'il ne l'est pas ». [...] Quant à Stanislavski, il demande au comédien de se substituer au personnage qui le tient à couvert comme derrière un masque*⁴⁶.

Mais qu'en est-il du rôle travesti face à cette représentation du personnage ? Ne perturbe-t-il pas le regard du spectateur, ou ne le déjoue-t-il pas en tout cas ? Pour Vincent Fontannaz, il sème le doute dans les sens du spectateur : « Il désamorce l'attente d'entrer sur scène, l'attente du public »⁴⁷. Il crée un trouble dans la perception. En créant ce trouble, il désamorce toute idée stéréotypée, préconçue du public sur un personnage, car il offre une autre lecture du rôle. Il raconte autre chose du personnage, il l'emmène ailleurs. Dans sa mise en scène de *Comme il vous plaira* de Shakespeare en 1991 où la distribution était exclusivement masculine, Declan Donnellan affirme ainsi que « faire jouer des personnages féminins par des hommes conduit à semer le trouble dans la nature de la relation amoureuse »⁴⁸. Mais alors, quelle est la nature de ce trouble ? Comme l'identification de l'acteur au rôle est sans cesse remise en question, par l'impossibilité de l'autre sexe, par l'impossibilité innée d'être femme, l'acteur travesti trouble le lien, cette reconnaissance tacite, que le spectateur peut faire entre lui et le personnage, entre son corps et sa parole. La réponse d'Angelina Berforini me paraît exprimer pertinemment la nature de ce trouble qui est semé chez le spectateur :

Pour nous spectateurs, [...] ce qui entretient le trouble, c'est la déconnexion entre le corps qui porte la parole et la parole portée. Ce qui intrigue, ce n'est pas de savoir si c'est un homme ou une femme, c'est l'expression dans un même corps des deux sexes à la fois. Les sens du spectateur sont ainsi malmenés par un brouillage dans les catégories d'appréhension : l'opposition dedans/dehors, familier/étranger, féminin/masculin, vrai/faux, ne fonctionne plus. Nous sommes introduits dans le labyrinthe de la névrose hystérique que Charcot nommait précisément « maladie de la représentation ». [...] Pour autant il ne s'agit pas de franchir la frontière entre la réalité et l'artifice pour assimiler l'art du comédien à la névrose hystérique. Le propos reste bien d'approcher toujours un peu plus du cœur de l'art de l'acteur, de

⁴⁴ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁴⁵ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁴⁶ Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Grasset, 1978, p. 73.

⁴⁷ Entretien du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

⁴⁸ Declan Donnellan, dans *Le Corps travesti*, op. cit., p. 51.

*comprendre comment marche cette mécanique humaine qui nous donne à voir, à nous spectateurs, quelqu'un qui nous ressemble et qui pourtant est un pseudo, qui provoque un sentiment de réel et également de totale inauthenticité*⁴⁹.

Si pour certains, le rôle travesti interroge, sème un trouble ou raconte autre chose du personnage, pour d'autres, cette inadéquation sexuelle entre le rôle et l'acteur dénonce l'absence de personnage. Comme ce corps trop sexué ou, justement dans ce cas, ce corps trop désexué n'accomplira jamais l'expression parfaite d'un double féminin, il ne peut que confesser l'inévitable échec de l'essai, de la transformation. Il « est ouvert à tous les possibles et, en même temps, il dit que tout n'est pas possible. Il érotise l'absence, lui-même étant la représentation d'une absence »⁵⁰. Le public ne verra donc jamais cet autre, ce personnage féminin, à travers l'acteur. Et, si le corps de l'acteur ne peut être identifié comme le corps d'un autre fictif, que reste-t-il quand on enlève le costume, derrière cette transformation inachevée ? Il ne reste que le corps de l'acteur, un corps perturbant en quête d'une altérité à travers son art vertigineux du travestissement. Alors, le théâtre se pare d'une forme d'authenticité, le monde de la fiction s'efface, le personnage disparaît au profit d'une réalité de l'acteur. La scène se désigne comme le lieu d'un échange sans masque. C'est cela, ce me semble, que raconte Jean-François Sivadier à propos de Maria Casarès dans le rôle du roi Lear :

*Choisir un acteur qui ne correspond à priori pas à l'image stéréotypée que l'on a du roi Lear, cela raconte une chose sur le personnage ou sur l'absence du personnage, donc sur le théâtre. Quand Bernard Sobel a monté le roi Lear avec Maria Casarès, je voyais le spectacle, je savais que ce n'était pas le roi Lear, que ça ne pouvait pas être le roi Lear, que c'était Maria Casarès. Le fait que je vois l'actrice se confronter au texte me faisait beaucoup plus travailler sur la pièce et sur le sens de cette figure du roi Lear*⁵¹.

Si du point de vue du spectateur, le personnage s'ancre dans la réalité de l'espace scénique, du point de vue du comédien, le personnage prend une toute autre forme dans le travail sur le plateau. S'établissant dans l'espace imaginaire du comédien, il serait un *autre* fictif vers lequel tendre, comme le définit Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* : « Le personnage est en attente d'incarnation, par définition même : il préexiste à l'interprétation de l'acteur, et il lui subsiste »⁵². Là aussi, à notre époque, il serait trop maladroit de dire que le personnage ne se définit que par cet être de mots qui vit et se dit lui-même à travers l'acteur. Comme si l'acteur, s'identifiant ou s'effaçant derrière le masque d'un *autre* imaginaire mais préexistant, oublierait qui il est réellement. Pourtant n'est-ce pas encore un signe révélateur aujourd'hui quand on entend un acteur parler de « la peau du personnage » ? Il est clair que cette notion nous renvoie directement à une certaine forme de psychologie, une psychologie encombrante dont les praticiens du théâtre se méfient. Jean-François Sivadier refuse même de parler de personnage dans son travail avec les acteurs : « Je ne parle jamais en termes de personnage. [...] La notion de personnage induirait qu'il y a une arrière-pensée que le public ne pourra jamais connaître. [...] Alors je sais bien que la notion de personnage (je suis aussi acteur), c'est quelque chose avec quoi on travaille. Pendant les répétitions, on dit toujours qu'on ne travaille pas avec la psychologie, mais finalement il y a

⁴⁹ Angelina Berforini, dans *Le Corps travesti*, *Ibid.*, p. 31.

⁵⁰ Angelina Berforini, dans *Le Corps travesti*, *ibid.*, p. 32.

⁵¹ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁵² Michel Corvin, définition de « Personnage » dans *op. cit.*

de toute façon de la psychologie.»⁵³. Alors, la question que l'on peut se poser maintenant serait : le rôle travesti peut-il impliquer dans sa pratique cette notion « psychologisante » du personnage, de cette entité féminine et extérieure ? La frontière sexuelle entre l'acteur et cet être de papier ne traduit-elle pas cette impossibilité d'aller vers cet autre fictif, ce personnage féminin psychologique ? A cette question, Vincent Fontannaz avoue qu' « au niveau du jeu vraiment, dans ma cuisine interne de comédien, je ne me dis pas que je suis une femme. [...] Dans ce cas précis, de toute façon c'est avouer dès le départ que je ne suis pas une femme. Alors, je cherche à aller dans le sens, je ne cherche pas à incarner une femme »⁵⁴. Pour son travail sur le travestissement de Régane dans *Le Roi Lear*, Christophe Ratandra statue clairement qu'il n'a pas composé un personnage, « parce que je n'ai pas cherché à être un autre. La transformation physique se suffisait à elle-même. [...] On ne s'est jamais préoccupé avec Jean-François de comment aurait fait une fille à la place. Est-ce que je devais me mettre en tête que j'étais une fille ? Il n'a jamais été question de cela. Il a toujours été question d'un garçon habillé en robe »⁵⁵.

Alors, si le personnage dans le jeu du travestissement ne se circonscrit pas à composer cette figure nébuleuse, il en résulte pour certains, à travers les entretiens que j'ai pu mener et lire, que le personnage émerge par la rencontre, par le frottement entre l'acteur et le texte. Comme l'avoue Laurent Poitrenaux sur son travail du travestissement du rôle de Gertrude Stein dans la pièce *Fairy Queen* d'Olivier Cadio, « Je ne suis pas de ceux qui parlent de 'la peau du personnage'. [...] On est dans l'artifice. La peau, c'est le texte »⁵⁶. Alors, le personnage de fiction s'efface au profit d'un théâtre où l'acteur jouerait son propre rôle, le texte devient son costume de femme, et, de cette confrontation, apparaît alors un autre masque sur la scène de théâtre. Ce phénomène révèle alors aussi la crise que le personnage, comme entité dans l'espace imaginaire, traverse dans le théâtre contemporain. Pour certains, le rôle travesti est un signe de sa décomposition, de sa déconstruction (pour l'opposer à sa construction chez Stanislavski). Cela n'attesterait-il donc pas ce que déclare Jean-François Sivadier ? « Il n'y a qu'une chose qui existe au théâtre pour moi (c'est Antoine Vitez qui le disait), c'est l'acteur qui rentre sur le plateau. L'acte qui va se passer, c'est l'expérience de l'acteur confronté à un texte »⁵⁷.

De ce parcours rapide à travers les définitions et les théories, il me semble que ce qui est important de retenir est que le rôle travesti opère un déplacement - chez l'acteur et chez le spectateur. Il donne à voir une autre lecture, une variation sur le rôle (sur le personnage), de l'intérieur et de l'extérieur. Le déplacement s'effectue à des degrés divers.

2.2 Que se passe-t-il quand un homme joue un rôle de femme aujourd'hui ?

Dans ce chapitre, je vais m'intéresser à la « fabrication », au travail et au jeu de l'acteur lorsqu'il est confronté à un rôle féminin du répertoire, à ce qui se passe au-dedans, dans le jeu, par où « ça » passe. Car, comme le dit la comédienne Amalà Saint-Pierre, le concept du travestissement intéresse « au sens large : travestissement extérieur, physique, mais également travestissement de l'être intérieur »⁵⁸. En décortiquant le jeu de l'acteur, j'ai pu dégager trois « manières » d'appréhender le rôle travesti que j'ai nommées ainsi : la distanciation, l'humilité

⁵³ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁵⁴ Entretien du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

⁵⁵ Entretien téléphonique du 25 février 2010 avec Christophe Ratandra.

⁵⁶ Laurent Poitrenaux, dans *Le Corps travesti*, op. cit, p. 34.

⁵⁷ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁵⁸ Amalà Saint-Pierre, dans *Le Corps travesti*, op. cit, p. 62.

et la jubilation. Comme nous avons pu le voir dans la première partie, dans l'ancrage historique, le jeu du travestissement féminin sur une scène de théâtre imposait ses propres codes, ses propres façons de faire. Sa pratique contemporaine ne s'ancre-t-elle pas elle aussi dans une certaine méthode ? Sa fabrication ne fait-elle pas appel à certaines conventions théâtrales ? Si ces trois « manières » proposées impliquent différents chemins de travail, elles ne sont toutefois pas isolées l'une de l'autre. N'étant pas hermétiques et ne s'opposant pas l'une à l'autre, elles vont même parfois se croiser, se faire écho.

Distanciation



*Vincent Fontannaz
dans le rôle de Nina*

La distanciation ou effet d'« étrangéité » (« *Verfremdungseffekt* »), moyen théorisé par Brecht, se résume par un « procédé de mise à distance de la réalité représentée de façon à ce que celle-ci apparaisse sous une perspective nouvelle qui en révèle le côté caché ou devenu trop familier »⁵⁹. On peut aussi traduire « *Verfremdung* » par « défamiliarisation ». L'enjeu est en effet de rendre insolite ce qui est devenu trop familier, c'est-à-dire « naturel ». Car comme le dit Chklovski, « les objets perçus plusieurs fois commencent à être perçus par une reconnaissance : l'objet se trouve devant nous, nous le savons, mais nous ne le voyons plus »⁶⁰, il s'agit donc de créer une perception particulière de l'objet pour ne pas le normaliser par sa reconnaissance.

La première « manière » dégagée pour un homme de jouer un rôle de femme s'apparente à cette convention théâtrale de la distanciation. Dans la mise en scène de *Pour la libération des grands classiques* de Christian Geffroy-Schlittler, Vincent Fontannaz joue le rôle de Nina dans *La Mouette*. L'acteur, habillé avec des vêtements d'homme, sans aucun artifice féminin, interprétant le texte de la scène de Nina avec Treplev à l'acte IV (sous forme de monologue, le texte de Treplev étant coupé), produisait une chose très singulière et étrange,

⁵⁹ Patrice Pavis, définition de « Distanciation », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/sociales, 1987.

⁶⁰ Patrice Pavis, définition de « Distanciation », *Ibid.*

une sorte de distance. De l'extérieur, cette distance se caractérisait par une déformation de la perception d'une réalité connue. Face à nous, il y avait un homme, nous pouvions le reconnaître comme tel, et cet homme citait la parole d'une femme. D'ailleurs, ce jeu ne renforce-t-il pas grandement l'idée, déjà exposée, selon laquelle le texte serait le procédé du travestissement, « le costume » de femme ? Sans doute, l'effet d'étrangeté, cette mise à distance, nous parvient aussi par le fait que c'est un homme qui donne son point de vue sur la femme, sur cette partition de femme. Comme nous l'énonce pertinemment Christophe Rantandra jouant Régane : « L'acteur, en l'occurrence un homme, avec sa voix donne son point de vue. Il raconte ce qu'il est lui. C'était mon point de vue. Jouer ce rôle-là, c'est donner mon point de vue sur ce personnage »⁶¹.

Mais comment se passe cette expérience de l'intérieur ? Si l'intérêt du travestissement ne se concentre pas sur la dualité des sexes, sur la transformation, sur quoi se porte le travail ? Brecht explique dans *L'Art du comédien* que « par son jeu, l'acteur n'incarne pas son personnage ; il le montre en le tenant à distance »⁶². Dans le rôle travesti, il faut comprendre que cette vision de distance préexiste déjà par la nature même du texte. Entre le masculin, incarné par l'acteur, et le féminin, émané par le texte, se tisse un rapport antinomique. Il s'y crée une tension comme l'explique Vincent Fontannaz :

Il y a cette tension. [...] Ça libère quelque chose. Ça participe d'une étrangeté qui est au bénéfice de mon jeu. Le fait de dire des mots au féminin, ça amène une étrangeté. Je me rends compte que ça amène une force. C'est un plus pour le comédien. Je me rends bien compte que lorsque je dis « j'espère que je serai belle », il y a une vraie tension. Une tension entre le comédien et la langue. Ça m'amène en tant qu'interprète dans un lieu très particulier. [...] C'est l'aveu de ne pas pouvoir jouer ce rôle-là. De toute façon, je ne serai jamais Nina. Le public voit bien que je ne suis pas Nina. C'est peut-être cela qui amenait une distance. Ce qui reste, c'est ce que le texte dit. La parole. Défendre la parole »⁶³.

Alors le travestissement n'est pas là où l'acteur pense, il est là où l'acteur parle. Faire entendre la femme, le rôle féminin, c'est faire entendre le texte, la langue. Dans ce processus de mise à distance, il y a de l'extérieur comme un effet de mise en avant des mots, de la langue du poète. D'après Laurent Poitrenaux, comme l'homme ne joue pas à la femme, le travail consiste à « être concret, il faut se poser la question comment ça parle plus que comment ça marche. C'est une vigilance permanente ; il faut se contraindre à être dans le texte avant d'inventer l'extérieur. [...] À part cela, tout est dans le texte. Il faut donc être au plus près du texte, de ce qui se dit, de ce qui se joue »⁶⁴.

Mettre le personnage à distance ? L'acteur travesti atteint alors un état d'entre-deux. Entre le dedans et le dehors. Il est sur un fil délicat. Il est à la fois cette femme et son narrateur. Il incarne cette parole féminine, il se l'approprie et en même temps, il la cite. Vincent Fontannaz développe ainsi cette réflexion :

C'était vraiment citer, dire ces mots, juste emprunter ce texte. Petit à petit, il y a un glissement et je deviens Nina. [...] Dans un sens, j'étais moi complètement en incarnation parce que les mots de Nina devenaient les mots de Vincent. [...] J'avais l'impression des fois de faire une italienne. J'étais là. Je disais les mots. Et j'avais

⁶¹ Entretien téléphonique du 25 février 2010 avec Christophe Rantandra.

⁶² Bertolt Brecht, « L'Art du comédien » dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 805-806.

⁶³ Entretien téléphonique du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

⁶⁴ Laurent Poitrenaux, dans *Le Corps travesti*, op. cit, p. 34.

*comme ça. [...] Alors j'ai essayé, je me forçais vraiment à être derrière les mots. Juste essayer de faire entendre. Faire entendre le texte*⁶⁵.

Humilité (une certaine composition de la femme ou une recomposition de l'homme)

A la « manière » distanciée, le rôle travesti se place du côté du théâtre de la pensée, de la parole, car il n'y a pas de coïncidence entre le rôle et l'interprète. Vincent Fontannaz ajoute clairement que cet effet d'une meilleure écoute du texte de Nina vient « peut-être parce que c'est un homme qui le dise, on entend beaucoup plus le propos »⁶⁶. D'un autre côté, le rôle travesti peut aussi modifier le corps de l'acteur. Il prend alors un aspect beaucoup plus charnel. Un homme jouant une femme est donc synonyme aussi de corps travesti. Cependant, le rêve du corps féminin reste une aspiration que l'acteur n'atteindra heureusement jamais, sinon cela condamnerait le rôle travesti. Il perdrait tout enjeu, toute utilité. La composition de la femme, composition dans le sens de Stanislavski, est un rêve utopique, mais, par le jeu et par les artifices théâtraux, le travestissement de l'acteur tend à se rapprocher de ce rêve. Le corps de l'homme peut se recomposer, se féminiser, en ne niant pas le masculin. L'acteur « parvient à une mixité aux propriétés particulières qui ne se repose pas sur une négation de son sexe ou une identification à l'autre sexe »⁶⁷. Le travestissement devient alors l'art de la copie. Le moteur de jeu, et de « je », est cette quête déraisonnable de l'autre dans le même. On se rapproche alors de l'acteur androgyne. Sans perdre le masculin, l'acteur va construire le féminin dans sa propre contradiction.

Mais pourquoi parler d'humilité ? Dans ce jeu qui « touche » à l'autre sexe, Vincent avoue qu'il faut « arriver à apporter une sensibilité que l'interprète ne pourrait pas apporter dans d'autres rôles, peut-être. D'autant plus que jouer une femme, c'est tellement dur, que dans l'interprétation, il va falloir aller au plus vrai, au plus humble. Au plus proche de l'humilité de l'acteur qui essaie de jouer »⁶⁸.

L'art du travestissement devenant l'art de la copie, alors le jeu de l'acteur nous renvoie directement aux fondements du jeu : à la mimésis. Aristote stipule dans sa *Poétique* que « l'imitation est l'un des propres de l'homme. Et le propre du théâtre, c'est de mettre en action des images de la nature humaine. [...] Imiter, c'est prendre distance pour éclairer la réalité et lui donner un sens »⁶⁹. Pour Marcial Di Fonzo Bo, l'imitation d'une femme ne s'arrête pas seulement à une reproduction de la réalité, ça ne s'arrête pas à ce qu'elle est, à son être. Par le mélange des deux sexes dans un même corps, il affirme que « c'est la formule théâtrale par excellence. En copiant l'original [la femme], on sublime ses qualités et ses défauts. Il y a quelque chose de rayonnant, de sublime et en même temps de tragique et de glauque »⁷⁰. Cela ne fait-il pas également écho aux enjeux des acteurs du Kabuki, les Onnagatas ? Dans le chapitre sur le théâtre du kabuki, Tamasaburo Bando stipule clairement que l'acteur ne peut pas être une femme, alors par le corps, il essaie de montrer une image idéale de femme, une sublimation de son essence. Mais quelles sont donc les étapes de travail de ce travestissement ? Comment arriver à féminiser son corps ? Faut-il jouer l'illusion totale en lui ajoutant des faux seins ou une perruque blonde décolorée ?

Alors se pose la question du costume. Sur une scène de théâtre, disait Jean Vilar, « l'habit fait le moine »⁷¹. L'habit suffit-il dès lors à faire le sexe ? Certainement, oui. Pour

⁶⁵ Entretien téléphonique du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

⁶⁶ Entretien téléphonique du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

⁶⁷ Chantal Hurault, dans *Le Corps travesti*, op. cit., p. 37.

⁶⁸ Entretien téléphonique du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

⁶⁹ Michel Corvin, définition de « Personnage » dans op. cit.

⁷⁰ Marcial Di Fonzo Bo, dans *Le Corps travesti*, op. cit., p. 23.

⁷¹ Jean Vilar, cité d'après Robert Abirached, dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p.76.

Jean-François Sivadier, nul doute, il suffit d'un costume. « A partir du moment où l'homme met une robe, c'est pratiquement déjà une femme »⁷². Si le travestissement avec la mise en œuvre de la *distanciation*, c'est le texte qui devient clairement ce lien entre la figure de la femme et le comédien, le prisme par lequel se réalise le travestissement, dans cette « manière » exposée, le travestissement s'opère par le corps, par le costume. Pour Christophe Ratandra, le travail n'est pas mental ou psychologique, il n'est que physique. Il met le travail réalisé avec Jean-François Sivadier à la lumière d'une expérience antérieure dans laquelle il jouait un rôle de travesti où l'illusion devait être totale. A propos de ce rôle de travesti, il m'explique que c'était « un travail sur la transformation physique. Il y avait des faux seins, des fausses hanches, du maquillage. Pour faire croire que j'étais une femme. [...] Il fallait essayer d'appuyer sur tout ce qu'il peut y avoir de féminin. La démarche était beaucoup plus difficile. Il y a eu un travail physique plus long »⁷³. A travers le costume, l'acteur expérimente ainsi comment un savoir théorique (ce « féminin », cet autre, qui est contenu dans tous les corps) passe par le corps. Dans le costume s'opère, s'expérimente une transformation pour aller jusqu'à l'autre, ou en tout cas pour s'y rapprocher. Selon certains, le costume se suffit à lui-même, l'acteur n'a pas besoin de « jouer » la femme, car c'est à ce moment-là que quelque chose de la féminité se perd, et que l'on rentre dans un autre registre, la parodie. Donc, le costume est le procédé conciliateur qui excite les contradictions de l'acteur travesti. Alors, par ce mélange, par cette transformation du masculin au féminin, l'acteur est submergé par la puissance de l'altérité. Par le corps travesti, par le corps androgyne, l'acteur à la morphologie féminine atteint un état d'entre-deux, où il n'est pas une femme, mais il n'est plus totalement celui qu'il est en coulisse. Il se recompose par le corps, propose une variation de lui-même.



*Michel Fau
dans le rôle de Tante Geneviève*

⁷² Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁷³ Entretien téléphonique du 25 février 2010 avec Christophe Ratandra.

Jubilation

Si, dans les deux paragraphes précédents, le travestissement de l'acteur mettait en tension le masculin et le féminin, dans la dernière « manière » proposée que je nomme jubilation, la question du genre ou du sexe n'est pas centrale. Comme l'acteur se frotte à l'impossibilité d'être une femme, il ne sera jamais ce rôle, il ne peut que *jouer* la femme. Dans la jubilation, c'est cela qui importe : le jeu. Un jeu théâtral qui ne s'efforce pas à se cacher, à faire illusion. Ce qui nous intéresse ici, c'est le jeu théâtral lui-même. Par-delà le sexe, le travestissement de l'acteur dans un rôle de femme devient alors prétexte au jeu. Derrière le travestissement de l'acteur en femme, c'est l'essence de l'acteur qui apparaît. A ce moment, il n'est plus question de faire autre chose que ce qu'est l'acteur. Par le biais du travestissement, s'expriment alors l'exaltation de la théâtralité et la jubilation du jeu. De l'extérieur, le public assiste à une performance d'acteur dans le plein exercice de son art du jeu travesti. L'acteur devient l'égal d'un chaman, une sorte de figure baroque qui séduit par sa propre vérité d'acteur. Attention, quand je parle ici de théâtralité ou de performance d'acteur, il faut se méfier car cela est trop facilement assimilé à un numéro démonstratif d'acteur, à un excès, à un surjeu. Il est juste question de prendre conscience que derrière cette figure « atypiquement » féminine, il y a un homme, il y a un acteur qui joue. Il y a un double discours, celui du rôle et celui de l'acteur. Pour être clair, il me semble que la définition de la *théâtralité* de Patrice Pavis nous permettra de nous accorder.

*Théâtralité veut dire la manière spécifique de l'énonciation théâtrale, la circulation de la parole, le dédoublement visualisé de l'énonciateur (personnage/acteur) et de ses énoncés, l'artificialité de la représentation. [...] On constate d'ailleurs la même ambiguïté dans le qualificatif de théâtral : tantôt cela signifie que l'illusion est totale ; tantôt, au contraire, que le jeu est trop artificiel et rappelle sans trêve qu'on est au théâtre*⁷⁴.

Alors dans ce double discours, tantôt celui du comédien, tantôt celui du rôle, l'acteur ne disparaît pas derrière le rôle féminin comme derrière un masque. Au contraire, comme ce travestissement est dénoncé comme faux, artificiel, que l'acteur n'est pas vraiment ce qu'il paraît être, le jeu n'a plus aucune barrière, il est ouvert à tous les possibles. Le jeu de l'acteur ne vise alors pas à citer la femme pour en fournir une représentation sublimée ou un double parfait, il n'est pas assumé pour faire illusion, mais pour désigner l'illusion. Il n'est plus garant d'une certaine « vérité » à restituer. Au contraire, selon Olivier Py, il s'agit de montrer l'acteur en pleine « reconstitution du corps-femme, pour la montrer dans la stéréotypie de ses agissements, à l'assumer sur un mode carnavalesque et subversif »⁷⁵. L'acteur est ici, pour Olivier Py, dans l'exagération de la femme. Rien de plus pour faire rire. Voir l'acteur travesti se mettre en jeu dans le rôle d'une femme. Il y a derrière cela une idée de grotesque, l'acteur devient extravagant. Mais au-delà du drôle, du grotesque, dans ce théâtre qui parle d'une certaine manière lui-même de théâtre, le travestissement, le passage de l'acteur à l'exposition à son propre féminin, nous rappelle que c'est un acteur en pratique de son art qui se révèle dans ce double discours. Il est mis à nu, car ce qui fascine derrière le masque du travestissement, c'est son jeu, sa mécanique. Olivier Py parle même ici de sa « folie d'acteur ». Le rôle travesti s'envisage alors comme un pur acte théâtral, où il n'est pas question de parler d'autre chose que du théâtre, du jeu et de la représentation elle-même, dans toutes ses couches complexes. Il devient vertigineux.

⁷⁴ Patrice Pavis, définition de « Théâtralité », dans *op. cit.*

⁷⁵ Olivier Py, dans *Le Corps travesti, op. cit.*, p. 6.

Si, de l'intérieur, cette envie de l'acteur de *jouer* à la femme naît et s'explique souvent par un compagnonnage, une collaboration entre un metteur en scène et un acteur, une amitié de longue date qui permet de se livrer dans cet exercice périlleux du travestissement, il me semble qu'à travers les entretiens que j'ai menés, il y a une notion de plaisir qui est absolument nécessaire. Comme l'explique Christophe Ratandra et Jean-François Sivadier, c'est par le plaisir que le travail se fait, même si le plaisir n'est qu'un outil et qu'il n'est pas une finalité, il est l'élément déclencheur.

Quand on a décidé de faire Régane avec Jean-François, là où j'étais sûr de moi, c'est que je savais ce que je pouvais faire en me déguisant, en me travestissant. Ce n'était pas en faire une folle ou une imitation de femme, mais essayer d'en faire une figure à part qui serait propre à moi, et qui m'amuserait aussi. [...] Mais, on ne s'est jamais posé la question de la véracité. La chose avec laquelle on était d'accord, c'était ce truc de théâtre. On a joué le jeu. Tout est arrivé au fur et à mesure du travail, par le plaisir. Vu que ça marchait bien, qu'on était content, on s'est dit « poussons la chose encore plus loin, encore plus loin... »⁷⁶.

Pour être pragmatique et me faire comprendre, je vais essayer d'exemplifier cette théâtralité du travestissement que j'ai nommée « jubilation » par le travail de Michel Fau sur le rôle de Tante Geneviève dans *Les Illusions Comiques* et sur son rôle de l'Actrice dans *Le Soulier de Satin* mis en scène par Olivier Py. Dans la pièce *Les Illusions Comiques* d'Olivier Py, il y a une scène monologuée où Michel Fau joue le rôle de Tante Geneviève venant prendre des cours de théâtre avec Michel Fau. Michel Fau joue les deux rôles, et même les trois rôles (le rôle du professeur de théâtre Michel Fau, le rôle de Tante Geneviève et son propre rôle d'acteur jouant), passant d'un rôle à l'autre ; son jeu en devient jouissif et subversif. Habillé avec un tailleur rose, le visage peint en blanc, l'acteur n'utilise que l'accessoire d'une perruque blonde pour passer du rôle féminin à son propre rôle. En traversant cette constellation de personnages et avec le contenu du texte qui parle lui-même du théâtre, il crée une mise en abîme, du théâtre dans le théâtre⁷⁷. A travers le travestissement, il parle de théâtre. Il avoue que sa tentative de jouer une femme est un jeu de théâtre qui met en tension des concepts bien plus vertigineux. Car comme le dit Michel Fau de Tante Geneviève tout en jouant le personnage féminin :

On ne joue pas un personnage, on joue un personnage qui joue un personnage. [...] Sa désapprobation devant l'art contemporain sonne faux, son admiration pour les géraniums est feinte, tout est écrit, même son intimité la plus intime elle la joue faux. Il n'y a pas de vérité, pas de sincérité, pas d'identité, il n'y a que du jeu ! C'est ça que, moi, j'ai apporté à l'humanité ébahie, sur la scène [...] Tante Geneviève est un personnage qui joue un personnage que tout le monde pourrait jouer, moi par exemple, je pourrais moi-même jouer tante Geneviève⁷⁸.

Si le rôle de Tante Geneviève est un cas un peu à part, car c'est un rôle écrit par Olivier Py pour Michel Fau parlant ainsi de l'art du travestissement de son acteur dans lequel il s'est principalement illustré, le rôle de l'Actrice dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel est un autre exemple qui peut témoigner de cette théâtralité. Olivier Py offrant une partition féminine du répertoire classique à Michel Fau, nous voyons l'acteur entrer en scène et se préparer à jouer le rôle d'une actrice. S'habillant d'un costume très chargé (une grande robe avec des

⁷⁶ Entretien téléphonique du 25 février 2010 avec Christophe Ratandra.

⁷⁷ Cf. Annexe, *Extraits de scènes*, p. 67.

⁷⁸ Olivier Py, *Les Illusions Comiques*, Arles, Actes Sud – Papiers, 2006.

dentelles, etc.) et se maquillant, l'acteur se transforme sous nos yeux en cette figure baroque de femme. Il y a là aussi une mise en abyme : l'acteur, déguisé en actrice, se prépare à jouer une scène où il/elle jouera « une reine éplorée ». Alors le texte de Paul Claudel prend un tout autre sens dans la bouche de l'acteur quand il déclare au public : « Le plus beau rôle que j'aie jamais eu de ma vie ! [...] Dans la simplicité pour commencer, pour ménager la progression et toutes les nuances. De la simplicité mais de la grandeur aussi ! [...] Et par derrière, toujours naturellement, le secret féminin, quelque chose de réservé et de sous-entendu »⁷⁹. Ne parle-t-il pas alors du rôle qu'il est en train de jouer et de sa fabrication en direct de son rôle de femme ? De l'intérieur, pour Michel Fau, les enjeux du rôle travesti sont très clairs : « Olivier m'a proposé ces rôles [travestis] en sachant que cela produirait du théâtre, et pas d'abord du féminin. [...] Quand je rentre dans ce type de rôle, je ne me dis pas que je vais jouer un rôle de femme, je me dis plutôt que je vais témoigner de la théâtralité de ce rôle »⁸⁰.

Ce jeu de masques exalte les pouvoirs du jeu et prend ainsi le naturalisme comme cible. On pourrait se poser alors la question du statut de la parole. Si le travestissement n'est pas une reproduction objective de la réalité, la parole est elle aussi ouverte à devenir autre. Elle est aussi un reflet de cette théâtralité. Dans la définition de la *théâtralité* par Patrice Pavis, la parole ainsi que sa circulation dans l'espace sont également mises en tension. Elles participent à cette transgression des codes. Impossible donc au comédien travesti d'user de sa voix selon les lois ordinaires de l'énonciation. Alors, à travers la parole, il exprime également ce côté théâtral, cette dénonciation de l'artificialité du dire de la femme. Au diapason de cette convention, la parole devient elle aussi théâtrale. Une parole théâtrale ? Selon le dictionnaire *Le Petit Robert de la langue française*, le mot théâtral se définit par « qui a le côté artificiel, emphatique, exagéré »⁸¹. De l'extérieur, la jubilation de dire un texte de femme se traduit peut-être naïvement par une diction sensiblement emphatique qui est ici synonyme de force expressive, qui peut s'apparenter à une certaine « profération ». Cependant, ce côté théâtral de la parole met ici, ce me semble, simplement en frottement l'ambiguïté entre la fiction et la dénonciation de l'artifice théâtral. La parole participe de manière active à cette convention qui joue sur cette désunion jonglant entre le vrai et le faux. De l'intérieur, pour le comédien, elle voyage entre ses partenaires de jeu qui font partie de l'illusion, et le public qui est le témoin de la représentation de l'artifice du travestissement. La parole devient à ce moment ce trait d'union presque palpable entre l'acteur jouant à la femme et le public. C'est ainsi en tout cas que définit Christophe Ratandra cette circulation du texte dans l'espace : « on est à découvrir, à mâcher les mots. À les projeter en avant, à les partager, à les envoyer vers le public. Et même quand les gens s'adressent la parole, ça passe par le public en ricochet. [...] On envoie la parole dans l'étonnement au public et ça revient à vous. On s'étonne de la parole dite. C'est presque physique. Le mot n'est pas une chose intellectuelle. Il est véritablement un engagement physique »⁸². Il me semble que Christophe Ratandra utilise ici un terme intéressant qui pourrait traduire la nature de cette parole travestie : l'étonnement. Envoyer la parole dans l'étonnement ? Cet étonnement de la parole ne serait-il pas lui aussi une manière de révéler l'acteur qui joue, découvrant le texte du rôle féminin dans le présent de la représentation ? Christophe Ratandra éclaire ainsi cette réflexion sur l'étonnement de la parole à travers le travestissement du rôle de Régane : « pour moi, le travail essentiel était de lire, lire et relire et apprendre le texte. Pour le faire mien au maximum. Pour pouvoir essayer, quand je le dis, de faire en sorte que ce soit la première fois. Et surtout pour que les gens l'entendent

⁷⁹ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, Paris, Gallimard, 1989.

⁸⁰ Michel Fau, dans *Le Corps travesti*, op. cit., pp. 10-11.

⁸¹ « Théâtral », Dictionnaire *Petit Robert de la langue française*, 2010.

⁸² Entretien téléphonique du 25 février 2010 avec Christophe Ratandra.

avec le même étonnement que j'ai à le dire. C'est-à-dire qu'on partage cette même expérience en direct du verbe »⁸³.



Michel Fau dans le rôle de l'Actrice

2.3 (Re)Théâtralisation du théâtre

Maintenant que nous avons pu voir ce qui pouvait se passer dans le jeu contemporain du comédien quand il joue une partition de femme, il serait nécessaire de se demander les raisons pour lesquelles un metteur en scène distribue un homme dans un rôle féminin. Et plus généralement, éclairer l'effet que cela produit chez le public, car tout choix implique l'acteur et le metteur en scène, mais également le spectateur : tous sont réunis au sein de cet acte théâtral. Selon les multiples entretiens réalisés avec les metteurs en scènes ayant choisi de travestir un homme dans un rôle de femme, il en transparaît, par ce choix, que c'est une manière aussi de (re)conscientiser la position du spectateur d'être au théâtre. En effet, que ce soit le travestissement par la distanciation ou encore par la jubilation, le rôle travesti s'inscrit dans un débat et intervient avec force dans le procès intenté au naturalisme, se réclamant d'une convention « désillusionnante » du théâtre, cherchant à rappeler au spectateur que la représentation est un simulacre à ne pas confondre avec la « vie ». Il nous ramène, en tant que public, à la vérité des acteurs jouant sur un plateau de théâtre comme l'indique Jean-François Sivadier :

C'est une façon de montrer aux gens que l'on sait que l'on est au théâtre et que l'on est nulle part ailleurs que sur un plateau de théâtre. C'est à partir de ce postulat de départ qu'on peut inventer quelque chose avec les gens. Travestir le rôle de Régane, c'est une façon de jouer avec les gens, de leur dire, on vous demande de croire à ce que dit cet acteur qui joue une femme alors que vous savez très bien que c'est un

⁸³ Entretien téléphonique du 25 février 2010 avec Christophe Ratandra.

*homme. On vous demande d'y croire. Et le public, comme il est sollicité d'une certaine manière, joue avec ces codes. Il refuse ou il accepte, mais en tout cas il joue, ça lui pose une question sur ce qu'il voit. Théâtraliser le théâtre, c'est dire au public qu'il n'oublie jamais qu'il y a de la magie grâce aux acteurs, aux techniciens*⁸⁴.

Ce qui nous intéresse ici, d'après Jean-François Sivadier, c'est le regard du spectateur et sa position lors de la représentation du rôle travesti. L'acteur travesti implique une réflexion chez le spectateur ainsi qu'une manipulation de l'illusion. En montrant sur scène un acteur s'employant à jouer une femme, les personnes dans la salle rétablissent ainsi leur authentique position : celle d'être au théâtre et de n'assister qu'à une fiction. C'est pour cela que j'emprunte ici un terme à Bertolt Brecht qui pourrait caractériser adéquatement cet effet produit chez le spectateur : la (re)théâtralisation du théâtre. Mais quelle est-elle ? Et à quoi sert-elle ? Dans *le dictionnaire du théâtre* de Michel Corvin, la (re)théâtralisation du théâtre est définie ainsi :

*Mouvement à contre-courant du naturalisme. Alors que le naturalisme efface au maximum les traces de la production théâtrale pour donner l'illusion d'une réalité scénique vraisemblable et naturelle, la théâtralisation ou plus exactement la rethéâtralisation ne « cache pas son jeu » et surenchérit sur les règles et les conventions du jeu, présente le spectacle dans sa seule réalité de fiction ludique. L'interprétation du comédien indique la différence entre le personnage et l'acteur. La mise en scène fait appel aux « gadgets » traditionnellement théâtraux (exagération du maquillage, jeu mélodramatique, costumes « de scène », techniques de music-hall, etc.)*⁸⁵.

Par le biais du rôle travesti, le metteur en scène réclame du théâtre sa (re)théâtralisation de manière évidente comme chez Olivier Py, ou de manière plus complexe et dissimulée. C'est-à-dire qu'il rétablit le théâtre comme lieu du jeu et de l'artifice, en essayant de restaurer la scène comme seule réalité théâtrale, condition nécessaire, selon Jean-François Sivadier, à partir de laquelle « on va pouvoir construire du réel et produire de vrais chocs »⁸⁶. Du point de vue du spectateur, le rôle travesti déplace, dérange, je dirai même aiguise son attention et sa perception car il manifeste l'artificialité de la construction dramatique. Il révèle la fabrication de l'illusion. Et, d'un autre côté, il amène paradoxalement de la fiction dans la représentation. L'acteur travesti exprime par son jeu l'essence même de la représentation théâtrale, la nature simulacre qu'est le théâtre, car il est présence (lui-même dans l'espace), il n'est que absence (la femme qu'il figure n'existe pas) et pourtant il fait en sorte que cette absence soit présence ; le travestissement est à la fois une vérité, un manque et un masque. Ce par quoi, à mon avis, le rôle travesti en devient vertigineux. En suscitant par son impossibilité d'être une femme et par l'emploi de certains procédés d'interprétation sur une scène se donnant pour telle, l'acteur travesti fait aussi appel chez le spectateur au goût et à l'instinct du jeu. Le rôle travesti est un artifice qui peut encore témoigner d'un appétit ludique du théâtre. En citant l'obsession d'Antoine Vitez, Georges Banu confirme, ce me semble, clairement l'attrance que peut produire le ludisme et le vertige du travestissement :

« Traduire » le sexe, malgré les difficultés, glisser de l'homme à la femme grâce au jeu à même d'assurer une mobilité absolue : « on peut faire théâtre de tout. » disait

⁸⁴ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁸⁵ Patrice Pavis, définition de « (Re)Théâtralisation du théâtre », dans *op. cit.*

⁸⁶ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

*Antoine Vitez. [...] Antoine Vitez entendait ainsi déstabiliser le réalisme au nom d'une convention théâtrale à même de conforter sa quête profonde de l'artifice au théâtre*⁸⁷.

J'aimerais revenir maintenant sur une notion intimement liée au rôle travesti et à sa théâtralité que j'ai, à mon avis, beaucoup utilisée : le masque. En effet, le travestissement de l'acteur dans un rôle féminin a souvent été concilié dans les entretiens avec les metteurs en scène ou les comédiens avec la notion de masque. Le travestissement comme un masque du théâtre ? Que signifie exactement la notion de masque, et plus particulièrement, le masque du travestissement ? Comme nous avons déjà pu le voir dans le théâtre grec, l'acteur jouant un rôle féminin, ainsi que tous les acteurs de ce théâtre portaient un masque⁸⁸. Objet matériel défini par Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* comme étant un matériau théâtral conjuguant « en lui les finalités antinomiques de la puissance paradoxale et pour cela jugée surnaturelle qui rend possible et anime l'acte théâtral : simulacre pour subvertir et imposer une présence étrangère, il instaure, d'une part, un affrontement permanent avec l'altérité »⁸⁹. Le masque est encore resté, à mon avis, un objet chargé de sacralité, simulacre convergeant des tensions entre les contradictions de notre condition humaine : animal et humain, sauvage et civilisé, tragique et comique, rationnel et imaginaire, réel et illusoire. Cependant, si les acteurs travestis du théâtre antique excitaient ce paradoxe de l'altérité par ce corps étranger cachant le visage, n'a-il pas encore une répercussion sur le travail du rôle travesti contemporain ? Si les acteurs grecs portaient un masque concret remplaçant ainsi le faciès vivant, l'acteur travesti aujourd'hui ne porte-il pas un masque au sens figuratif comme une sorte de *masque de chair* ? Car, même si l'objet plastique disparaît, l'essence qui s'en dégage demeure. Michel Corvin dégage deux voies d'approche de l'usage théâtral et de l'effet du port du masque que l'on pourrait associer au travestissement, vu comme ce *masque de chair* que l'acteur endosse lorsqu'il joue une femme :

*La première et la plus commune au théâtre comme dans la vie quotidienne est celle qui envisage précisément le masque comme écran, camouflage, autrement dit dans sa relation référentielle, ontologique et identificatoire en jouant sur la dialectique du cacher-révéler. [...] Deuxièmement, le masque n'est pas seulement ce qui cache et révèle ; il est ce qui représente et symbolise. D'où une nouvelle approche : celle de l'ordre du « figuré et du signifié », de l'iconicité et du symbolisme du masque. Celui-ci est alors envisagé comme tableau et emblème obéissant à un principe de codification implicite et explicite : il s'offre comme image d'un rapport à la divinité, à la mort, à l'espace, au temps, à la sexualité et au pouvoir politique*⁹⁰.

Par ces deux traits traduisant la nature du masque théâtral, on peut affirmer que le travestissement est également une sorte de masque. Un masque sensiblement différent peut-être, car ce n'est pas seulement le visage du comédien travesti qui est « dissimulé ». C'est l'être tout entier. C'est le corps fardé par le costume, c'est la parole masquée par le féminin qui caractérisent ce *masque de chair*. D'ailleurs, la définition du verbe « travestir » (« Transformer en revêtant d'un aspect mensonger qui défigure, dénature »⁹¹) ne nous renvoie-t-elle pas elle-même au simulacre du masque, à cette ressemblance qui n'est qu'un leurre ? C'est pourquoi ce *masque de chair* ne saurait se réduire à un simple déguisement. Le comédien travesti navigue effectivement entre ces deux pôles. A la fois funambule sur la corde de ce dialogue entre ce

⁸⁷ Georges Banu, dans *Le Corps travesti*, op. cit., p. 3.

⁸⁸ Cf. *supra* pp. 12-13.

⁸⁹ Michel Corvin, définition de « Masque » dans op. cit.

⁹⁰ Michel Corvin, définition de « Masque », *Ibid.*

⁹¹ « Travestir », *Dictionnaire Petit Robert de la langue française*, 2010.

qui est caché derrière le rôle de femme et ce qui se révèle à travers lui et s'oublie derrière son masque du travestissement, l'acteur devient alors autre, un signifiant de l'altérité, en ne perdant pas toutefois sa propre identité. Ce *masque de chair* devient dès lors multiple. Il est de l'ordre de la déclinaison de l'identité. Pour le spectateur, il s'offre comme un signe d'une réalité différente de la vie quotidienne. La question que l'on pourrait se poser alors serait : quelle est la nécessité de passer par ce simulacre du travestissement ? Olivier Py affirme clairement que le travestissement témoigne d'une quête métaphysique de l'homme, une « recherche d'un savoir sur l'humanité. Le masque est là pour faire voir nos vérités. [...] Le masque met en scène un simulacre qui permet d'accéder à la vérité. Sans masque, il n'y a pas d'accès à la vérité. En l'absence du masque, il n'y a que la norme »⁹². Il est alors signe de subversion, d'insoumission à sa propre condition. De l'intérieur, dans le jeu du comédien, le masque du travestissement est un instrument libérateur. Il émancipe le jeu de l'acteur comme l'explique Jean-François Sivadier au sujet de l'expérience avec Christophe Ratandra :

*C'est un masque. Un masque donc c'est un révélateur. J'en ai énormément parlé avec Christophe parce que c'est quelqu'un qui a un mal fou à être lui-même sur un plateau. Par contre, dès qu'on lui met un masque, il devient totalement libéré. Le fait pour un acteur de se dire : « ce n'est pas moi. C'est quelque chose de tellement à l'opposé de moi-même », cela devient un outil de liberté extraordinaire*⁹³.

2.4 Le travestissement, un révélateur de l'homme

Si le masque du rôle travesti joue sur les caractéristiques antithétiques du cacher et du révéler, cet artifice ne se détermine pas seulement à l'identité théâtrale. Il ne se délimite pas seulement à un acte de théâtre, il le déborde. C'est son paradoxe. Au-delà du jeu et des enjeux propres au théâtre, le travestissement est un révélateur de l'homme, de celui qui se cache sous le pseudonyme de « comédien ». Se travestir est en effet un révélateur de l'intime de l'acteur masculin. Lors de mon enquête, il s'est dégagé une part beaucoup plus troublante du rôle travesti, une part qui est de l'ordre de l'empirisme. L'expérience du jeu travesti nous entraîne dans le labyrinthe insondable de l'art de l'acteur, mais aussi dans ce qui se dégage de la nature profonde de l'homme qui joue. Il est difficile, il me semble, d'explicitier de manière théorique ce qui se révèle sans le démystifier, sans banaliser son attrait. Cependant, à travers les entretiens, il se dégage quelques traits constituant cet acte révélateur du rôle travesti qu'il me semble important d'exposer.

Un révélateur du désir

S'il fallait distinguer un endroit charnière associant le rôle de femme et l'acteur, un commencement à ce qui se révèle, cela serait sûrement le désir. Chez le comédien, le désir est initiateur de l'envie de jouer une femme. Au-delà du jeu, il y a le désir, qui peut se traduire de manières diverses selon chaque acteur (certains parleront de plaisir ou encore de pulsion), qui est toujours présent et se dissimule. C'est ainsi, à mon avis, que l'on peut interpréter l'aveu de Vincent Fontannaz, « ça devient excitant. Jouer l'autre sexe que tu ne connaîtras jamais. Il y a une tension qui naît et qui n'est que jouissive pour un comédien »⁹⁴. Dans ce jeu à la frontière des deux sexes, le désir s'affirme comme pour surmonter les écarts, comme revendicateur de mutation au nom d'une sexualité ludique. Le rôle de femme devient alors un objet d'inconnu

⁹² Olivier Py, dans *Le Corps travesti, op. cit.*, p. 8.

⁹³ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁹⁴ Entretien téléphonique du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

qui attire, qui suscite de l'intérêt. C'est un désir d'aller ailleurs. De projeter vers l'extérieur une autre part de soi. Mais si le désir est existant chez le comédien, il est aussi une réalité pour le metteur en scène et le spectateur. Par ce jeu de masques, le comédien travesti devient un objet de désir qui séduit. C'est ainsi que l'exprime Jean-François Sivadier lors de notre entretien : « l'homme qui joue une femme peut avoir une double séduction, la séduction de la femme et la séduction de l'acteur »⁹⁵. Moi-même, en tant que spectateur lors de la performance de Michel Fau dans le rôle de Tante Geneviève, je dois avouer qu'il y avait quelque chose qui me fascinait, un plaisir irrésistible (pour ne pas parler de désir) qui se partageait entre la scène et la salle, qui s'est traduit par une hilarité générale.

Une féminité chez l'homme

Il me semble qu'il est important de revenir ici sur un concept que contient le rôle travesti. Il y a deux idées qu'il faut bien séparer. L'acteur qui se travestit dans un rôle de femme touche au féminin, mais ne devient pas pour autant une femme. Le fait de toucher au féminin, en tant que genre sexué ayant les caractères de la femme, est induit par l'expérience du rôle travesti. Si nous partons du postulat de Vincent Fontannaz, « je pense que nous avons tous une part de masculinité et de féminité »⁹⁶, alors, par le jeu, l'acteur se livre inconsciemment à des expéditions « de l'autre côté », à l'endroit de la féminité qu'il possède originellement. C'est ainsi que Jean-François Sivadier éclaire cette réflexion sur la féminité : « il me semble, je ne sais pas, c'est peut-être une intuition. Quand un homme joue une femme, il s'y révèle une part de féminité. Il n'a absolument pas à jouer la féminité pour que l'on croit qu'il soit vraiment une femme »⁹⁷. Alors, la question de jouer la féminité ou essayer de la trouver en soi-même ne se pose plus. Nous rejoignons donc l'idée exposée dans le paragraphe précédent de projeter vers l'extérieur une autre part de soi. Cet autre part de soi pourrait être ici cette féminité chez l'homme. C'est un jeu sur nos complexes d'homme, sur celui de ne pas être viril. C'est accepter, en tant qu'interprète, à s'exposer à des zones troublantes qui pourraient être, selon certains, risibles. Mais alors ce « jeu » devient vertigineux comme l'explique Krzysztof Warlikowski en parlant de sa mise en scène de *La Nuit des rois* de Shakespeare : « mais si un garçon n'imité pas une fille mais fait ressortir sa propre féminité, alors tout commence à se mélanger et cela devient beaucoup plus difficile »⁹⁸. Alors, le féminin n'est pas à inventer, à construire, il s'échappe de la nature intime de l'homme et s'exprime dans l'hystérie masculine.

En quête d'altérité

De façon plus générale, au-delà du féminin, le rôle travesti amène à être autre(s). Le féminin n'étant qu'une des réponses possibles à cet autre, j'ai remarqué, lors des entretiens, que le travestissement s'expose de manière permanente à l'altérité. Par ce mot, nous nous engageons sur un terrain confus et obscur : le champs des possibles de l'altérité. Il est clair que le rôle travesti invite aux changements. Cependant, c'est à cette limite que les choses se troublent. Être autre ? C'est jouer sur les contradictions, un jeu dominé par l'ambiguïté. Le travestissement est un voyage, une véritable percée au cœur de l'identité, des identités. Georges Banu révèle que « se travestir, ce n'est jamais simplement se vêtir autrement... se travestir, c'est essayer d'être autre sans pouvoir rester tout à fait celui qu'on pense être »⁹⁹.

⁹⁵ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁹⁶ Entretien téléphonique du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

⁹⁷ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

⁹⁸ Krzysztof Warlikowski, dans *Le Corps travesti*, op. cit., p. 58.

⁹⁹ Georges Banu, dans *Le Corps travesti*, Ibid., p. 3.

Cela risque d'égarer. Mais, il ne faut pas amalgamer le fait de jouer sur le trouble d'être autre à de la mauvaise schizophrénie. La folie psychotique n'a aucun rapport avec le travail du travestissement, il s'agit d'« un corps [qui] perd le contrôle de lui-même et laisse apparaître un autre corps. *Je* est un autre ou, pour le dire à la manière de Freud, à l'intérieur de mon corps il y a un autre corps qui parle »¹⁰⁰, comme l'explique pertinemment Angelina Berforini. Cette variation de soi, ce passage à l'autre est une manière différente de se dire, de se raconter soi-même. C'est l'affirmation du *Je*, dans toute sa complexité, à travers *l'autre*, une appropriation de sa propre altérité. Une appropriation de son autre, de ses autres, qui sème le doute, un vrai doute.

À la limite du trouble, de la contradiction

« Peut-être que quand on est acteur, quand on va sur un plateau, il y a une part de doute et d'ambivalence qui existe chez l'homme »¹⁰¹, dit Jean-François Sivadier. Le travestissement devient ainsi un révélateur au sens plus large de l'endroit où l'homme peut exprimer son ambivalence. Cette variation, ce déplacement dans l'inconnu opéré par le rôle travesti tisse un réseau complexe qui révèle les troubles de l'homme. Vincent Fontannaz avoue que jouer le rôle féminin de Nina était un combat avec l'inconnu, un combat qui le « dépouillait » :

*C'était un endroit inconnu pour moi. Je suis plutôt du genre à avoir besoin de suer sur scène, sortir et d'aller boire une bière après le spectacle. Avoir l'impression de suer, de donner de mon corps. Et là, au contraire, c'était l'enjeu d'arriver à faire entendre l'écriture du texte, être dans une retenue. En sortant, je ne savais pas vraiment [comment je me sentais], l'étrangeté continuait. J'étais un peu largué. Christian me faisait sortir de mes marques. [...] C'était toujours une lutte. Une lutte. Mais du coup, c'est un dénuement, une mise à nu totale pour moi*¹⁰².

L'acteur est alors amené à des limites qui brouillent. Le changement du genre sexuel ne se résume pas à un acte sans incidence pour le comédien, son corps, lui, enregistre les marques du voyage. Le travail du rôle travesti, c'est aussi déstabiliser permettant ainsi d'ouvrir des espaces. C'est travailler sur du danger, car l'acteur, en se livrant à cet exercice périlleux, peut aussi s'égarer, se perdre. Le metteur en scène Krzysztof Warlikowski confie judicieusement son point de vue sur ce trouble chez l'homme jouant à la femme en parlant des jeunes acteurs élisabéthains au temps de Shakespeare : « n'importe qui n'entre pas au théâtre. Il y a toujours dans ce type d'hommes plus de faiblesse, plus de besoin. Ce ne sont pas de grands gaillards sains et normaux qui viennent et, tout simplement, se retrouvent ici, mettant des costumes et entrent en scène. Je ne sais pas si un jeune garçon qui se décidait à mettre une robe comprenait ce qu'il faisait »¹⁰³.

Un révélateur de la peur

Si le rôle travesti peut séduire, attirer ou encore perturber, il est aussi symptomatique d'une certaine peur du comédien. En écho au statut des histrions exposé dans le chapitre du théâtre latin sous l'ancrage historique, le regard que l'on pose sur celui qui se travestit en femme peut être empli de préjugés moraux et sociétaux. Pour exemplifier cette affirmation,

¹⁰⁰ Angelina Berforini, dans *Le Corps travesti, Ibid.*, p. 31.

¹⁰¹ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

¹⁰² Entretien téléphonique du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

¹⁰³ Krzysztof Warlikowski, dans *Le Corps travesti, op. cit.*, p. 57.

Vincent Fontannaz exprime clairement, il me semble, ces idées préconçues que le rôle travesti doit assumer malgré lui. « Peut-être que dans mon esprit, c'est la cage aux folles. L'homme qui joue à la femme, pour moi en me disant cela, je pense au travestissement de Michel Serrault. Du coup, dans mon imaginaire, je l'associe plus à l'homosexualité. Mais ce n'est pas un imaginaire théâtral »¹⁰⁴. En soit ces idées ne me préoccupent pas, car elles ne sont que futilités bêtifiantes amalgamant une certaine sexualité de l'homme au travail artistique sur la scène de théâtre. Cependant, là où cela devient intéressant, c'est le poids, la répercussion que peuvent avoir ces idées sur le travail du comédien travesti. Dans tous les entretiens réalisés ou parcourus, je crois qu'il n'y a pas un seul acteur qui n'a pas parlé de sa *peur* d'aller vers la caricature. Comme l'explique Laurent Poitrenaux, derrière la performance du rôle travesti se cache involontairement « une notion de caricature, de foldingue ; quelque chose qui aurait à voir avec la manière drolatique dont on montre souvent l'homosexuel en scène »¹⁰⁵. Alors, comment joue-t-on avec le poids de ces a priori ? La réponse de Christophe Ratandra au sujet de la peur de ses partenaires féminines me semble très appropriée :

*Elles avaient très peur que ce soit un homme qui fasse une femme. Qu'il en fasse une caricature. Qu'il la ridiculise. Que ce ne soit pas bien pour l'image féminine. Elles avaient beaucoup plus de mal au début, mais après ça s'est bien passé. C'est devenu une évidence. J'ai pris la chose au sérieux. Il ne s'agissait pas de faire une caricature pour faire rigoler (On s'attend toujours à ça). Le but est de rendre crédible cette parole même si c'est un homme qui la dit. La difficulté était plus de convaincre par le sérieux du travail, que la parole n'était pas forcément moindre ou détournée parce que c'est un homme*¹⁰⁶.

Si cette *peur* de bizarre ou de gaguesque du travestissement est une sensation avec laquelle le comédien doit jongler, négocier tout au long du travail, il me semble que l'esthétique du spectacle assume également cette « peur ». En effet, le rôle travesti s'ancre intimement dans le code de la représentation. Si l'on trouve le code adéquat, le bon « langage » scénique, alors le travestissement de l'homme en femme est, à mon avis, libéré de toute contrainte qui porte aux préjugés.

Un lieu de liberté

Le passage à l'autre, au féminin, est aussi un libérateur de jeu. Il exalte la technique et la poétique de l'art du comédien. Comme l'affirme la théoricienne Chantal Hurault en parlant du travestissement, « une telle poétique du corps conduit [le comédien] dans une manipulation qui va de l'excentricité au dépouillement le plus extrême »¹⁰⁷. Ce jeu du travestissement, qu'il soit distancié ou en pleine jubilation, submerge le jeu de l'acteur par une exaltation presque extatique. Et quelque chose d'indéfinissable, de l'ordre de l'indicible, s'émane, s'échappe. « Il y a une chose étrange qui se libère. Je ne dis pas que c'est un coup de grâce, mais il y avait vraiment quelque chose qui m'échappait [...] Instinctivement, il y a quelque chose qui s'est fait. Il y a eu quelque chose qui a émergé, un peu la magie du théâtre, sans mysticisme, mais tout d'un coup, il y a quelque chose qui émerge, qui s'échappe.»¹⁰⁸, avouera Vincent Fontannaz. Mais d'où vient-elle, cette libération du jeu ? Jean-François Sivadier explique en

¹⁰⁴ Entretien téléphonique du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

¹⁰⁵ Laurent Poitrenaux, dans *Le Corps travesti, op. cit.*, pp. 33-34.

¹⁰⁶ Entretien téléphonique du 25 février 2010 avec Christophe Ratandra.

¹⁰⁷ Chantal Hurault, dans *Le Corps travesti, op. cit.*, p. 39.

¹⁰⁸ Entretien téléphonique du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz.

ces termes la fertilité émancipatrice qu'amène la pratique du travestissement dans le jeu du comédien :

Plus on est contraint sur un plateau, plus on est libre (si c'est une belle contrainte). Mais si on dit à un acteur de faire ce qu'il veut, il va être complètement perdu, totalement prisonnier de lui-même. Si on veut qu'il soit libre, il faut l'extraire, le faire regarder ailleurs. Un homme qui joue une femme regarde tellement ailleurs, qu'il en devient très libre et très rigoureux. En voyant travailler Christophe sur le rôle de Régane, je ne l'avais jamais vu aussi libre, précis et heureux sur un plateau¹⁰⁹.

Alors, par le biais du rôle travesti, par son envie d'ailleurs, l'homme s'échappe pour un court instant, celui de la représentation, à sa propre condition. Il joue à être autre, cet autre qui est synonyme d'ailleurs, un ailleurs qui le libère de ses propres barrières.

¹⁰⁹ Entretien téléphonique du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier.

CONCLUSION

Au cours de cette enquête, en traversant ces quelques témoignages et certains points de vue, j'espère avoir apporté une possible réflexion sur le « rôle travesti ». Une de celles qui font réfléchir, qui posent des questions. Je remarque qu'il y a, en définitive, très peu d'écrits théoriques sur le rôle travesti. Et là, j'approche à présent au bout de ce voyage intellectuel sur l'art complexe et délicat du travestissement d'un homme en femme. C'est un voyage intellectuel, oui, mais nécessaire, il me semble, pour conscientiser le vertige que produit le rôle travesti. Car combien de fois n'ai-je pas entendu « Oh, ça pourrait être marrant que tu mettes une robe ». C'est une excursion spéculative pour s'approcher toujours un peu plus de l'art insondable du comédien travesti, au risque de devenir « le plus ennuyeux des hommes ». Je crois que c'est ce à quoi je me suis aussi confronté, cette chose qu'explique Olivier Py dans sa préface des *Illusions comiques* :

Il y a toujours une tentation de théoriser le plus informulable, de tenter de donner les règles de la science théâtrale, de transformer en manifeste la plus empirique des aventures. On se couvre souvent de ridicule, quand on ne devient pas le plus ennuyeux des hommes. Et pourtant la soif de connaître l'envers du décor et la tambouille des plateaux passionne toujours plus. On se demande même si l'envers du décor n'est pas le seul décor désiré tant la question devient pressante : « Comment travaillez-vous ? » Et le trou de la serrure est au fond le suprême désir du spectateur. Voir de l'autre côté¹¹⁰.

Voir de l'autre côté ? Je crois que cela est utopique. Comment voir de l'autre côté, alors que nous sommes face à des pages blanches submergées de mots ? Ce ne sont que des mots. Des bouts de phrases, des bouts de vie d'un autre qui raconte. Ils ne donnent qu'une petite vision, un petit aperçu. J'ai cette sensation bizarre, là. Celle qui donne l'impression d'inachevé. Ces mots, ces beaux mots sur le papier, ils ne racontent pas la moitié. Ils réduisent. Et pourtant, il faut s'y plier, à ces mots. Ceux qui racontent, expliquent ce que ça pourrait bien être le rôle travesti. Mais il est tellement plus que ça. Et paradoxalement, à travers cet artifice, je porte au devant mes folies les plus secrètes. C'est aussi à un endroit plus intime de délivrance. Quelque part, je m'y livre, moi, aussi. J'ai conscience alors que ce qui me fascine est aussi la soif de ma propre subjectivité. C'est aussi un aveu de la non objectivité de ce travail. Mais tant pis. Ce n'est pas grave. Je prends le risque.

Mais il faut revenir en arrière, au pragmatisme des problématiques de mon mémoire. Un homme qui joue à la femme pose intrinsèquement des questions, des questions de jeu, des questions de je, mais aussi des questions sur celui qui regarde, sur le témoin. Finalement, à y réfléchir, il n'y a que quelques lettres de différences entre spectateur et acteur. Le spectateur n'est en définitive qu'un acteur spectral, un actant dans l'ombre des lumières du théâtre.

Alors, que se passe-t-il donc dans le jeu de l'acteur quand un homme joue le rôle d'une femme ? Je pourrais répondre plein de choses à cette vaste question. Pourtant, en conclusion, je crois qu'elle met intimement en tension l'ambiguïté de l'être et du paraître de l'acteur. C'est un jeu sur le « Parêtre », comme le proposait le psychanalyste français Jacques Lacan. Ou peut-être que la réponse se trouve dans la description de Jean-Luc Lagarce par Olivier Py dans sa préface des *Illusions comiques*. C'est un homme qui aime « se tenir au bord des révélations, au chevet des gouffres, au risque du lyrisme »¹¹¹.

¹¹⁰ Olivier Py, *Les Illusions Comiques*, op. cit., p. 7.

¹¹¹ Olivier Py, *Les Illusions Comiques*, Ibid., p. 7.

Et pourquoi travestir un rôle dans les œuvres du répertoire (classique et contemporain) ? Ou la question peut se formuler éventuellement différemment. Pourquoi le rôle travesti, tout simplement ? Le rôle travesti, c'est un jeu de mots. Un jeu sur deux mots : le rôle et le travesti. Le rôle, c'est les mots sur le papier, c'est la partition matérialisant l'altérité, et dans ce cas-là, l'autre féminin. C'est l'avatar en demande d'incarnation. Puis, le travestissement. Il est, à mon avis, la métaphore de l'acte même du théâtre. C'est jouer à jouer, jouer à être autre. C'est la transformation absolue dans la fiction qui dénonce paradoxalement la fiction. C'est le théâtre qui se fait prendre à son propre jeu. Et alors, inconsciemment, c'est l'endroit où il parle de lui-même, et c'est pertinemment là qu'il parle le plus justement du monde.

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

ABIRACHED Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Grasset, 1978.

BARTHES Roland, « le théâtre grec » dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, pp. 306-329.

BRAY René, *Molière Homme de Théâtre*, Paris, Mercure de France, 1954.

BRECHT Bertolt, « L'art du comédien 1927-1955 » dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard en collaboration avec l'Arche (Bibliothèque de la pléiade), 2000, pp. 785-991.

CLAUDEL Paul, *Le Soulier de Satin*, Paris, Gallimard, 1989.

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse, 1998.

DUMUR Guy (dir.), *Histoire des spectacles*, Bruxelles, Gallimard (Bibliothèque de la pléiade), 1981, pp. 691-736.

DUPONT Florence, *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1985.

FLUCHÈRE Henri, « Le théâtre anglais » dans *Histoire des spectacles*, sous la direction de Guy Dumur, Bruxelles, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981, pp. 691-736.

GOETHE, *Voyage en Italie (1816-1829)*, Paris, Éditions Bartillat, 2003.

MEYERHOLD Vsevolod, « L'emploi de l'acteur (1922) » dans *Écrits sur le Théâtre : tome II 1917-1929*, traduction, préface et notes de Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La cité – l'âge d'homme, 1975, pp. 81-91.

NAUGRETTE Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny-sous-Bois, Breal, 2002.

NOVARINA Valère, « Lettre aux acteurs » dans *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1997, pp. 7-26.

PAVIS Patrice (dir.), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987.

PODALYDÈS Denis, *Scènes de la vie d'acteur*, Paris, Seuil / Archimbaud, 2006.

POUGIN Arthur (dir.), *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre : tome I*, Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1985.

PY Olivier, *Les Illusions Comiques*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006.

RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions THEATRALES, 2006.

THOMASSEAU Jean-Marie (dir.), *Le théâtre au plus près : pour André Veinstein*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2005.

Revue et Articles

GUNTHERT André, TOJA Jacques, « Emplois/Contre-emplois » dans *Comédie Française*, n°153, novembre-décembre 1986, pp. 23-28.

L'acteur et son rôle, *OutreScène*, n°4, Strasbourg, 2004.

L'Annuel du théâtre, Saison 1981-1982, Meudon, L'Aire théâtrale, 1982.

L'Annuel du théâtre, Saison 1982-1983, Meudon, L'Aire théâtrale, 1983.

Le Corps travesti, *Alternatives théâtrales*, n°92, Bruxelles, 2007.

Le rôle de l'acteur, *OutreScène*, n°3, Strasbourg, 2004.

Les liaisons singulières, *Alternatives théâtrales*, n°88, Bruxelles, 2006.

NAUGRETTE Florence, « La mémoire des rôles de Sarah Bernhardt » dans « *L'Opéra de Sarah* », *Avant-scène Théâtre*, n°1256, Paris, 2009.

NAUGRETTE Florence, « Le devenir des emplois tragiques et comiques dans le théâtre de Hugo », actes du colloque *Jeux et enjeux du théâtre classique aux XIXe et XXe siècles*, organisé par le Centre de Recherche sur l'Histoire du Théâtre de Paris IV-Sorbonne, (s.l.d. Georges Forestier) les 2-3 mars 2001, *Littératures classiques*, n°48, 2003.

SIVADIER Jean-François, « *Le Roi Lear* », propos recueillis par Rita Freda, *Journal Théâtre Forum Meyrin*, n° 7, janvier-février 2008, pp. 8-9.

Vidéos

Le Roi Lear de William Shakespeare, dans une mise en scène de Jean-François Sivadier, captation réalisée par le Théâtre Nanterre-Amandiers, septembre 2007.

Le Soulier de Satin de Paul Claudel, dans une mise en scène d'Olivier Py, captation réalisée par le Théâtre de l'Odéon, 2009.

Les Illusions comiques écrit et mis en scène par Olivier Py, captation réalisée par le Théâtre du Rond-Point, 2007.

Phèdre de Jean Racine, dans une mise en scène de Claudia Bosse, captation réalisée par le théâtre du Grütli, 2008.

Pour la libération des grands classiques, conçu et mis en scène par Christian Geffroy Schlittler, captation réalisée par L'agence Louis-François Pinagot, Saint-Gervais, Genève, 2009.

Stage Beauty, réalisation Richard Eyre, production Twin pics/cinéart, 2004.

The Written Face, réalisation Daniel Schmid, production T&C Film, 2004.

Sites Internet

Phèdre, dossier de presse de *Phèdre* mis en scène par Claudia Bosse au Grütli, 2008. <http://www.theatercombinat.com/projekte/phedre/pdf/phedregruetli.pdf> et <http://www.kulturprozent.ch/display.cfm/id/101915>, (pages consultées le 5 décembre 2009).

L'Art du théâtre, article sur [shakespeareonline.com](http://www.onlineshakespeare.com). <http://www.onlineshakespeare.com/french6.htm>, (page consultée le 5 décembre 2009).

L'emploi au théâtre, article sur Wikipédia. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Emploi_\(théâtre\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Emploi_(th%C3%AAtre)), (page consultée le 12 octobre 2009).

Les Castrats, Forum Opéra, un dossier de Bernard Schreuders. <http://www.forumopera.com/v1/dossiers/castrats/11.htm>, (page consultée le 5 décembre 2009).

Le théâtre grec, article sur le théâtre en Grèce antique. <http://www.e-olympus.com/theatre.htm>, (page consultée le 5 décembre 2009).

SIVADIER Jean-François et BOUCHAUD Nicolas, « En tournée : *Le Roi Lear* », propos recueillis par Ann Schonenberg. <http://www.scenesmagazine.com/spip.php?article533>, (page consultée le 25 octobre 2009).

SIVADIER Jean-François, « Jean-François Sivadier du côté de chez Feydeau », propos recueillis par Marie Plantin. [http://spectacles.premiere.fr/pariscope/Theatre/Exclusivites-spectacle/Interviews/JeanFrancois-Sivadier-du-cote-de-chez-Feydeau/\(gid\)/1811809](http://spectacles.premiere.fr/pariscope/Theatre/Exclusivites-spectacle/Interviews/JeanFrancois-Sivadier-du-cote-de-chez-Feydeau/(gid)/1811809), (page consultée le 25 octobre 2009).

SIVADIER Jean-François, « entretien avec Jean-François Sivadier », *Le Roi Lear* au Festival d'Avignon, propos recueillis par Jean-François Perrier en février 2007. [http://festival-avignon.com/fichiers/document/117991802844/file Entretien avec Jean Fran ois Sivadier.pdf](http://festival-avignon.com/fichiers/document/117991802844/file_Entretien_avec_Jean_Fran_ois_Sivadier.pdf), (page consultée le 25 octobre 2009).

Onnagata, article sur Wikipédia. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Onnagata>, (page consultée le 5 décembre 2009).

Théâtre élisabéthain, article sur Wikipédia. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre élisabéthain](http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%AAtre_%C3%A9lisab%C3%A9thain), (page consultée le 5 décembre 2009).

Théâtre grec antique, article sur Wikipédia. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre grec antique](http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%AAtre_grec_antique), (page consultée le 5 décembre 2009).

Théâtre latin, article sur Wikipédia. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Théâtre latin](http://fr.wikipedia.org/wiki/Th%C3%AAtre_latin), (page consultée le 5 décembre).

ANNEXE A : *Entretiens autour du « rôle travesti »*

Entretien du 20 février 2010 avec Vincent Fontannaz

Pierre-Antoine Dubey : Comment s'est passée la distribution ? Comment est-ce arrivé que tu joues Nina ?

Vincent Fontannaz : Alors, ça. C'est Christian qui avait bien envie que je dise ce texte, je crois. Ce spectacle était un travail assez particulier. C'était un long travail de six mois pour aboutir à ce spectacle. Au tout début, je travaillais sur Macbeth. Enfin, les quatre acteurs avaient plus ou moins un chantier. J'ai reçu le chantier Macbeth. Alors j'ai essayé de proposer des improvisations autour de Macbeth. Ça m'a bien convenu. Du coup, j'ai fait de longues improvisations et de grosses propositions scéniques. Et, à trois mois du spectacle, Christian m'a dit qu'on allait prendre l'ossature de mes propositions sur les improvisations pour le spectacle. Une espèce de mec, elles consistaient... enfin, je sortais d'un projet super dur juste avant la libération des grands classiques, j'en avais vraiment ras le bol et je suis arrivé avec une envie de jouer autre chose. Alors ma proposition sur Macbeth consistait à avoir un ordinateur, j'allais sur Internet et je tapais Macbeth et j'avais des vidéos anglaises de Macbeth assez folles. La culture anglophone est beaucoup plus décontractée par rapport à leurs classiques que les français. Quand tu tapes Molière sur le réseau français, sur youtube, tu vois deux, trois vidéos de mises en scène assez nases. Mais sur Macbeth, il y a de vraies propositions d'acteurs qui déconnent sur le rôle, sur Shakespeare. Notamment, un humoriste anglais qui a fait une chanson autour de Macbeth qui est assez drôle. Alors j'ai essayé de développer tout ça pour mes improvisations, plutôt dans une certaine énergie basse. Alors le but du spectacle était de suivre cette espèce de mec, Vincent, qui erre dans le théâtre avec cette trace de Macbeth. Une histoire d'un mec maudit qui se demande pourquoi il est maudit, sûrement parce qu'on lui a donné la pièce Macbeth et que cette pièce est maudite. Une sorte d'errance d'un gars qui n'a pas réussi, qui ne sait pas trop où il en est. Alors, par rapport à cette proposition, à cette humeur (du coup toute mon improvisation sur le rôle de Macbeth a été retirée de l'ossature), Christian m'a dit que ce parcours ressemblait à Platonov. Un côté nonchalant et désabusé de la vie. Donc, j'ai fini par jouer Platonov. Et à la fin, Christian s'est dit que la seule libération de ce mec largué et maudit était de dire ce monologue de Nina. Il avait vraiment envie de dire ces mots. C'était clairement un choix dramaturgique de Christian qu'il m'a proposé.

Pierre-Antoine Dubey : Alors, comment as-tu réagi face à cette proposition ?

Vincent Fontannaz : Bon. Je n'ai pas vraiment un rapport mystique par rapport au classique. Pour moi, jouer Nina ou un autre rôle, ça ne faisait pas une grande différence. Oui, je me souviens d'une mise en scène de la Mouette à Kleber-Méleau que j'ai trouvé mauvaise. Voilà, il n'y pas plus que ça. Christian m'a dit alors que j'allais faire cette scène de Nina. On a vraiment essayé plusieurs choses. On a essayé en costumes, avec une robe par exemple.

Pierre-Antoine Dubey : Alors, tu n'avais pas vraiment d'attente par rapport à ce rôle de femme ? Il n'y avait pas de différence ?

Vincent Fontannaz : Non, j'ai vraiment été dans sa proposition. Il m'a proposé de faire Nina, et je me suis dit « Tiens, pourquoi pas ». C'était avant les vacances, il restait quatre semaines avant de jouer le spectacle. Il m'a dit d'apprendre ce monologue et de le passer. On a commencé en robe et avec Olivier qui jouait Treplev. Mais ce n'était pas intéressant. Ça ne marchait pas. Et on a fini par faire ce qu'il y a dans le spectacle.

Pierre-Antoine Dubey : Tu as vu ça simplement comme un texte ?

Vincent Fontannaz : Oui.

Pierre-Antoine Dubey : Mais le fait de jouer une femme ? Ça révèle quelque chose de l'acteur ?

Vincent Fontannaz : Oui. Je pense qu'on a tous une part de masculinité et de féminité. Mais, dans cette expérience-là, je crois que ce qui était intéressant, c'était le fait de raconter qu'un homme arrive enfin à parler à travers la voix d'une femme. Mais au niveau du jeu vraiment, dans ma cuisine interne de comédien, je ne me dis pas que je suis une femme. Ce n'est pas ça qui m'aide à jouer. Du tout. Je ne travaillais absolument pas là-dessus. C'est peut-être ça qui est intéressant sur scène, c'est un mec qui affirme les choses comme si c'était sa propre parole, mais simplement c'est féminin. D'autant plus que dans la proposition de Christian, c'était vraiment de citer, dire ces mots, juste emprunter ce texte. Petit à petit, il y a un glissement et je deviens Nina.

Pierre-Antoine Dubey : Tu parles de citer ce texte. Il y a donc une sorte de distance par rapport au rôle ? (Comme si la langue était mise en avant)

Vincent Fontannaz : C'est une question qui revient souvent dans le théâtre contemporain. Est-ce que tu incarnes ou tu n'incarnes pas. En dehors ou en dedans. C'est très délicat. On est sur un fil. Il y avait des moments où j'étais complètement dans ce que je disais et du coup j'incarnais trop, et ça ne fonctionnait pas. Alors j'ai essayé, je me forçais vraiment à être derrière les mots. Juste essayer de faire entendre. Faire entendre le texte avec une énergie de fin de spectacle. Je rentrais à quatre pattes. Pour moi, je vivais ce moment plus ou moins bien, car c'était toujours une lutte. Une lutte. Je me demandais souvent ce que je faisais. C'était vraiment une lutte. Mais du coup, c'est un dénuement, une mise à nu totale pour moi. (Bon ça aide d'être à quatre pattes) L'expérience de comédien... C'est plus ça qui donne l'intérêt à cette scène : cette fragilité. C'est la première fois que je fais cela. Dans ce genre. Je ne savais pas ce que je faisais. J'avais l'impression des fois de faire une italienne. J'étais là. Je disais les mots. (Nina. Nina. Non ce n'est pas ça.) Et j'avançais comme ça. C'est l'aveu de ne pas pouvoir jouer ce rôle-là. De toute façon, je ne serai jamais Nina. Le public voit bien que je ne suis pas Nina. C'est peut-être cela qui amenait une distance. Ce qui reste, c'est ce que le texte dit. La parole. Défendre la parole. Alors, dans un sens, j'étais moi complètement en incarnation parce que les mots de Nina devenaient les mots de Vincent, cet homme qui erre depuis le début.

Pierre-Antoine Dubey : Tu introduisais le monologue de Nina par un autre texte (improvisé ?) qui parlait du rôle de Nina. Ça te permettait déjà d'avoir un regard sur le rôle ? Donc à ne pas être le rôle ?

Vincent Fontannaz : C'était un texte que j'avais écrit en collaboration avec Christian. Oui. Il y avait cette volonté-là. De dire que c'est faux, ce n'est pas comme ça que ça doit être. Du coup, la question du travestissement était pour moi très secondaire. C'était de l'intérieur. Après, j'aurai pu faire de la citation de Lear ou d'un autre personnage de Tchekhov. Mais le fait qu'il y ait une voix masculine qui dit des mots féminins, une parole féminine, tu l'entends autrement. C'est certain.

Pierre-Antoine Dubey : Cela permettait de l'entendre autrement ? Tu avais conscience de cela ?

Vincent Fontannaz : Oui. Je me suis énormément identifié à cette parole. Ce monologue peut parler à beaucoup de gens, surtout à des comédiens. Ce n'est pas seulement une question de sexes, c'est beaucoup plus large que ça. Cette parole touche beaucoup de monde. Comment on a raté sa vie... Et peut-être parce que c'est un homme qui le dise, on entend beaucoup plus le propos. En rapport avec le théâtre.

Pierre-Antoine Dubey : Mais, en tant qu'interprète, ça t'a amené quelque chose d'autre de dire ce texte ? Tu avais l'impression que cela changeait ton jeu d'acteur ?

Vincent Fontannaz : C'était un cadre particulier. C'est devenu un monologue mais ce n'est pas un monologue dans la pièce. Il y a Treplev. C'est différent que de jouer un rôle de femme face un autre acteur. Là, j'étais seul. C'est un travestissement très tordu. Parce que du coup, on a joué avec le public. Je m'adresse au public comme s'il était Treplev. Il y a ce rapport. Ce texte qui arrive directement au public. Pour moi, il y avait une ambiguïté entre le narrateur et le rôle que je jouais. Oui, mais il y a cette tension. Peut-être. Cette tension de ressentir... (*Interrompu par un bruit*) Ça libère quelque chose. Ça participe d'une étrangeté qui est au bénéfice de mon jeu. Le fait de dire des mots au féminin, ça amène une étrangeté. Je me rends compte que ça amène une force. C'est un plus pour le comédien. Je me rends bien compte que lorsque je dis « j'espère que je serai belle », il y a une vraie tension. Une tension entre le comédien et la langue. Ça m'amène en tant qu'interprète dans un lieu très particulier. Je dois dire que je n'ai jamais vraiment réfléchi là-dessus. Peut-être. Peut-être qu'en tant que comédien, cela met en branle d'autres choses. Dans ce cas précis, de toute façon c'est avouer dès le départ que je ne suis pas une femme. Alors, je cherche à aller dans le sens, je ne cherche pas à incarner une femme. Incarner dans le sens négatif, dans l'anecdotique, dans le psychologisme. Je ne vais pas dans l'émotion, je vais dans le sens, dans le texte, enfin dans les mots. C'est la seule arme. Tu ne vas pas pouvoir faire croire.

Pierre-Antoine Dubey : Concrètement, quelles ont été les étapes de travail alors pour arriver à ce résultat ?

Vincent Fontannaz : Alors, il y a eu l'étape de la robe. Il n'y avait que le costume qui changeait. Ça n'a pas duré très longtemps. Ça a duré une répétition. On a bien vu que ça ne marchait pas du tout. Et puis, Christian était parti d'une pièce que Pitoëff avait mis en scène dans les années 1920. Christian m'a montré des photos qui étaient assez belles, dont notamment une photo d'une femme qui jouait une vraie mouette. Alors, on est parti dans des improvisations extrêmes. Des improvisations très expressionnistes où je jouais une vraie mouette. Et puis, finalement, on a remarqué qu'il fallait introduire ce texte. Ensuite, on a cherché. J'étais assis dans un fauteuil. Je commençais par m'énerver sur les mises en scène passées de la Mouette et, petit à petit, je partais au sol pour devenir Nina. C'est arrivé comme ça. Me retrouver à quatre pattes et de dire le texte. Tu ne sais pas quoi faire. Il y a des choses qui t'échappent. Des mouvements qui appartiennent à l'acteur, mais que Christian a gardés pour le parcours. Alors, on a essayé d'écrire le parcours, il est devenu ultra précis. Et là, tout d'un coup, il y a un doute. Je joue le doute. Au début, la parole est citationnelle (« elle a dit ça », etc.), et à un moment, il y a un glissement. Tout d'un coup, Nina c'est moi. (Sur le moment, ça m'échappait complètement. Je faisais le parcours, me démêler avec cette partition. Je ne pouvais que dire des mots féminins.) Mais ça devenait intéressant, parce qu'on

a vraiment l'impression qu'un homme s'est libéré. Il y a une chose étrange qui se libère. Je ne dis pas que c'est un coup de grâce, mais il y avait vraiment quelque chose qui m'échappait.

Pierre-Antoine Dubey : La robe, ça ne t'a pas aidé à jouer ?

Vincent Fontannaz : C'était purement anecdotique. C'était un fantasme de metteur en scène. La robe, ça ne m'a pas aidé. Au contraire, être complètement homme, être complètement moi, ça m'a permis d'autant plus de prendre cette parole-là. J'ai senti que le costume, ça n'allait pas. Parce qu'on allait dans quelque chose d'autre, ça racontait quelque chose d'autre, ça racontait l'homosexualité, non pas vraiment, mais ça racontait quelque chose d'ambigu de la sexualité, un refus de la masculinité. Cet homme, il n'est pas heureux. Il a un problème d'identité sexuelle. Il veut changer de sexe. Il veut devenir une femme. Ça me réduisait à ça. Ce n'était pas ça le propos. Ce n'était pas ça le problème, c'était un problème de la parole.

Pierre-Antoine Dubey : Tu parles d'homosexualité. Quand un homme joue une femme ou, en tout cas, met une robe, il y a forcément un rapport à ça ?

Vincent Fontannaz : Non. Franchement. Je pense que ça dépend comment c'est fait. Peut-être que moi, dans mon esprit, c'est la cage aux folles. L'homme qui joue à la femme, pour moi en me disant cela, je pense au travestissement de Michel Serrault. Du coup, dans mon imaginaire, je l'associe plus à l'homosexualité. Mais ce n'est pas un imaginaire théâtral. Pourtant, j'avais vu à Vidy, il y a un certain nombre d'années, une mise en scène des *Bonnes* où la patronne était jouée par un homme en robe. Et là, c'était autre chose. Je trouvais qu'il y avait une tension intéressante. Ça ne parlait pas du tout d'homosexualité. Il portait une robe. C'était subtilement fait. Mais l'acteur avait un physique très particulier, il avait un physique un peu androgyne. Il y avait un vrai doute. Un doute de savoir. Mais, non. Il n'y a pas de rapport direct à l'homosexualité. Pour moi, c'est un choix dramaturgique.

Pierre-Antoine Dubey : C'est un choix du metteur en scène. Alors, pour toi, c'était comme un rôle de ton sexe ?

Vincent Fontannaz : Oui. Mais je n'avais jamais fait ça avant sur scène. Une chose pareille, aussi étrange à faire. De l'intérieur. C'est très jouissif pour un acteur. Mais de l'intérieur, c'est très perturbant. D'autant plus pour moi qui suis un acteur plutôt énergique qui a tendance à donner trop d'énergie que pas assez. Et là, je me retrouve à quatre pattes à dire un texte à contre-emploi. Ça m'a apporté quelque chose de nouveau dans le jeu.

Pierre-Antoine Dubey : Tu parles de contre-emploi.

Vincent Fontannaz : Oui. Mais ce n'est pas un contre-emploi parce que c'est un rôle de femme, mais plutôt dans l'essence, dans l'énergie de la partition. C'est plus dans la direction de jeu dans laquelle Christian m'a poussée. C'était une énergie basse, posée, je cherchais dans la détente du corps. Les gens me disaient qu'ils ne m'avaient jamais vu comme ça. Parce qu'effectivement, on a plutôt tendance à me donner le rôle du gigolo nerveux, comme dans les spectacles d'Andrea Novicov. Là, il y a le contre-emploi de la partition et peut-être de l'altérité de ce que je dégage. De l'intérieur, c'était quelque chose de très particulier à faire.

Pierre-Antoine Dubey : Comment tu ressors d'un rôle comme ça ?

Vincent Fontannaz : C'était un endroit inconnu pour moi. Je suis plutôt du genre à avoir besoin de suer sur scène, sortir et d'aller boire une bière après le spectacle. Avoir l'impression de suer, de donner de mon corps. Et là, au contraire, c'était l'enjeu d'arriver à faire entendre l'écriture du texte, être dans une retenue. En sortant, je ne savais pas vraiment, l'étrangeté continuait. J'étais un peu largué. Christian me faisait sortir de mes marques. J'allais dans ce qu'il me proposait, je ne savais pas vraiment comment je me sentais, mais j'avais confiance en ces choix.

Pierre-antoine Dubey : Avec Christian, y a-t-il eu un travail sur le traitement concret du texte féminin ? Faire résonner la partition féminine ?

Vincent Fontannaz : Il y a eu un travail. Mais, instinctivement, il y a quelque chose qui s'est fait. Je pense que c'est venu parce que ça fait des mois qu'on travaille ensemble. Il y a eu quelque chose qui a émergé, un peu la magie du théâtre, sans mysticisme, mais tout d'un coup, il y a quelque chose qui émerge, qui s'échappe. Et ça fonctionne bien. Il y a une intuition de metteur en scène et l'interprétation d'un comédien pour que ça marche. Il y a très peu de choses, mais c'est dingue parce que ma partition est ultra clair. Christian m'a laissé très libre.

Pierre-Antoine Dubey : Si, maintenant, on te propose un autre rôle de femme. Est-ce que tu as des attentes, des doutes ? Y a-t-il un risque ?

Vincent Fontannaz : Non. Moi, j'aurais des questions artistiques. Pourquoi on me propose ça ? Parce que dans *La libération des grands classiques*, je ne joue pas une femme, je joue une parole. Je dis une parole. En l'occurrence, c'est une parole de femme.

Mais, si t'es déguisé, si tu joues avec un costume, tu joues avec un a priori du public. Un homme qui joue une femme (Bon, à l'époque de Shakespeare, c'était une convention), cela met beaucoup de choses en tension. Mais, à part ça, bien sûr, ça m'intéresserait. Ça devient excitant. Jouer l'autre sexe que tu connaîtras jamais. Il y a une tension qui naît et qui n'est que jouissive pour un comédien. C'est clair. Justement jouer avec ce poids de ces a priori (la caricature de la femme), arriver à apporter une sensibilité que l'interprète ne pourrait pas apporter dans d'autres rôles, peut-être. D'autant plus que jouer une femme, c'est tellement dur, que dans l'interprétation, il va falloir aller au plus vrai, au plus humble. Au plus proche de l'humilité de l'acteur qui essaie de jouer, de dire. C'est peut-être ça qui se passe avec Nina. C'est tellement énorme comme rôle, je suis Nina, mais je ne suis pas Nina. Et à la fin, il y a le doute. En fait, ça désamorce tout. Ça désamorce l'attente d'entrer sur scène, l'attente du public.

Entretien du 25 février 2010 avec Christophe Ratandra

Pierre-Antoine Dubey : J'ai pu lire dans un entretien qu'a donné Jean-François Sivadier à propos du *Roi Lear* que c'était un désir de votre part de jouer le rôle féminin de *Régane*. Pourquoi ce choix ?

Christophe Ratandra : Alors. Pour être pragmatique, la proposition de distribution de Jean-François de départ ne m'intéressait pas du tout. Le rôle qu'il me proposait ne m'intéressait pas. Justement après, en relisant la pièce, en regardant les rôles qu'il y avait, je lui ai suggéré la possibilité de jouer Régane. Parce que, tout d'abord, c'est un rôle dans lequel je peux me sentir à l'aise. C'était une conviction personnelle. Je n'aurais pas fait un rôle de fille dans l'absolu. Mais c'était vraiment un rôle de ces sœurs qui m'intéressait, soit Régane soit Goneril. C'était un des deux. Je trouvais le rôle de ces deux sœurs absolument sublime. Elles apportaient un contrepoint vraiment intéressant dans la pièce. Et le fait que ce soit un garçon qui le joue allait rendre leur point de vue, le point de vue de Régane notamment, plus intéressant que si ça avait été une fille. Les gens l'entendraient autrement. Plutôt que ce soit systématiquement les deux méchantes sœurs, des figures un peu communes. Pour entendre autrement, je lui ai donc proposé que ce soit un garçon qui joue ça. Ça allait faire entendre d'autres choses dans la relation avec le père. Parce que, d'abord, les gens allaient être étonnés que ce soit un homme, étonnés d'entendre une voix masculine. Et je crois qu'un homme peut faire entendre d'autres paroles. Les actrices étaient souvent mal à l'aise, parce que c'est très dur ce qu'elles disent. Les rôles ne sont pas des bombes sexuelles. Un garçon, s'appropriant cette parole, ce côté un peu dur et rugueux du rôle, cela pouvait être bien. Cela pouvait mettre justement les deux sœurs en relief et en contradiction l'une avec l'autre.

Pierre-Antoine Dubey : Vous dites que c'est un rôle dans lequel vous pouvez être à l'aise. Parce que c'est un rôle de femme ?

Christophe Ratandra : Non. C'est parce que ce rôle-là, ce rôle de femme, est un rôle que je peux faire. Ce n'était pas faire un rôle de femme qui m'intéressait, mais c'était ce rôle de femme-là. Ce rôle me plaisait et je me sentais à l'aise. Ce que je pouvais dire dans cette partition me plaisait. Que ce soit un homme ou une femme dans l'absolu, ce n'est pas très grave. Ça ne parlait pas particulièrement de choses lointaines, d'une psychologie masculine.

Pierre-Antoine Dubey : C'est la première fois que vous jouiez une femme sur un plateau de théâtre ?

Christophe Ratandra : Au théâtre, oui. Mais, j'avais déjà tourné un film où je jouais un rôle de transsexuel. Mais ça, c'était autre chose. C'était véritablement une transformation totale. C'était pour un film, donc il ne fallait pas qu'on croit que je sois un garçon. Alors que dans le rôle de Régane, on n'a pas du tout caché. Même si j'étais en robe, je n'ai pas du tout essayé de transformer ma voix, ni quoi que ce soit. On n'a pas essayé de faire en sorte que les gens puissent penser que c'était une fille. On savait bien que c'était un garçon.

Pierre-Antoine Dubey : Que pensez-vous du travail du « rôle travesti », du fait de jouer une femme lorsqu'on est acteur ?
Est-ce que cela révèle quelque chose de l'acteur ?

Christophe Ratandra : Forcément, oui.

On ne s'est jamais préoccupé avec Jean-François de comment aurait fait une fille à la place. Est-ce que je devais me mettre en tête que j'étais une fille ? Il n'a jamais été question de cela. Il a toujours été question d'un garçon habillé en robe. En l'occurrence, au départ, on ne savait pas trop ce qu'on allait faire. C'est arrivé progressivement que Jean-François ait décidé de voir la transformation à vue, le changement de costume. Mais, je ne me suis jamais préoccupé de quelque chose de féminin. C'est écrit. Le texte est écrit. Il est comme cela. Les choses qu'elle dit, je me les suis appropriées comme je me serais approprié n'importe quel autre rôle. Il n'y a pas eu de travail en particulier sur une féminité.

Pierre-Antoine Dubey : Mais le fait de jouer une partition féminine comme Régane, cela a-t-il amené autre chose dans votre jeu d'acteur ?

Christophe Ratandra : Ce n'est pas tant lié au fait de jouer Régane. Par exemple, avec Jean-François, j'ai souvent joué des personnages de composition, entre autres quand on joue plusieurs personnages dans la même pièce. Ce qu'on appelle dans le travail avec Jean-François « des petits personnages », c'est-à-dire des gens qui ne sont pas présents de manière importante, qui ne sont pas forcément là pour devenir plus importants, comme Régane par exemple. Des personnages un peu clownesques. C'est un travail sur un costume, sur une démarche. Pour moi, c'est quelque chose de totalement personnel et intime, mais c'est une chose dans laquelle je me sens plutôt à l'aise. Travailler sur des personnages de composition. C'est rigolo. Je viens d'avoir Jean-François au téléphone. Il va monter Carmen et je vais faire parti du spectacle. Et justement, me connaissant, il cherchait ce que je pouvais faire au début de la pièce (parce que j'ai un personnage important qui arrive plus tard dans l'opéra). A la façon dont j'ai de m'approprier des costumes, des silhouettes un peu particulières, il m'a dit que ça serait rigolo que je fasse la cheffe des filles. Je ne sais pas si vous connaissez un peu l'opéra. L'histoire de Carmen se passe dans une usine qui fabrique des cigares. Carmen travaille dans cette usine où il y a une cheffe. Une responsable qui n'est pas un rôle écrit, ni chanté. Jean-François envisageait justement de me proposer tout à l'heure de faire ce rôle de cette femme-là. Mais plus comme une silhouette. C'est-à-dire que pour moi, un homme, ça ne m'est pas choquant de trouver cette violence, cette dureté ou travailler cette vulgarité chez une femme. Je pense que pour une femme, cela doit être plus dur, parce que c'est remettre peut-être en cause son image de femme. Moi, au contraire, c'est quelque chose qui m'amuse beaucoup. Faire une composition. C'est assez rigolo. C'est-à-dire qu'on va inventer un personnage un peu atypique. Une sorte de bonne femme pas forcément sympathique qu'on ne retrouve pas nécessairement quand on lit l'opéra. Justement une figure. Et ça, c'est lié au fait que ce soit moi avec Jean-François. Aucun autre metteur en scène ne ferait ça. Et moi je ne ferais ça avec aucun autre metteur en scène. Je travaille avec lui sur ce genre de composition, de figure. C'est quelque chose dans lequel je me sens très à l'aise. Quand on a décidé de faire Régane avec Jean-François, là où j'étais sûr de moi, c'est que je savais ce que je pouvais faire en me déguisant, en me travestissant. Ce n'était pas en faire une folle ou une imitation de femme, mais essayer d'en faire une figure à part qui serait propre à moi, et qui m'amuserait aussi.

Pierre-Antoine Dubey : Donc il y a vraiment une notion de plaisir.

Christophe Ratandra : Voilà. De toute façon, c'est absolument nécessaire.

Pierre-Antoine Dubey : Dans votre travail, vous parlez de transformation. Justement durant le spectacle, on vous voit progressivement changer de costume : passer d'un habit d'homme à un habit de femme. Jean-François semble problématiser l'enjeu de la transformation, du

travestissement de l'acteur. Le personnage de *Régane* se composait au fur et à mesure de votre performance. Mais, d'un point de vue de l'acteur, aviez-vous l'impression de composer un personnage ?

Christophe Ratandra : Non, je n'ai pas composé un personnage, parce que je n'ai pas cherché à être un autre. La transformation physique se suffisait à elle-même. En rajoutant notamment la perruque à la fin. Ce sont des signes que Jean-François voulait pour qu'on arrive jusqu'au bout du travestissement. Mais je n'ai jamais imaginé qu'il faille à tout prix ressembler à une femme. Ce qu'on voulait raconter, c'est l'acteur. L'acteur, en l'occurrence un homme, avec sa voix donnant son point de vue. Il raconte ce qu'il est lui. C'était mon point de vue. Jouer ce rôle-là, c'est donner mon point de vue sur ce personnage. Il n'a jamais été question de faire autre chose que moi.

Pierre-Antoine Dubey : Si je comprends bien, derrière le travestissement en femme, il y a toujours l'acteur. On ne parle pas de féminité, derrière le travestissement, il y a l'essence de l'acteur, de son jeu.

Christophe Ratandra : Exactement. C'est tout à fait ça. C'est d'autant plus compliqué. Je ne crois pas qu'il y ait beaucoup d'hommes qui veulent jouer des femmes, et peu importe. Il se trouve que là, si ça s'est passé ainsi, c'est parce que c'était moi (l'acteur) dans une mise en scène de Jean-François. Ce n'était pas un désir personnel que j'avais de jouer une femme, mais c'était simplement notre collaboration sur ce rôle-là. Lui dire : « Moi, Christophe qui joue ce rôle, tu verras, ça sera autre chose, ça donnera une image plus inattendue du personnage de Régane ».

Après, c'est vrai que c'est un plaisir personnel que j'ai de faire ça. Se travestir, c'est un plaisir. Mais c'était secondaire, ce n'était pas le moteur. Du tout.

Pierre-Antoine Dubey : Comment avez-vous abordé le rôle de Régane ? Quelles ont été les étapes de travail ayant permis d'arriver à ce résultat ?

Christophe Ratandra : Comment j'ai abordé le rôle ? Quand on a commencé à répéter, il a fallu tout de suite penser bien évidemment à un costume. Avec la costumière, on s'était mis d'accord sur quelque chose qui puisse me convenir. Et puis, on a commencé à travailler comme n'importe quel autre personnage. Simplement, j'ai pris une vieille robe qui traînait dans les costumes de répétition et on a commencé à jouer avec ça. Donc là déjà, quelque chose de nouveau apparaissait. Parce que quand on marche avec une robe, ce n'est pas comme marcher avec un pantalon. C'est inventer une certaine façon de bouger. Mais ce n'était pas dans l'idée de ressembler à une femme, mais c'était comment moi, l'homme, je fais pour marcher avec une robe. N'importe quel autre garçon aurait mis une robe, il aurait marché différemment sans vouloir forcément ressembler à une fille. Donc, on a commencé à parler de cette transformation physique très simplement avec des accessoires. Mais je n'ai jamais étudié, pris des cours sur la démarche ou sur une gestuelle particulière. C'est arrivé spontanément.

Pour le reste, on ne s'est jamais posé de questions psychologiques. (« Une femme ferait comme cela »). On a fait des lectures à la table. Effectivement, les premiers jours, c'était très rigolo de parler au féminin. Je disais à Nicolas Bouchaud « je suis ta fille ». *Rire*. On était tous étonnés, moi-même d'ailleurs. Entendre des mots comme ça dans la bouche.

Après, j'ai fait comme j'aurais pu faire. (Pour moi, il n'y pas plus de difficultés à jouer une femme que de jouer un autre rôle.) On a commencé à travailler le texte normalement, comme n'importe quel autre boulot.

Pierre-Antoine Dubey : Mais dans ce cas, le rôle permet une théâtralité dans le jeu ?

Christophe Ratandra : De toute manière, toutes les mises en scènes de Jean-François sont extrêmement théâtrales. Même en lecture, il y a déjà une certaine façon de parler, un certain engagement qu'il demande aux acteurs. Déjà là, c'est théâtral. Mais après, effectivement, en montant dix marches d'escaliers avec une robe dans laquelle je me prends les pieds, en prenant la parole et en affirmant devant les spectateurs que c'est moi qui vais jouer un rôle de fille, ma position est déjà théâtrale. Il y a une affirmation d'un choix. On ne peut pas être dans le réalisme.

Pierre-Antoine Dubey : Effectivement, vous n'êtes pas dans ce registre. Mais alors dans ce registre-là, comment avez-vous travaillé ce texte féminin ?

Christophe Ratandra : De la même manière qu'un texte masculin. C'est-à-dire que le travail est essentiellement le texte. L'obsession véritable, c'est faire entendre les choses. De les faire entendre et de les dire chaque fois comme si c'était la première fois qu'on les disait. De les mettre en avant. Le jeu vient de ce qui se dit. On n'essaie pas en amont de penser psychologie. C'est surtout essayer de s'approprier. Pour moi, le travail essentiel était de lire, lire et relire et apprendre le texte. Pour le faire bien au maximum. Pour pouvoir essayer, quand je le dis, de faire en sorte que ce soit la première fois. Et surtout pour que les gens l'entendent avec le même étonnement que j'ai à le dire. C'est-à-dire qu'on partage cette même expérience en direct du verbe. Ce qui se passe sur le plateau, c'est ce qui est en train de se dire. Se l'approprier (je ne parle pas de se glisser dans la peau de quelqu'un), se l'approprier, c'est dire son point de vue. Dans Régane, ce qui était frappant et emblématique, c'est que Jean-François voulait voir le point de vue de Christophe sur ce rôle. C'est ça qui l'intéressait. Mon point de vue.

A chaque fois qu'on parle, il ne s'agit pas de rentrer dans un personnage préexistant, mais qu'on soit tous au présent de ce qui est en train de se raconter. Donc, le texte est toujours mis extrêmement en avant. On est à découvrir, à mâcher les mots. À les projeter en avant, à les partager, à les envoyer vers le public. Il y a beaucoup de face public. C'est rarement les yeux dans les yeux. Et même quand les gens s'adressent la parole, ça passe par le public en ricochet. On est concrètement côte à côte et on ne se regarde pas. On regarde la salle. On envoie la parole dans l'étonnement au public et ça revient à vous. Et on s'étonne de la parole dite par l'autre. C'est presque physique. Le mot n'est pas une chose intellectuelle. Il est véritablement un engagement physique.

Pierre-Antoine Dubey : Le fait que ce soit féminin, ça n'a pas changé votre manière de travailler ?

Christophe Ratandra : Non. Pas du tout. Ce qui devait être plus étonnant, je crois, c'était pour mes partenaires. Au début des répétitions, ils avaient beaucoup plus de mal à entendre un homme dire cela. Notamment les actrices. Elles avaient très peur que ce soit un homme qui fasse une femme. Qu'il en fasse une caricature. Qu'il la ridiculise. Que ce ne soit pas bien pour l'image féminine. Elles avaient beaucoup plus de mal au début, mais après ça s'est bien passé. Après, c'est devenu une évidence. J'ai pris la chose au sérieux. Il ne s'agissait pas de faire une caricature pour faire rigoler (On s'attend toujours à ça). Le but est de rendre crédible cette parole même si c'est un homme qui la dit. La difficulté était plus de convaincre par le sérieux du travail, que la parole n'était pas forcément moindre ou détournée parce que c'est un homme. Elle était aussi juste. Elle parlait de la même pièce.

Avec l'actrice qui jouait Goneril, c'était étonnant la complicité qu'on a pu trouver tous les deux. Au fur et à mesure du travail, on se rendait compte que les antagonismes qui existaient entre les deux sœurs étaient subitement beaucoup plus beaux et plus forts. Pratiquement comme s'il n'y avait pas eu de rivalité. On n'avait pas besoin de la jouer, car il y avait deux figures complètement opposées. On pouvait les dissocier par les sexes. Parce que la façon de dire d'un homme est forcément différente d'une femme. Je ne parle pas de voix, je parle d'engagement. Avec l'actrice qui jouait Goneril, on a eu une vraie complicité à jouer ces deux sœurs. Comme si ce que je pouvais apporter en tant qu'homme, aucune femme ne pouvait l'apporter.

Pierre-Antoine Dubey : Vous parliez avant de votre expérience de jouer un transsexuel pour le cinéma. C'était totalement différent ?

Christophe Ratandra : Oui. Là, c'était totalement différent. Là, il y avait vraiment un travail de transformation. Un travail d'accent aussi, parce que j'étais sensé jouer un transsexuel brésilien. Un travail sur la transformation physique. Il y avait des faux seins, des fausses hanches, du maquillage. Pour faire croire que j'étais une femme. Dans ce personnage de transsexuel, il y avait aussi une image de la caricature féminine. Là, au contraire, il fallait essayer d'appuyer sur tout ce qui peut y avoir de féminin. La démarche était beaucoup plus difficile. Il y a eu un travail physique plus long. Mais surtout parce que le résultat était différent, on était au cinéma. Il fallait qu'on croie réalistement à la possibilité que je sois une femme, ou un transsexuel en tout cas.

Pierre-Antoine Dubey : Pour Régane, le costume était alors clairement un signe pour le public ?

Christophe Ratandra : Oui. C'était un désir de Jean-François qu'à la fin de la pièce, on ne se pose plus la question du sexe. Et qu'on aille jusqu'au bout de la transformation. Après, ce sont des accessoires qui se rajoutent dramaturgiquement. C'est au fur et à mesure du travail de répétition que les choses se rajoutaient. Mais c'est une chose qui ne m'appartient pas. On pourrait dire que je l'ai subie. Il voulait qu'on oublie à la fin que je sois un garçon. On a alors poussé le jeu jusqu'à une vraie transformation. D'ailleurs, à la fin, ma sœur arrachait la perruque, ce qui donnait quelque chose d'assez beau puisqu'elles finissaient par se tuer. C'était un signe assez clair de dénonciation.

Mais, on ne s'est jamais posé la question de la véracité. La chose avec laquelle on était d'accord, c'était ce truc de théâtre. On a joué le jeu. Tout est arrivé au fur et à mesure du travail, par le plaisir. Vu que ça marchait bien, qu'on était content, on s'est dit « poussons la chose encore plus loin, encore plus loin... »

Entretien du 13 février 2010 avec Jean-François Sivadier

Pierre-Antoine Dubey : Dans *le roi Lear*, comment avez-vous fait votre distribution ? Est-ce que vous avez cherché à mettre vos acteurs dans un emploi ?

Jean-François Sivadier : Non, justement. Je ne recherche pas du tout la notion d'emploi, ni d'ailleurs la notion de personnage. C'est une question plus large. Je ne parle jamais en termes de personnage. Distribuer Nicolas Bouchaud dans *le roi Lear* est assez logique parce que, au temps de Shakespeare, il n'y avait pas tellement d'acteurs plus vieux que 40 ans. Je pense que l'acteur qui a créé *le roi Lear* avait une quarantaine d'année, ce qui est assez juste historiquement. Choisir un acteur qui ne correspond pas à priori à l'image stéréotypé que l'on a du *roi Lear*, cela raconte une chose sur le personnage ou sur l'absence du personnage, donc sur le théâtre. Quand Bernard Sobel a monté *le roi Lear* avec Maria Casarès, je voyais le spectacle, je savais que ce n'était pas *le roi Lear*, que ça ne pouvait pas être *le roi Lear*, que c'était Maria Casarès. Le fait que je vois l'actrice se confronter au texte me faisait beaucoup plus travailler sur la pièce et sur le sens de cette figure du *roi Lear*.

Pierre-Antoine Dubey : C'est le même cas pour les rôles de Régane ou de Kent ?

Jean-François Sivadier : C'est une règle en générale. Une règle qui en tout cas ne me gêne pas. C'est pareil, d'ailleurs, pour les questions d'âge.

En ce qui concerne *le roi Lear*, c'est un tout petit peu différent. Pour parler de Kent, j'avais proposé au départ à Nadia de jouer Goneril. (Elle disait, comme beaucoup de comédiennes, que c'est un rôle intéressant parce que c'est un rôle de méchante.) Je me suis dit, à un moment donné, que la position de Kent dans la pièce, sa parole politique et son parcours était assez proche de Nadia. Je pense qu'elle s'est dit la même chose. Le fait que la seule parole politique sensée de la première scène soit prise en charge par une femme, que cette figure de fidélité soit féminine, sachant qu'il n'y pas de mère des trois filles dans la pièce, et que surtout ce soit une femme qui s'oppose à Lear, tout ça a déterminé très vite le choix de Nadia dans le rôle de Kent. Ensuite, cela appuyait le fait qu'elle dise qu'elle se déguise et que Lear lui demande « Mais qui es-tu ? », la première chose que dit Kent c'est « Je suis un homme ». Donc toutes ces choses-là, le fait aussi que, dans la tempête, Lear soit entouré de deux femmes alors qu'il a été rejeté par ses filles, tout ça rendait le parcours assez riche. Le choix devenait évident pour nous.

Alors après, je pense qu'il y a une différence au théâtre, enfin beaucoup de gens vous le diront, entre le travestissement d'une femme jouant un homme et d'un homme qui joue une femme. En général, les hommes qui jouent une femme, il y a quelque chose de beaucoup plus simple pour l'acteur, pour le public et pour le metteur en scène. Je ne sais absolument pas pourquoi.

Pierre-Antoine Dubey : Beaucoup plus simple ?

Jean-François Sivadier : Un metteur en scène avait monté *Madame de Sade* où tous les rôles de femmes étaient tenus par des hommes. Il y a très longtemps. Magnifique. On oubliait très vite que c'était des hommes. Il y avait quelque chose qui se passait immédiatement. Quelque fois au théâtre, quand c'est induit par le texte, il y a quelque chose de plus compliqué (par exemple dans *La nuit des rois*, Viola qui se déguise en homme etc.). Il me semble, je ne sais pas, c'est peut-être une intuition. Quand un homme joue une femme, il s'y révèle une part de féminité. Il n'a absolument pas à jouer la féminité pour que l'on croie qu'il soit vraiment une femme. Au contraire, ce qui est intéressant, c'est le fait que cette femme puisse avoir l'air

masculine. A partir du moment où l'homme met une robe, c'est pratiquement déjà une femme. L'inverse n'est pas tout à fait vrai, j'ai l'impression que les femmes qui jouent des hommes se posent automatiquement la question de la légitimité ou de l'autorité par exemple, ou d'une chose masculine alors que les hommes ne se posent absolument pas la question.

Pierre-Antoine Dubey : Vous ne savez pas pourquoi ?

Jean-François Sivadier : Je ne sais pas pourquoi. Peut-être que quand on est acteur, quand on va sur un plateau, il y a une part de doute et d'ambivalence qui existe chez l'homme.

Pierre-Antoine Dubey : Nous avons pu lire dans divers entretiens que vous avez fait que cela était né du désir de Christophe Ratandra de jouer le rôle féminin de Régane et du désir de Nadia Vonderheyden de jouer le rôle masculin de Kent.

Jean-François Sivadier : Pour Nadia c'était un peu plus compliqué. D'abord, parce que je lui avais proposé un autre rôle et qu'elle a dit non. On a hésité.

Mais pour Christophe, c'était une évidence. C'était très offensif. Je n'ai jamais vécu ça. Quelqu'un qui me dit depuis le début « Il faut que tu me donnes Régane, je vais être super dans Régane ». En général, les acteurs ne disent pas qu'ils vont être super dans un rôle. Christophe ne m'a jamais dit ça auparavant. Les acteurs ne peuvent pas dire « Donne-moi ce rôle ». Normalement ils sont morts de trouille ou excités, mais ils ne disent jamais au metteur en scène « Je vais être formidable ». Et là, immédiatement, avec une conviction stupéfiante, il m'a dit « Il faut que je fasse Régane et je vais être magnifique dedans et c'est tout ». C'était Régane et pas Goneril. D'abord, j'ai dit non. Je ne vois pas pourquoi. Dans ce cas-là, il ne faudrait avoir que des hommes dans ma distribution. Je ne vois pas pourquoi une des filles de Lear serait un homme et l'autre serait une femme. A priori, ça me semble bizarre ou gaguesque. Christophe ne me lâchait pas la grappe. En réfléchissant c'est très troublant pour un metteur en scène de voir un acteur dire qu'il veut faire ça à tout prix. Ce n'est pas toujours évident. On propose un rôle à un acteur et ça ne se passe jamais dans l'autre sens. En réfléchissant, depuis le début, je voulais que les deux filles de Lear aient quelque chose de différent, que les deux méchantes ne soient pas méchantes, qu'elles aient quelque chose de particulier et que le public s'attache vraiment à elles, qu'elles soient drôles. En plus, je voulais trouver une distinction entre les deux sœurs. C'était intéressant. Il se trouve que dans la déclaration d'amour des deux filles, il y a une espèce de surenchère. Goneril dit quelque chose d'énorme et de démesuré, un texte contre lequel on ne peut pas lutter. Régane dit encore plus, encore mieux.

La première scène de Lear était, pour nous, comme une distribution de la pièce, un partage du royaume et des rôles, les bons et les méchants, le bien et le mal. Une distribution à vue des personnages de la pièce permettait de travestir les rôles. Dans la première scène, à partir du moment où Lear s'adressait à ses filles, il s'adressait à toute la salle, en nommant le nom de ces filles. Il regardait Christophe en l'appelant Régane comme s'il le distribuait, comme si Christophe n'était pas Régane. Il montait sur le plateau et devenait Régane. D'abord il met une robe, petit à petit, il devient une femme et le public oublie totalement qu'il y a eu un choix entre l'homme ou la femme, jusqu'au moment du 4^{ème} acte où il porte une perruque.

C'est comme dans un cours d'art dramatique, quand tous les acteurs veulent jouer Lucrèce Borgia. C'est avant tout le texte qui intéresse l'acteur plutôt que l'image ou le travestissement. L'idée, c'est que l'homme veut jouer une femme.

La distribution chez Shakespeare pose de vraies questions compliquées, ce n'est pas tant des questions sur le jeu des acteurs mais plutôt sur des histoires de sens. On sait qu'au temps de Shakespeare, il n'y avait que des hommes qui jouaient. La théâtralité et la puissance

dramaturgique de son théâtre faisaient qu'il était facile d'imaginer que des hommes jouent des rôles de femmes. Mais c'est toujours une question problématique au théâtre. A chaque fois que des metteurs en scène travaillent sur le rôle travesti et ses questions, et pas seulement chez Shakespeare, si c'est bien fait, il peut se passer un truc miraculeux. On décolle totalement de la notion de personnage.

Je me posais la question, il n'y pas longtemps, parce que quelqu'un m'a proposé de faire un court-métrage sur le thème de la frontière. Je lui ai proposé de raconter une histoire d'une troupe de théâtre qui veut monter Othello. L'acteur qui joue Othello est blanc. Il se demande s'ils vont le maquiller en noir. Par exemple, la question de qui doit jouer Othello : est-ce qu'il faut prendre un acteur blanc qui reste blanc, est-ce qu'il faut prendre un acteur blanc qui se maquille ? Comme il n'y a pas tant de rôles de noir au théâtre, est-ce qu'il faut prendre un acteur noir parce que c'est un rôle écrit pour un acteur noir ? Mais c'est idiot si l'acteur blanc joue mieux que l'acteur noir.

Pierre-Antoine Dubey : Nous avons pu lire dans divers entretiens que vous avez donnés que vous n'utilisez pas la notion de « personnage » comme une notion de figure vers laquelle tendre et inventer. Pourriez-vous donc exposer votre point de vue sur le lien qui existe entre l'acteur et le rôle écrit par le poète ?

Jean-François Sivadier : Il n'y a qu'une chose qui existe au théâtre pour moi. Il n'existe qu'une situation au théâtre (c'est Antoine Vitez qui le disait), c'est l'acteur qui rentre sur le plateau. L'acte qui va se passer, c'est l'expérience de l'acteur confronté à un texte. Il va essayer de nous faire croire à quelque chose.

Les enfants jouent dans une cour de récréation. Il suffit qu'ils regardent quelqu'un en disant « T'es le roi », et l'enfant qui fait le roi n'a plus rien à faire. S'il se met à jouer le roi, on ne va plus le croire. D'ailleurs, personne ne sait ce que c'est qu'un roi. Personne ne sait ce que c'est que Kent ou Régane dans *le roi Lear*. Sauf des clichés qui viennent de générations d'interprétation où on dit que Kent c'est la figure de la fidélité, donc le mec qui est fidèle, c'est bien connu, il est dans le coin, il est humble, etc. Tout ça, c'est des clichés.

Nous n'avons pour travailler que le texte de Shakespeare. Le texte ne nous dit rien d'autre que ce qui est dit. Par contre, ce qui va faire exister, travailler et jouer le spectateur avec la pièce, c'est l'expérience réelle de quelqu'un qui dit « Je ne peux pas être Régane, parce que je suis un homme et je suis acteur, mais je vais faire comme si j'étais Régane, et le public va essayer de me croire, mais ce n'est pas gagner d'avance ». C'est ça qui fait, à mon avis, tout le théâtre. A l'opéra, c'est évident parce que les chanteurs d'opéra font un tel effort pour chanter qu'ils n'ont même pas le temps de s'occuper de jouer un personnage. Et c'est à partir du moment où ils jouent un personnage, je ne sais même pas ce que ça veut dire exactement, que le théâtre s'en va. Alors je sais bien que la notion de personnage (je suis aussi acteur), c'est quelque chose avec quoi on travaille. Pendant les répétitions, on dit toujours qu'on ne travaille pas avec la psychologie, mais finalement il y a de toute façon de la psychologie. Mais ça ne peut pas être une finalité, ça ne peut pas non plus être vraiment un outil. Le rêve du personnage, c'est plutôt une aspiration que heureusement on n'atteindra jamais. C'est quelque chose qui va se passer ou pas dans la tête du spectateur.

Par exemple, j'ai monté *La mort de Danton*. Dans la pièce, il y a un personnage qui s'appelle Marion qui n'est jamais nommé par son prénom. Elle fait un grand monologue au début de la pièce. Le fait qu'elle s'appelle Marion, ça n'a pas d'importance. Ça n'a aucune incidence sur le jeu de l'acteur. Pour l'acteur, c'est simplement prendre ce texte en charge. En général, les gens qui sortent du spectacle ne disent pas « J'ai bien aimé la scène de Marion », ils disent « J'ai bien aimé l'actrice qui avait une robe rouge et ce qu'elle racontait ». Ça veut bien dire

qu'ils n'ont pas vu un personnage, mais qu'ils ont d'abord vu une actrice costumée, dans une certaine lumière, qui faisait l'expérience d'un texte.

Sur Régane avec Christophe, ce n'était pas avec la notion de personnage que l'on travaillait quand on répétait.

Pierre-Antoine Dubey : Alors, il n'y pas de différence dans votre direction d'acteur pour Christophe Ratandra dans Régane, pour Nadia Vonderheyden dans Kent ou pour un autre acteur dans une partition de son propre sexe ?

Jean-François Sivadier : Il y a des différences. On ne cherche pas la même chose dans les situations. Mais c'est là que ça se passe, ce n'est pas au niveau du personnage. On ne parle jamais en termes d'intentions dans le texte, mais toujours en termes de mouvement, comme des mouvements de musique, mais des mouvements de pensées. Exactement comme on parle dans la vie d'ailleurs. Dans les cours d'art dramatique, on dit souvent aux jeunes acteurs de parler comme dans la vie, parce que dans la vie, on ne parle jamais avec des intentions, mais toujours avec du mouvement. Il y a quelque chose de physique qui se passe dans la parole. Dans le travail, on traque cette chose-là.

Par exemple, sur Régane, on s'est beaucoup raconté l'histoire de la transformation de cette femme. Avec Christophe, on parlait de transformation. Quand on travaille sur le plateau, on ne peut pas se raccrocher à la construction du personnage, surtout pas dans Shakespeare. Les grands auteurs savent ça. Ce n'est pas avec de la psychologie qu'ils écrivent leurs pièces. Ce n'est pas avec des histoires comme si les gens avaient un long passé derrière eux et qu'ils entraient sur scène avec déjà tout un bagage. Le théâtre commence à partir du moment où il y a quelqu'un qui entre et qui agit. Qui construit une mémoire au présent dans la tête du spectateur. Ce qui fait qu'à la fin de la représentation, le public aura l'impression d'avoir vécu une vie entière avec ces gens-là. Mais avec ce qu'ils ont vu et partagé.

La notion de personnage induirait qu'il y a une arrière-pensée que le public ne pourra jamais connaître. Mnouchkine parle, par exemple, très souvent de personnage, mais en même temps, elle ne contredit pas ce que je dis. Mais tout ça, c'est une question de vocabulaire.

Pierre-Antoine Dubey : Avez-vous ressenti le besoin de justifier d'un point de vue dramaturgique le choix que vous avez fait de distribuer des comédiens dans des rôles travestis ?

Jean-François Sivadier : Tout le monde m'a posé cette question quand on faisait les débats, évidemment. Mais, c'était avant tout pour moi une question de cohérence. C'est à dire que si je n'avais pas été persuadé qu'il y avait une cohérence, je ne l'aurais pas fait. Déjà, dès la première lecture, Norah Krief qui joue le fou m'a demandé pourquoi Christophe jouait une femme. Il y avait une espèce de malaise, et je trouvais cela intéressant.

Pierre-Antoine Dubey : Dans sa mise en scène de *Comme il vous plaira* de Shakespeare, Declan Donnellan fait jouer tous les rôles féminins par des hommes. Il justifie ainsi le choix d'une telle distribution : « *Faire jouer des personnages féminins par des hommes conduit à semer le trouble dans la nature de la relation amoureuse* ».

Dans votre lecture du *Roi Lear*, la distribution réalisée a-t-elle également troublé les relations entre Kent et Lear ou Régane, son mari, sa soeur et Edmond ?

Jean-François Sivadier : Bien sûr. Oui. Par exemple, quand Régane se confronte au roi Lear dans l'acte II et qu'elle lui explique qu'elle ne veut pas le prendre chez elle, l'acteur doit jouer sincèrement sans jouer la femme. Il est obligé de défendre un point de vue. La question de

point de vue est très importante. Avant tout sur le plateau, Christophe était comme un avocat de Régane. Il venait défendre un point de vue. Ça veut dire que ce point de vue-là n'est pas induit seulement par le fait que Régane est une femme et une fille de roi. C'est très Brechtien. C'est un attachement sur le texte. Cela trouble le rapport. Le fait que notre roi Lear était un acteur jeune faisait qu'on ne pouvait pas se dire que le pauvre est complètement gâteux, comme avec Michel Piccoli. On ne pouvait pas s'apitoyer sur lui. Il faisait un choix en son âme et conscience, un choix réfléchi, une grosse erreur politique.

Le fait qu'il y ait déjà un plaisir de l'acteur de jouer Régane (d'après Brecht c'est un outil et pas une finalité), révèlent la force du texte. Le texte ne parvient pas par une motivation psychologique féminine, mais parce que l'acteur prend la parole. Le plaisir qu'avait Christophe à prendre la parole de Régane empêchait qu'on juge le rôle. Qu'on se dise « quelle salope ». Il y avait un point de vue sur la partition de Régane. On évitait le cliché de se dire qu'elle est méchante, car ce n'est pas du tout ça la pièce.

Pierre-Antoine Dubey : Pour Kent, la relation au roi Lear est aussi un peu troublée, vous parliez de la notion de la femme, de la mère. C'est aussi une volonté de votre part de faire entendre ce lien de la relation.

Jean-François Sivadier : C'est un peu schématique, mais on parlait de Kent comme d'une figure absolue de la fidélité. Que ce soit un homme ou une femme, peu importait. Pour les gens qui ne connaissent pas la pièce, cela troublait parce que c'était une femme, mais je ne pense pas que cela créait une incidence particulière.

Pierre-Antoine Dubey : Dans le jeu de l'acteur, y a-t-il eu un travail sur le féminin ?

Jean-François Sivadier : À un moment, on s'est posé la question. Dès le départ, on était d'accord qu'il ne fasse pas la grande folle, qu'il ne soit pas dans ce registre-là. Il ne voulait pas faire ça et moi non plus d'ailleurs. A certains moments, on a cherché de toutes petites pistes, mais il suffit de rien, c'est-à-dire que quand on commence à en faire trop, c'est là que l'on perd quelque chose de la féminité. Nous n'étions pas trop attachés à la figure féminine. On avait un peu peur que ça ne passe pas, donc on a réglé le problème très vite en lui mettant une robe à vue. On a traité comme cela la transformation du masculin au féminin. On voulait qu'il soit de plus en plus séduisant. On voulait que les cheveux arrivent vraiment au dernier acte.

Pour Kent, le masculin, Nadia avait déjà fait des rôles d'hommes. Nadia n'a pas de problème avec le côté clown de Kent. Je pense qu'elle posait un autre problème à d'autres moments, c'est-à-dire qu'elle en avait marre de jouer un rôle de mec, sans féminité. C'est très curieux, car elle parlait de la non féminité de Kent, alors qu'avec Christophe, ce qui était intéressant c'était sa masculinité. Là aussi, il y a une grosse différence.

Pierre-Antoine Dubey : Le rôle travesti est-il un révélateur d'une part intime de l'acteur ?

Jean-François Sivadier : Evidemment, parce que c'est un masque. Un masque donc c'est un révélateur. J'en ai énormément parlé avec Christophe parce que c'est quelqu'un qui a un mal fou à être lui-même sur un plateau, à dire je suis moi-même en train de défendre un texte. Par contre, dès qu'on lui met un masque, il devient totalement libéré. Le fait de se dire pour un acteur « ce n'est pas moi » (c'est comme les rôles d'ordure), « c'est quelque chose de tellement à l'opposé de moi-même », cela devient un outil de liberté extraordinaire.

Je pense que c'est un peu plus compliqué pour les femmes qui jouent des hommes. Je ne sais pas pourquoi. Parce que je pense que cela peut devenir contraignant. Comme si la femme

déguisée en homme pourrait perdre une part de sa séduction. Alors que l'homme qui joue une femme peut avoir une double séduction, la séduction de la femme et la séduction de l'acteur. Plus on est contraints sur un plateau, plus on est libres, si c'est une belle contrainte. Mais si on dit à un acteur de faire ce qu'il veut, il va être complètement perdu, totalement prisonnier de lui-même. Si on veut qu'il soit libre, il faut l'extraire, le faire regarder ailleurs. Un homme qui joue une femme regarde tellement ailleurs, qu'il en vient très libre et très rigoureux. En voyant travailler Christophe sur le rôle de Régane, je ne l'avais jamais vu aussi libre, précis et heureux sur un plateau.

Pierre-Antoine Dubey : Au contraire pour la femme, ce masque devient une contrainte.

Jean-François Sivadier : J'ai l'impression. Je ne sais pas. Il y a un souci, une préoccupation. C'est compliqué. J'ai l'impression que la comédienne qui joue un homme se pose des questions de jeu de représentation de cet homme qu'un homme déguisé en femme ne se posera jamais, qu'il n'a absolument pas à se poser.

Pierre-Antoine Dubey : Dans un entretien sur *Le Roi Lear* réalisé par Rita Freda pour le *Journal Théâtre Forum Meyrin* à Genève, vous parlez de « la théâtralisation du théâtre ». Est-ce que les rôles travestis de Régane et Kent révèlent eux aussi quelque chose de l'essence du théâtre ou du jeu de l'acteur ?

Pourriez-vous définir en quoi consiste pour vous cette essence du théâtre ou du jeu de l'acteur ?

Jean-François Sivadier : C'est une façon de montrer aux gens qu'on sait que l'on est au théâtre et que l'on est nulle part ailleurs que sur un plateau de théâtre. C'est à partir de ce postulat de départ, qui est très brechtien, qu'on peut inventer quelque chose avec les gens. Travestir les rôles de Régane et Kent, c'est une façon de jouer avec les gens, de leur dire, on vous demande de croire à ce que dit cet acteur qui joue une femme alors que vous savez très bien que c'est un homme. On vous demande d'y croire. Et le public, comme il est sollicité d'une certaine manière, joue avec ces codes. Il refuse ou il accepte, mais en tout cas il joue, ça lui pose une question sur ce qu'il voit. Théâtraliser le théâtre, c'est dire au public qu'il n'oublie jamais qu'il y a de la magie grâce aux acteurs, aux techniciens. Moi je me suis aperçu que ça résolvait énormément de choses et que ça amenait beaucoup de liberté au jeu de l'acteur. Dire au public que tout ce que vous allez voir est faux, c'est à partir de ce moment qu'on va pouvoir construire du réel et produire de vrais chocs.

Pierre-Antoine Dubey : Avez-vous accordé une attention particulière aux costumes conçus pour les rôles travestis ?

Le costume aide-t-il l'acteur pour sa performance ? Ou est-il un signe pour le spectateur ?

Jean-François Sivadier : C'est clairement les deux. C'est forcément les deux.

Pierre-Antoine Dubey : Comment faire résonner un texte au féminin dans la bouche d'un homme ?

Jean-François Sivadier : Le fait de jouer une femme, c'est simplement un rêve, une utopie, mais ce n'est pas la réalité. On n'est pas une femme, on continue d'être un homme. On se frotte à l'impossibilité d'être une femme. C'est ça qui est intéressant. C'est comme pour Maria Casarès qui joue le roi Lear, l'impossibilité d'être pour elle le roi Lear, mais l'aspiration à l'être, c'est ça qui fait le théâtre. Ce qui est beau pour Christophe qui joue

Régane, c'est son rêve d'être cette figure-là, mais son impossibilité totale. Alors apparaît un doute. Si l'acteur est très sérieux dans sa conviction, il doit se débarrasser du fait de jouer une femme. S'il s'attache au sens du texte, au sens du travestissement, il n'y a pas de problème.

ANNEXE B : *Extraits de scènes*

Texte improvisé de Vincent Fontannaz / Monologue de Nina dans *La Mouette* de Tchekhov (retranscription de la captation¹¹² de la pièce *Pour la libération des grands classiques* mis en scène par Christian Geffroy-Schlittler)

Vincent : Nina. Nina. Nina.

La Mouette d'Anton Tchekhov.

Au début, tout va bien. Nina est amoureuse de Kostia, un jeune écrivain. Elle rêve de devenir comédienne. Ça, c'est vraiment très original. Mais, évidemment, elle tombe amoureuse d'un autre. Écrivain lui aussi. Plus célèbre. Plus âgé. Plus sexy. Avec qui, elle part à Moscou. Là-bas, elle a un enfant. L'enfant meurt. Son gentil écrivain la quitte. Seule à Moscou, elle est devenue une actrice de troisième zone. On appelle ça une comédie russe.

A chaque fois que je vois au théâtre une mise en scène de *La Mouette*, Nina est toujours interprétée par une actrice aux grands yeux, maigrelette, petite poitrine avec le bout des tétons qui pointe au travers d'une robe légère pour garder le public en éveil. Ces petites starlettes ont toutes déjà fait de la danse classique ou du moderne jazz. Elles nous le montrent, elles n'arrêtent pas de tourner, de s'exciter, de virevolter. Annonçant les mots si délicieux d'Anton Tchekhov. L'âme russe au bord des lèvres. C'est faux.

Et, lorsqu'à la fin de la pièce, elle va rendre visite à son premier amour, lors d'une de ses tournées de province. Dans l'obscurité du soir, elle est loin d'être légère. Elle est lourde. Elle a traîné sa vie comme une traîne interminable de souffrance. Ce n'est pas de la mélancolie slave, ça. C'est tout son corps qui est lourd, qui se traîne par terre.

Face à l'amour d'enfance qu'elle a délaissé, elle est maudite. Son corps lui fait mal, mais elle l'a traîné jusque là, son corps, plein de bleus, d'écorchures. Mais elle vit toujours nom de Dieu, elle est là. Elle dit, il fait bon, chaud. Autrefois, c'était un salon ici. J'ai beaucoup changé. Oui, je sais. J'ai maigri. Et mes yeux sont devenus plus grands. Je rêve toutes les nuits que vous me regardez sans me reconnaître. Si vous saviez. Depuis que je suis arrivée, je viens sans cesse rôder par ici, près du lac. J'ai été plusieurs fois tout près de votre maison. Mais je n'ai pas osé rentrer. Asseyons-nous. Voulez-vous ? Asseyons-nous. Et parlons... parlons... Il fait bon ici. Chaud. Intime.

Entendez-vous le vent ? Tourgueniev a dit quelque part : « heureux celui qui par de telles nuits a un toit au-dessus de sa tête, qui a un coin chaud ». Je suis une mouette. Non, c'est pas ça. Qu'est-ce que je disais ? Oui. Tourgueniev : « que Dieu vienne en aide à tous les errants sans abri ». (*elle pleure*) C'est rien. Ça me soulage. Ça fait deux ans que j'ai pas pleuré. Hier, tard dans la soirée, je suis allée voir dans le jardin si notre théâtre était toujours debout. Il était là. Et je me suis mise à pleurer pour la première fois en deux ans. C'était comme si une brume s'était levée en moi. Voyez, je ne pleure déjà plus.

Ainsi, vous êtes devenu écrivain. Et moi, actrice. Nous voilà nous aussi pris dans le tourbillon. Je vivais gaiement, comme un enfant. Le matin, en me réveillant, je me mettais à chanter. Je vous aimais. Je rêvais à la gloire. Et maintenant ? Demain, à la première heure, je partirai à Ielets en troisième avec des paysans. Et, à Ielets, des marchands qui ont de l'instruction me poursuivront de leur galanterie. La vie est grossière. J'ai signé un engagement pour tout l'hiver.

Il faut que j'y aille maintenant. Mes chevaux sont arrêtés près de la petite porte. Ne m'accompagnez pas, je trouverai le chemin.

Donnez-moi un verre d'eau. Je ne peux pas partir. J'ai quelque chose à accomplir ici.

¹¹² *Pour la libération des grands classiques*, conçu et mis en scène par Christian Geffroy Schlittler, captation réalisée par L'agence Louis-François Pinagot, Saint-Gervais, Genève, 2009.

Irina Nikolaïevna est ici ?

Pourquoi dites-vous que vous baisez la terre sur laquelle j'ai marché ? Moi, il faut me tuer. Je suis si lasse. Si je pouvais me reposer. Me reposer. Je suis une mouette. (*onomatopée de mouette*) Non, c'est pas ça. Je suis une actrice.

Mais bien sûr, il est ici lui aussi ? Trigorine, son gentil écrivain ? Mais bien sûr... ça n'a pas d'importance. Oui. Il ne croyait pas au théâtre. Il riait toujours de mes rêves. Et, peu à peu, moi aussi j'ai cessé d'y croire. Et j'ai perdu courage. Avec ça, les soucis amoureux, la jalousie, la perpétuelle inquiétude pour l'enfant.

Je ne savais pas où mettre mes bras. Je ne savais pas me tenir sur la scène. Je ne savais pas me servir de ma voix. Vous ne pouvez pas comprendre ce que c'est que de se sentir jouer atrocement mal dans ce monde. Je suis une mouette. Non, c'est pas ça.

Vous rappelez-vous ? Vous avez un jour tué une mouette. Un homme passait par là, il l'a vu et il lui a pris sa vie. Par hasard. Par désœuvrement. Sujet pour une petite nouvelle. C'est pas ça ?

Qu'est-ce que je disais ? Oui, je parlais de la scène. Maintenant, je m'y prends déjà tout autrement. Je suis une vraie actrice. Je joue avec bonheur. Avec extase. En scène, je deviens comme ivre et il me semble que je suis belle. Et maintenant, pendant mon séjour ici, je marche sans fin et je pense, je pense... Et je sens comme chaque jour grandit en moi une force. Maintenant je sais. Je comprends, Kostia, que l'essentiel dans notre métier, que ce soit la scène ou l'écriture, l'essentiel, ce n'est ni la gloire, ni l'éclat, ni tout ce à quoi j'ai rêvé... Mais de savoir supporter. Savoir porter sa croix et avoir la foi. J'ai foi. Et j'ai moins mal. Et quand je pense à ma vocation, j'ai pas peur de la vie.

Adieu. Quand je serai devenue une grande comédienne, vous viendrez me voir jouer. C'est promis ?

Maintenant, il est déjà tard. Je ne tiens plus debout. Je suis épuisée, j'ai faim. Mes chevaux sont à côté. Ne m'accompagnez pas, je trouverai le chemin.

Alors, elle l'a amené avec elle ? Tant pis. Quand vous verrez Trigorine, ne lui dites rien. Je l'aime. Je l'aime même plus fort qu'avant. Sujet pour un petit conte. Je l'aime, je l'aime passionnément. Je l'aime jusqu'au désespoir.

Comme on était bien, autrefois. Kostia, vous rappelez-vous ? Comme la vie était claire... chaude, joyeuse, pure. Comme les sentiments ressemblaient à des fleurs, tendres et gracieuses. Vous rappelez-vous ? « Les hommes, les lions, les aigles et les perdrix. Les cerfs cornus, les oies, les araignées. Les poissons silencieux qui habitaient dans l'eau. Les étoiles de mer, et tout ce que l'œil ne pouvait voir, bref. Toutes les vies... toutes les vies... toutes les vies, ayant bouclé leur triste cycle, se sont éteintes. Depuis déjà un millier de siècle. La terre ne porte plus un seul être vivant. Et cette pauvre lune allume en vain sa lanterne. Les cigognes ne crient plus à leur réveil dans le pré. Et on n'entend plus les hannetons de mai dans les tilleuls ».

MOI-MÊME. Maman !

MAMAN. Excuse-moi de te déranger pendant que tu causes avec Sa Sainteté. Mais Sa Sainteté comprendra que tu la quittes pour quelques instants.

MOI-MÊME. Mais maman il n'y a que Dieu qui soit au-dessus du pape.

MAMAN. Si tu voulais bien prendre le thé avec Lui. Je te préviens, il a l'air très fatigué. Il dit qu'il veut tout lâcher, il n'y a que toi qui puisses lui remonter le moral.

LE PAPE. Allez mon fils, la Joie de Dieu est plus précieuse que mon inquiétude. Tiens, c'est pas mal ce que j'ai dit là, vous m'inspirez !

MONSIEUR BALAZUC. Je fais Dieu. Je le fais comme un metteur en scène après une mauvaise générale.

L'éternité m'épuise. Ma Trinité tourne en rond. Ma Miséricorde s'ennuie. Mon Amour devient théorique. Cette immortalité me coupe la parole, en un mot, je veux m'incarner. Il n'y a que vous qui puissiez me comprendre. Nous avons décidé tous les trois d'oublier notre incommensurabilité et d'aller jouer un vaudeville à Verdun devant une salle à moitié vide, manger une pizza froide sous la pluie, dans l'incognito et l'amertume. Rentrer dans un hôtel déclassé, le Coq-Hardi – il paraît que c'est bien triste –, rire enfin du papier peint à fleurs, et regarder par la fenêtre la nuit épouvantable, penser alors au poète mort sans gloire. Oh ! ce serait beau ! Prenez ma place, moi je n'aspire qu'à être l'un de vos acteurs, Olivier Balazuc par exemple, quel acteur étonnamment doué, dans tous les registres, il amène le vaudeville au point métaphysique ! Prenez ma place !

MOI-MÊME. Je ne sais pas si je peux.

MAMAN. Ça me ferait tellement plaisir.

DIEU. Je veux m'incarner ! On est si seul sans la douleur.

MONSIEUR FAU. Et pendant qu'il parle avec Dieu des mystères de l'incarnation je donne un cours de théâtre à tante Geneviève. Je fais le professeur et je fais tante Geneviève. C'est vertigineux.

¹¹³ Olivier Py, *Les Illusions Comiques*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2006.

TANTE GENEVIÈVE. Bonjour, professeur.

Ce qui m'intéresse, moi, ce n'est pas l'incarnation mais l'interprétation. Stanislavski a dit que...

MONSIEUR FAU. Stanislavski a été inventé pour jouer le théâtre bourgeois. C'est-à-dire pour interpréter un monde qui est lui-même un théâtre. Il nous faut, tante Geneviève, dénouer le songe bourgeois.

Là est la révolution intime que nous cherchons.

TANTE GENEVIÈVE. Mais comment faire ?

MONSIEUR FAU. Le théâtre commence quand deux masques sont superposés. On ne joue pas un personnage, on joue un personnage qui joue un personnage. L'interprétation est impossible, l'incarnation seule est mystère digne d'intérêt. Nous ne sommes que des personnages de fiction. Il faut mettre fin à la dictature de l'authenticité.

TANTE GENEVIÈVE. Mais moi, moi, je suis tante Geneviève.

MONSIEUR FAU. Non. Non, seulement un personnage, la tante Geneviève de tous, celle qui de Dunkerque à Carcassonne tient sa pochette comme ça quand elle va à l'opéra. Rien d'authentique, elle a appris à jouer tante Geneviève en regardant sa mère qui elle-même l'a appris au cinéma avec Michèle Morgan. Sa désapprobation devant l'art contemporain sonne faux, son admiration pour les géraniums est feinte, tout est écrit, même son intimité la plus intime elle la joue faux. Il n'y a pas de vérité, pas de sincérité, pas d'identité, il n'y a que du jeu ! C'est ça que, moi, j'ai apporté à l'humanité ébahie, sur la scène où je pense avec mes pieds !

Tante Geneviève est un personnage qui joue un personnage que tout le monde pourrait jouer, moi par exemple, je pourrais moi-même jouer tante Geneviève.

TANTE GENEVIÈVE. Non, pas dans mon intime intimité de femme !

MONSIEUR FAU. Regards à droite et à gauche quand elle fait pipi entre deux voitures, joué, rejoué, convention.

TANTE GENEVIÈVE. Je n'existe pas. Je n'existe plus !

MONSIEUR FAU. L'être ne se contente pas d'un personnage. Derrière le masque, un autre masque, et ainsi de suite jusqu'à...

TANTE GENEVIÈVE. Oui, quoi ?

MONSIEUR FAU. Le rire des galaxies !

TANTE GENEVIÈVE. Vous me faites peur !

MONSIEUR FAU. Oui. C'est pourquoi je n'aime pas du tout ce sourire qu'on affecte dans les films pornographiques, si j'avais à jouer la jouissance, je jouerais une sorte de vide métaphysique.

TANTE GENEVIÈVE. Revenons aux personnages.

MONSIEUR FAU. Donc, il n'y a que des identités de papier, des rôles que l'on se donne, que l'on nous donne et avec lesquels il faut s'arranger, sans masque c'est la stupeur, la fureur, l'hébétéude, nous ne passerons à la tragédie qu'à la deuxième leçon. Cette première leçon est consacrée au théâtre de boulevard.

TANTE GENEVIÈVE. C'est facile.

MONSIEUR FAU. Non, c'est le plus difficile. Le masque est là, mais doit bâiller, l'acteur de boulevard est une tante Geneviève qui sait qu'elle en est une et qui fait bâiller son masque. Elle sait que ce qu'elle dit est inepte, que sa vie est inepte et elle dénoue le songe bourgeois en montrant qu'elle n'est pas dupe de l'imbécillité de ce qu'elle dit.

Par exemple elle dit : "Si potiche je fus, je ne serai pas cruche." Pour ce faire elle laisse légèrement tomber l'intonation, cesse d'interpréter les derniers mots de la phrase, et passe à autre chose, qui ne sera toujours que vacuité. Il n'y a que des masques ; terreur, donc rire.

TANTE GENEVIÈVE. Donc elle joue faux.

MONSIEUR FAU. Ma vieille voisine a perdu ses clefs... Elle est enfermée à l'intérieur. On pourrait la faire crier comme ça (*il crie*) : Mais la vérité c'est qu'elle n'atteint pas le rôle !

Elle crie faux. "Au secours, je suis enfermée, à l'aide !"

Le footballeur qui remonte le stade, victorieux après son but, il est l'image qu'il se fait de la victoire. (*Il mime.*) La petite fille qui est contente parce qu'elle a gagné un canard bleu. (*Il mime.*) On dit que j'en fais trop, c'est l'humanité qui surjoue !

Le barman qui sait qu'on le regarde. (*Il mime.*) Ma tante Odette qui tripote son collier de perles en parlant des banlieues : "Moi,

je crois qu'ils manquent d'idéal, ces jeunes gens ! Il faudrait leur donner un idéal."

L'actrice qui reçoit une récompense joue une autre comédie, la sincérité : là je ne joue plus. "Je tenais à remercier, excusez-moi, l'émotion, hum, hum, je tenais à remercier ceux qui se sont souvenus que je n'étais pas tout à fait morte."

Tous jouent et nous, nous devons trouver ce personnage non pas qu'ils sont mais qu'ils jouent ! Le théâtre ne commence que quand un personnage joue un personnage.

La convention est la chair du théâtre, sans convention, on tombe dans la convention la plus conventionnelle, l'authentique.

TANTE GENEVIÈVE. Mais une fois le songe bourgeois dénoué, que reste-t-il ?

MONSIEUR FAU. Il reste le théâtre de la Joie.

TANTE GENEVIÈVE. Qu'est-ce que c'est ?

MONSIEUR FAU. La tragédie et le drame lyrique.

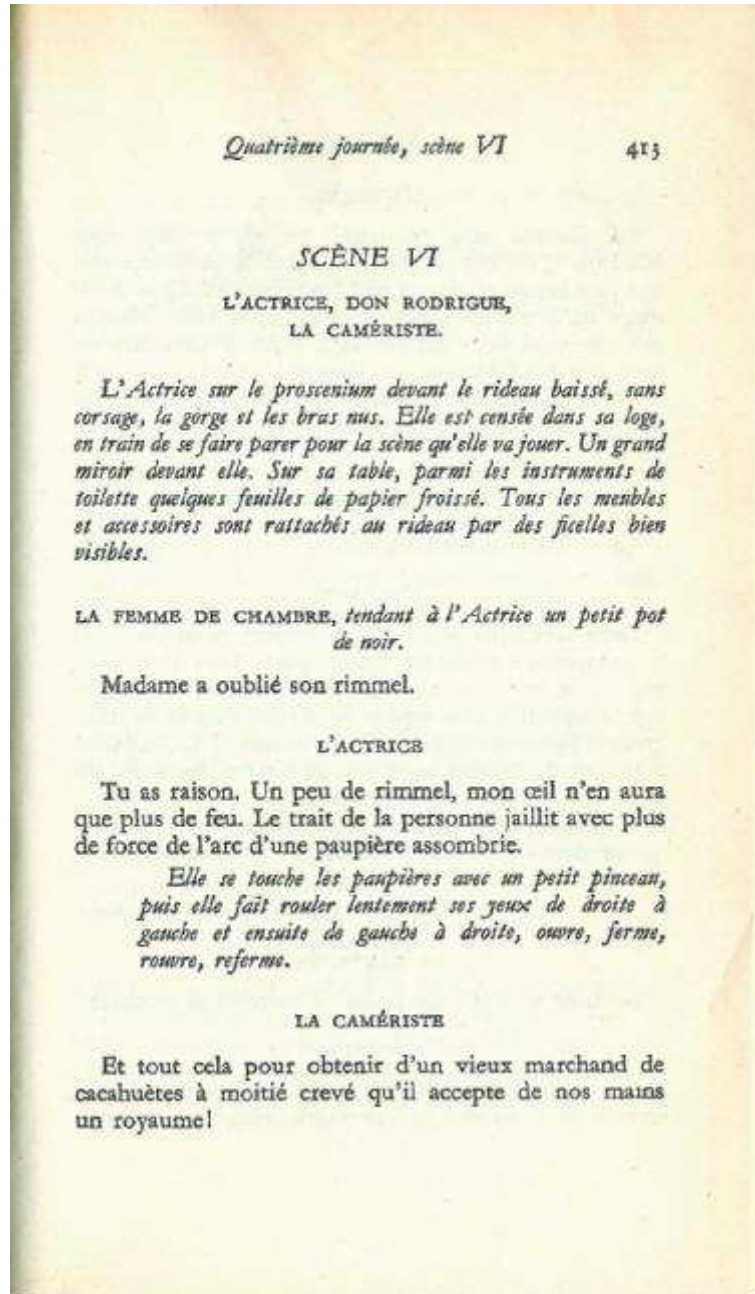
TANTE GENEVIÈVE. Quelle différence ?

MONSIEUR FAU. Dans la tragédie, la parole sauve la dignité de l'humanité. Dans le drame lyrique, la parole sauve l'humanité elle-même. La tragédie fait de nous des hommes, le drame lyrique fait de nous des poètes.

TANTE GENEVIÈVE. Qu'est-ce qu'un poète ?

MONSIEUR FAU. C'est celui qui entend que les dieux désirent inlassablement notre humanité.

Fin du premier acte, il y en a trois.



¹¹⁴ Paul Claudel, *Le Soulier de Satin*, Paris, Gallimard, 1989.

L'ACTRICE

Ne dis pas cela, Mariette! Tu n'y entends rien, Mariette. C'est une situation superbe! Le plus beau rôle que j'aie jamais eu de ma vie! Un rôle en or. Quel dommage qu'il n'y ait personne pour nous voir! Mais je m'en servirai pour ma saison à Madrid. Cela fera un petit sketch à l'Alcazar, tu verras ça!

— Et pas un brin de rouge sur la figure. Rien qu'un peu de carmin sur le lobe de chaque oreille. Qu'en dis-tu?

LA CAMÉRISTE, *frappant des mains.*

Ça suffit! tout est allumé!

L'ACTRICE

Dans la simplicité pour commencer, pour ménager la progression et toutes les nuances. Tout tranquille, tout doux, tout uni, avec un fond douloureux. Simplicité, simplicité! Une espèce de soumission et de résignation pleine de dignité. (*Posant sa voix :*) La, la, la, la! Petit pot de beurre! petit pot de beurre; les notes du milieu de la voix un peu mates.

De la simplicité mais de la grandeur aussi! Je commence dans une noble simplicité : « Je vous ai convié, Monsieur... »

Elle se reports aux papiers.

LA CAMÉRISTE

Madame veut-elle que j'aille lui chercher la brochure?

L'ACTRICE

Il n'y a pas de brochure, Mariette, c'est bien plus beau comme ça. C'est moi qui ai tout à créer, les paroles et

la musique. Je lis ma réplique d'avance dans les yeux de mon partenaire.

Il n'y a qu'à bien régler les mouvements, les paroles viennent dessus toutes seules.

Je commence par une espèce de récitatif, mon histoire, un long tissu de fariboles pathétiques, récitées de la voix la plus musicale.

Et puis, peu à peu, tous les grands mouvements de l'éloquence et de la passion, les accents de cette reine explorée aux pieds de ce truand, j'espère qu'il est bien hideux et brutal, et de temps en temps une interrogation, un mot, une touchante petite question. C'est cela! par-ci par-là un rien, une fusée, clair, clair, tendre, touchant, une gentille petite *cocotte*!

Et par derrière, toujours naturellement, le secret féminin, quelque chose de réservé et de sous-entendu.

LA CAMÉRISTE

Oh! je me cacherais quelque part pour vous voir! Oh! si Madame est aussi belle que l'autre soir, ce sera épantant! Je ne savais où me fourrer! j'en ai pleuré toute la nuit!

(Là-dessus, le rideau se lève, entraînant dans les airs le miroir, la table de toilette et tout le fourmillement.)

O mon Dieu, qu'est-ce qui arrive?

L'ACTRICE

Nous sommes de l'autre côté du rideau! Sans y faire attention nous avons passé de l'autre côté du rideau et l'action a marché, sans nous! O mon Dieu, quelqu'un a pris mon rôle! Je me sens toute nue! Dépêchons-nous de nous remettre là dedans et nous finirons bien par sortir par un bout ou par l'autre!

ANNEXE C : *Illustrations*

Vincent Fontannaz dans le rôle de Nina dans *La Mouette* de Tchekhov dans *Pour la libération des grands classiques* mis en scène par Christian Geffroy Schlittler¹¹⁵



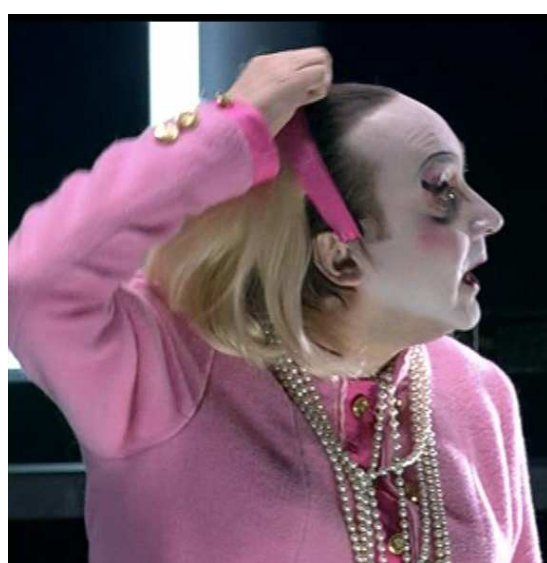
¹¹⁵ *Pour la libération des grands classiques*, conçu et mis en scène par Christian Geffroy Schlittler, captation réalisée par L'agence Louis-François Pinagot, Saint-Gervais, Genève, 2009.

Christophe Ratandra dans le rôle de Régane dans *Le roi Lear* de Shakespeare mis en scène par Jean-François Sivadier¹¹⁶



¹¹⁶ *Le roi Lear* de William Shakespeare, dans une mise en scène de Jean-François Sivadier, captation réalisée par le Théâtre Nanterre-Amandiers, septembre 2007.

Michel Fau dans le rôle de Tante Geneviève dans *Les Illusions comiques* d'Olivier Py¹¹⁷



¹¹⁷ *Les Illusions comiques*, création d'Olivier Py, captation réalisée par le Théâtre du Rond-Point, 2006.

Michel Fau dans le rôle de l'Actrice dans *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel mis en scène par Olivier Py¹¹⁸



¹¹⁸ *Le Soulier de Satin* de Paul Claudel, dans une mise en scène d'Olivier Py, captation réalisée par le Théâtre de l'Odéon, 2009.

