Agôn

7 | 2015
La Distribution

Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ?

Camille Khoury

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/agon/3448>

DOI : 10.4000/agon.3448

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Camille Khoury, « Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ? », *Agôn* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 05 novembre 2015, consulté le 07 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/agon/3448> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.3448>

Ce document a été généré automatiquement le 29 septembre 2020.

Tous droits réservés

Le travesti dans le théâtre du XIX^e siècle : une distribution à contre-genre ?

Camille Khoury

- 1 Avant le XIX^e siècle, le travesti féminin n'avait jamais été aussi populaire. Certaines actrices comme Mlle Dancourt au XVII^e siècle et Mlle Dangeville au XVIII^e s'étaient déjà rendues célèbres dans les rôles travestis, mais c'est bien à Virginie Déjazet que le travesti féminin au théâtre doit ses lettres de noblesse. C'est ce que nomme sans détour la notice qui lui est consacrée dans *Le Panthéon des comédiens*.

A Virginie Déjazet revenait la gloire d'édifier, sur des bases solides, « la Femme-homme ». Avant elle, on n'avait recours que très peu souvent aux grâces féminines pour mettre à la scène un tout jeune garçon dans le genre de *Chérubin*, ou du *Duc d'York* dans *Les Enfants d'Edouard*. Déjazet érigea en principe l'art de reproduire la jeunesse de tous les héros d'amour, de gloire ou de piquantes aventures. Elle fut successivement Richelieu et Lauzun, Bonaparte et Voltaire, Conti et Gentil-Bernard, Vert-Vert et Létorières, Lulli et le sergent Frédéric, Figaro et Garat.¹

- 2 C'est en travesti que Virginie Déjazet lance sa carrière. En 1821, elle rentre au théâtre du Gymnase et connaît un énorme succès dans un rôle de jeune premier. Puis elle joue Léon, un jeune lycéen dans *La Petite Sœur*, et le rôle d'Octave, dans *Le Mariage enfantin*. Même après avoir laissé sa jeunesse derrière elle, elle s'illustre encore en jouant des personnages masculins, et elle interprète brillamment le rôle d'un chanteur dans *Monsieur Garat* de Victorien Sardou. Elle est alors âgée de soixante-deux ans. Sa notoriété et la gloire dont elle embellit ces rôles lui permettent alors de donner son nom aux rôles travestis qui sont ainsi nommés les « déjazets ».
- 3 C'est bien dans la lignée initiée par Déjazet que se situe Sarah Bernhardt dont les rôles travestis qu'elle interprète dans la seconde moitié du siècle fondent la renommée. C'est dans le rôle de Zanetto, jeune chanteur florentin qu'elle se fait connaître en 1869 dans *Le Passant* de François Coppée. En 1873 elle évince l'actrice interprétant Suzanne avec son Chérubin dans le *Mariage de Figaro*. Comme pour Déjazet, l'âge ne l'arrête pas, et c'est à cinquante-six ans qu'elle interprète le rôle d'*Hamlet*, qui marque encore les mémoires.

- 4 Si la popularité du travesti féminin sur les scènes théâtrales est indéniable, elle peut cependant étonner, autant du point de vue des mœurs sociales que des normes propres à l'économie des théâtres. En effet, c'est au xix^e siècle que la différenciation entre costumes masculins et costumes féminins devient la plus marquée dans l'histoire de la mode, et un arrêté napoléonien interdit même aux femmes de « porter la culotte ». Dès lors, comment tolérer le pouvoir subversif d'une femme qui s'exhibe habillée en homme publiquement, sur une scène de théâtre ? L'aisance avec laquelle les travestis arpentent les scènes semble également paradoxale dans un siècle où la distribution, régie par des règles strictes, se fonde essentiellement sur la vraisemblance.

Emploi, contre-emploi, contre-genre

- 5 Dans le dictionnaire de théâtre qu'il rédige à la fin du xix^e siècle, Arthur Pougin définit l'emploi en ces termes :

On appelle *emploi* toute une catégorie de rôles se rattachant à un genre spécial, et exigeant, du point de vue de la voix, du physique, du jeu scénique, certaines aptitudes, certaines facultés qui sont le propre de tel ou tel individu et qui le rendent particulièrement apte à remplir cet emploi. De même qu'un vieillard ne saurait jouer les amoureuses et qu'une jeune fille ne saurait jouer les pères nobles, de même certains acteurs, nés pour le genre comique, seraient dans l'impossibilité de remplir un rôle sérieux et *vice versa*. Il a donc bien fallu, pour établir avec autant de précision qu'il est possible de le faire en pareille matière, la part de chacun, former des séries de rôles analogues et constituer ce qu'on appelle des emplois.²

- 6 Ce système fonctionne alors à double sens : il permet de classer les acteurs en fonction de leurs caractéristiques physiques, sexuelles, vocales et du genre dramatique (comédie, tragédie, mélodrame etc.) dans lequel ils excellent pour leur associer une catégorie de rôles regroupés en fonction de la qualité des personnages. Pougin est clair : ces associations relèvent de la nécessité : les acteurs seraient *incapables* de jouer *correctement* d'autres rôles que ceux correspondant à l'emploi dans lequel ils s'inscrivent.
- 7 L'emploi ne répond pas seulement à un impératif de vraisemblance, il met également en évidence le poids de la tradition dans l'interprétation des personnages : si l'on peut faire correspondre le physique d'un acteur au physique d'un personnage, c'est que celui-ci est déjà plus ou moins défini par une lecture normative conservée à chaque reprise du rôle. De la même manière que l'interprétation des personnages reste conventionnelle, le système de distribution l'est lui aussi. L'identification physique entre le personnage et son interprète tolère alors certains écarts à la vraisemblance : l'écart d'âge entre le personnage et son interprète fait partie des écarts acceptés par convention et fréquemment constaté dans la distribution, notamment pour les grands acteurs. Sarah Bernhardt a par exemple joué des rôles de jeune première jusqu'à un âge avancé.
- 8 Le contre-emploi est alors un choix de distribution qui travaille sur des écarts non conventionnels. C'est à l'époque romantique qu'apparaissent les premières distributions à contre-emploi : le mélange des genres et des registres revendiqué dans la poétique du drame romantique résonne dans la distribution. Ainsi, lorsque Victor Hugo monte *Ruy Blas* au Théâtre de la Renaissance en 1838, il confie à Frédérick Lemaître, connu pour son succès dans le mélodrame, le rôle-titre. Ce personnage, amoureux de la reine, porteur du lyrisme et des valeurs politiques du romantisme, n'est alors pas incarné par un jeune premier, mais par un comédien de 38 ans aux allures de voyou. En effet, Frédérick

Lemaître est alors connu pour son interprétation du rôle de Robert Macaire, bandit cynique qui bouleverse les valeurs en place et se donne des airs seigneuriaux malgré sa piètre condition. Ce rôle ayant marqué les esprits, le ton séditieux de Robert Macaire sédimente le rôle dont Frédéric Lemaître s'empare pour mélanger les registres et rendre le rôle de Ruy Blas plus équivoque. Le rôle-titre acquiert des accents comiques et certains choix du héros sont alors éclairés sous un jour nouveau : la décision de participer au plan de Don Salluste par exemple serait peut-être une machination du valet plutôt que de la simple naïveté.

- 9 Repartant de cet exemple, la notion de contre-emploi trouve une définition plus claire. Tout d'abord, le contre-emploi n'est pas une distribution aléatoire, créant des effets d'écart inattendus qui brouilleraient totalement les repères du spectateur. Il s'agit au contraire d'un choix de distribution signifiant, supposé éclairer un rôle sous un jour nouveau. L'écart que creuse le contre-emploi est celui du registre et du genre (au sens littéraire du terme - genre comique, tragique, sérieux etc.). La distribution fait jouer les réflexes interprétatifs du spectateur qui reçoit le rôle à l'aune de l'emploi traditionnellement associé à l'interprète du rôle distribué à contre-emploi et se fait signifiante par l'angle neuf depuis lequel elle permet d'envisager le personnage.
- 10 D'après la définition qu'en donne Arthur Pougin, le registre et le genre ne sont pas les seuls éléments de définition de l'emploi qui excluraient tout écart dans le système de distribution. Il semble également que la coïncidence entre le genre du personnage (au sens de *gender*) et celui de l'acteur relève également de la nécessité. En effet, l'emploi mobilise et conforte le genre. Lorsqu'Arthur Pougin affirme « qu'une jeune fille ne saurait jouer les pères nobles », ce n'est pas l'écart entre le sexe de l'acteur et celui du personnage qui constitue le cœur du problème mais l'écart entre leur genre respectif. Les représentations du corps que l'on peut associer au père noble sont celle de la virilité attendue d'un homme dont l'assise sociale repose à la fois sur ses biens et sur son statut familial – une fois père, sa fortune et son rang peuvent devenir patrimoine. Dès lors, sa virilité n'est pas militaire mais plutôt de celles nourries par la supériorité sociale et l'aisance qu'elle lui confère. Tout le contraire d'une jeune fille, sans biens propres et réputée naïve.
- 11 Si l'emploi ne tolère aucun écart dans le rapport entre le genre du personnage et celui de l'interprète, la présence du travesti³ sur les scènes académiques pose alors question. Dans la dramaturgie contemporaine, le travestissement connaît souvent un usage subversif, visant à brouiller les normes de genres ou à les déconstruire. Or, le « rôle travesti » compte parmi les emplois traditionnels, laissant ainsi entendre que le travesti ne remet pas en question le genre de ces personnages. Suffit-il que le sexe de l'acteur soit différent de celui du personnage pour sortir de la tradition d'interprétation du rôle ? Il faut alors distinguer distribution à contregenre et distribution à contre-sexe – tandis que le contre-sexe ferait parti des écarts acceptables par convention, une distribution à contre-genre quant à elle, impliquerait que le genre de l'acteur influence la réception du genre du personnage. Savoir si le « rôle travesti » s'effectue à contre-genre nécessite alors au préalable de questionner le genre des personnages regroupés dans cette catégorie.

Genre et rôle travesti

Ce sont des rôles qui représentent des personnages d'hommes joués par des femmes, ou des personnages de femmes joués par des hommes. Dans le premier cas,

il arrive qu'un auteur ayant à mettre en scène un adolescent, presque un enfant, le fait jouer par une femme pour lui donner plus de grâce et de naturel. C'est ce que fit Beaumarchais pour le Chérubin du *Mariage de Figaro*, qui rentre dans l'emploi des ingénuités ; ou bien on fait jouer à une femme un rôle tout spécial d'amoureux passionné, pour sauver ce que certaines situations pourraient présenter d'un peu excessif et d'un peu dangereux à la scène : c'est ainsi que l'on a pris l'habitude de confier à une femme le rôle d'Amour dans *Psyché*, bien que ce rôle ait été établi d'origine par Baron.⁴

- 12 C'est ainsi qu'Arthur Pougin définit les « rôles travestis ». Selon ces termes, seuls certains types de rôles sont réservés au travesti féminin dans le système des emplois – les adolescents et les amoureux. Les critères de classement de ces deux types de rôles sont très différents : dans un cas, la prérogative est donnée à l'âge ; dans l'autre, c'est l'excès d'un caractère psychologique à l'intérieur de l'intrigue.
- 13 Il s'avère cependant que l'opposition entre l'amoureux passionné et l'adolescent dans les pièces qui présentent des rôles travestis n'est pas si tranchée que ce qu'en dit Pougin.
- 14 L'étude des rôles travestis dans les deux pièces qui servent d'exemple à Pougin⁵, auxquels on peut ajouter *Le Passant* de François Coppé⁶, dialogue lyrique entre Zanetto, jeune troubadour florentin joué en travesti et Silvia – permet de dévoiler la perméabilité des catégories élaborées par Pougin. Ces trois pièces ont toutes été écrites dans des siècles différents, par des auteurs différents et ces rôles n'ont pas tous été écrits en vue d'être interprétés en travesti : la catégorie des rôles travestis a donc bien été établie *a posteriori*, selon les règles de distribution propres au xix^e siècle.
- 15 Les personnages qui entrent dans l'emploi du travesti féminin présentent en effet un certain nombre de caractéristiques communes. Ce sont tous de jeunes hommes, à l'âge généralement assez indéterminé. Zanetto a seize ans, il le dit lui-même, mais l'âge de Chérubin ou d'Amour est beaucoup plus difficile à définir. Ils sont souvent présentés comme des enfants par les personnages qui les entourent. Suzanne comme Sylvia parlent respectivement de Chérubin et de Zanetto comme des êtres juvéniles⁷. En cela, leur attitude envers eux est presque maternelle et elles pardonnent leur tempérament passionné qu'elles attribuent à la fougue immodérée et déraisonnable de la jeunesse. Cependant, on insiste dans l'écriture du rôle sur l'aspect juvénile de ces personnages qui sont certes des enfants, mais à une étape transitionnelle de la vie, entre enfance et âge adulte. Le trouble quant à leur âge est souvent très marqué. La description que donne Beaumarchais de l'évolution du costume de Chérubin en est une des manifestations :

Son riche vêtement, aux premier et second actes, est celui d'un page de cour espagnol, blanc et brodé d'argent ; le léger manteau bleu sur l'épaule, et un chapeau chargé de plumes. Au quatrième acte, il a le corset, la jupe et la toque des paysannes qui l'amènent. Au cinquième acte, un habit uniforme d'officier, une cocarde et une épée.⁸
- 16 Le passage du costume blanc de page à celui d'officier muni d'une épée marque la sortie de l'enfant et l'entrée dans le monde viril des hommes, et *a fortiori*, du soldat. De même, dans la mythologie, Amour reste avant tout *fils de* ; le lien filial se voit d'ailleurs renforcé par la soumission d'Amour aux ordres de sa mère qui fait de sa progéniture l'instrument de ses manigances. Dans l'écriture du personnage, Molière met clairement en évidence la dimension émancipatrice de l'enlèvement de Psyché :

Il est temps de sortir de cette longue enfance qui fatigue ma patience,
Il est temps désormais que je devienne grand⁹

- 17 Ainsi ces personnages, ni tout à fait des enfants, ni tout à fait des adultes, présentent des caractères propres aux deux âges de la vie. Ils ont souvent le tempérament passionné et impétueux de la jeunesse sans tomber définitivement dans le caprice, et savent se montrer responsables lorsqu'il le faut. L'hybridité de ces personnages crée chez eux une ambiguïté quant à leur maturité sexuelle. Les femmes qui les entourent rappellent sans cesse l'ingénuité de leur état enfantin, mais ces jeunes garçons sont perçus comme une menace par les hommes. Le cas de Chérubin est en ce sens assez révélateur de l'ambiguïté créée par l'incertitude de son âge. Le Comte Almaviva le considère dès le premier acte comme un potentiel rival et l'exile du château tandis que les femmes s'offusquent de cette décision, regrettent son départ comme l'on regrette l'enfant qui quitte le premier le foyer familial. Cette attitude quasi maternelle vis-à-vis de Chérubin n'empêche pas une relation sensuelle entre Chérubin et Suzanne ou Chérubin et la Comtesse, notamment autour de l'affaire du ruban dérobé. L'équivocité planant autour du personnage de Chérubin quant à sa maturité sexuelle est redoublée par la construction dramatique de la pièce qui place à plusieurs reprises Chérubin et le Comte dans des situations similaires ou inverses. Chérubin se cache à l'acte I (scène 8) derrière un fauteuil, place habituellement dédiée à l'amant que l'on dissimule, et il sera remplacé une scène plus tard par le Comte qui se jette derrière le même fauteuil. Chérubin change alors de place et quitte l'arrière du fauteuil pour aller se blottir dessus, caché par un pan de tissu. A la scène 9, le Comte et Chérubin sont donc cachés tous les deux, de part et d'autre d'un fauteuil, tous deux à la place de l'amant, scéniquement disposés comme de potentiels rivaux. Le même type de situation se reproduit tout au long de la pièce jusqu'à l'acte V où il retrouve la Comtesse, déguisée en Suzanne, derrière un bosquet à l'endroit où le Comte, qui observe l'échange, devait retrouver Suzanne. Ce parallèle avec le Comte dans les situations scéniques donne à Chérubin certaines caractéristiques viriles. Le personnage de Chérubin, comme ceux de Zanetto et Amour, sont des figures sans âge, à la fois sexuées et asexuées, enfantines et adultes, mais aussi masculines et féminines.
- 18 La distinction que pose Pougin entre deux types de rôle correspond moins, en définitive, à deux types distincts de personnages qu'à deux facettes d'une même figure. En effet, les personnages interprétés en travesti sont tout à la fois des enfants et des amoureux passionnés, des figures juvéniles pourtant porteurs d'une passion effrénée, voire excessive – et sexuée. Or, l'idée d'une sexualité enfantine est, dans la seconde moitié du xix^e siècle, encore loin des esprits. Dans l'ère pré-freudienne, l'enfant a conservé l'innocence qui lui avait été conféré au xvii^e siècle : l'enfant doit être protégé de la sexualité et rester une figure pure et virginale. On pourrait alors s'étonner de voir Chérubin ou Zanetto considérés comme des enfants. Cependant, la classe de l'enfance était bien moins clairement définie qu'elle ne l'est aujourd'hui. D'après Philippe Ariès, un trouble persiste à l'époque entre « *enfance et adolescence d'une part, et cette catégorie qu'on appelait jeunesse* »¹⁰. Le trouble vient de la difficulté à établir une limite d'âge précise entre ces deux moments de la vie, la puberté n'étant pas encore un critère déterminant. La définition de l'enfance donnée par le *Littré* montre bien l'imprécision de cette période de la vie, puisqu'elle énonce que l'enfance peut être étendue jusqu'à treize ou quatorze ans. C'est alors plutôt pendant la jeunesse, dont l'icône est le conscrit, que s'affirme la virilité du jeune homme. Le personnage de Chérubin, qui paraît à la fin de la pièce en costume d'officier, se situe alors justement à cette époque de la vie qui est l'intermède entre enfance et jeunesse. Ariès affirme d'ailleurs qu'« *avec Chérubin domine l'ambiguïté de la puberté, et l'accent est mis sur le côté efféminé d'un jeune garçon qui sort de l'enfance* »¹¹. Quant

au rôle d'Amour, l'androgynie et le trouble dans l'identité sexuelle du personnage tiennent à la représentation canonique du personnage mythologique Amour ou Eros qui, souvent dépeint avec des ailes blanches, se rapproche de la représentation de l'ange. Le corps de l'ange est bien souvent représenté comme celui d'un jeune homme efféminé, au sortir de l'enfance. Nu, il ne présente aucune caractéristique virile, son visage est rond et ses joues rosées. Le tableau de François-Edouard Picot *L'Amour et Psyché*, peint en 1817 nous confirme cette association d'Amour et de l'ange. Il peint un Amour chaste, presque dos à une Psyché allongée et alanguie, les bras d'Amour tendus vers le ciel dans un geste de fuite tandis qu'il jette un dernier regard au corps sensuel de son aimée endormie. L'accent est alors mis sur l'innocence d'Amour comme figure de chaste amoureux plutôt que sur sa beauté virile.

- 19 Les âges de l'enfance et de l'adolescence sont non seulement difficiles à distinguer, mais leur délimitation tient en grande partie à l'importance accordée à chaque âge de la vie selon l'époque. Comme le fait remarquer Philippe Ariès : « *Tout se passe comme si, à chaque époque, correspondait un âge privilégié et une périodisation particulière de la vie humaine : la « jeunesse » est l'âge privilégié du XVII^e siècle, l'enfance, du XIX^e, l'adolescence, du XX^e.* »¹² Dans un siècle qui place l'enfance au premier plan s'éclaire la volonté de faire de ces personnages des figures plus puériles que viriles.

Les rôles travestis : l'adéquation par la différence

- 20 Le choix du travesti pour interpréter ces rôles met au jour le fait que la vraisemblance dans la distribution n'est pas naturalisante. Le travesti tient bien, en partie, à une volonté de vraisemblance : les actrices étaient recrutées plus jeunes que les hommes. Les plus frêles d'entre elles se voyaient toutes désignées pour jouer un rôle travesti : leur silhouette - jugée androgyne pour l'époque, leur permettait de tromper sur leur sexe tandis que leurs visages ronds et imberbes tout comme la tessiture de leur voix étaient tout indiqués pour un rôle d'enfant.
- 21 Cependant, le travesti se voit également justifié par des arguments dramaturgiques appuyés sur la question du genre : les rôles travestis regroupent des personnages au genre trouble - à la fois masculins et féminins - et pour lesquels la bienséance ne tolérerait pas qu'ils soient sexualisés. Dès lors, c'est bien à une femme que l'on confie le rôle, non pas pour accentuer la féminité des personnages mais pour neutraliser la sexualité de ces personnages. Au XIX^e siècle, comme le montre Alain Corbin, le corps le plus sexualisé n'est pas le corps de la femme.

Si la femme est de nos jours le corps considéré comme érotique, la société phallocratique du XIX^e érige le corps masculin comme le corps sexualisé par excellence. La sexualité masculine est affirmée dans un paradigme de puissance. De même que l'homme se projette, projette son action et impose sa marque dans le temps et dans l'espace, le sexe masculin est aussi l'organe projeté au devant du corps. Dès lors, c'est l'homme qui, par la projection constante et affirmée de sa sexualité, est le sexe le plus sexualisé. La femme, au contraire, est certes un objet de désir, mais un objet désirant. L'homme se représente la femme comme en éternelle attente de l'organe masculin supposé la posséder et la combler entièrement. La femme, passive et en attente, se transforme dans le regard de l'homme comme un objet de chair à posséder. Le corps masculin en lui-même n'est pas érotique, si ce n'est le pénis qui est élevé comme l'objet unique de désir de la femme, ce qui fait de l'homme l'être le plus sexualisé en opposition avec le sentimentalisme platonique féminin.¹³

- 22 Malgré la distinction des sexes, le rôle travesti joue bien sur la collusion des genres. Le choix d'une distribution en travesti prend en compte non seulement la vraisemblance physique et vocale mais aussi les représentations sociales de la femme et de l'enfant. Plus que les représentations, la distribution en travesti pour ces rôles fait également coïncider les rôles sociaux. L'appellation d'enfant est en effet utilisée pour qualifier un statut de dépendance sociale sans distinction d'âge. Dès lors, la femme, et notamment la femme bourgeoise à qui s'adresse ce théâtre, déresponsabilisée, dépendante financièrement de son père puis de son mari, est également cet enfant dépendant, passif et à éduquer.
- 23 Travestissement et contre-genre ne sont pas synonymes. En effet, le travestissement n'est *in fine* qu'une pratique scénique – le fait de jouer dans le costume de l'autre sexe. Ce sont les contextes d'utilisation et les effets de juxtaposition ou d'écart qui lient inexorablement travestissement et contre-genre. Dans les rails posés par le théâtre académique au xix^e, il s'agit plutôt de chercher dans les rôles travestis les points de rapprochement entre ces rôles et le vivier d'acteur que fournit le Conservatoire.

Constellation des travestis

- 24 Il faut néanmoins préciser que ce qui est vrai pour les rôles travestis n'est pas vrai pour toutes les occurrences du travestissement féminin dans le théâtre académique. En effet, le travestissement de Sarah Bernhardt jouant Hamlet, Lorenzaccio ou l'Aiglon ne recoupe pas entièrement cette analyse.
- 25 Arthur Pougin évoque dans l'article sur les rôles travestis la multiplication de ce type de rôle dans le répertoire consécutive au succès de Virginie Déjazet en costume d'homme. Les rôles qu'endosse Virginie Déjazet, qui est notamment connue pour son personnage de Napoléon, ne semblent pas correspondre aux critères rassemblant les rôles travestis.
- 26 L'évocation de Virginie Déjazet arrive en effet comme une digression dans l'entreprise de catégorisation de l'auteur du dictionnaire. Dans un article sur le travesti en scène, Jean-Marc Leveratto démontre que son travesti était moins apprécié pour la qualité du rôle que pour la dimension spectaculaire du travesti qui devient un *show* érotique¹⁴. L'actrice y dévoile ses jambes moulées dans les collants du costume masculin, alors que la mode et les mœurs de l'époque lui imposent normalement de les cacher sous de très longues robes. L'érotisation de l'acteur n'est pas un dommage collatéral au travestissement, il est recherché par l'actrice qui l'encourage dans des postures et œillades équivoques. Pour ce type de travesti, la notion de contre-genre ne s'applique pas : le travesti est ici simplement au service de l'érotisation du corps de l'actrice en scène.
- 27 A *contrario*, les rôles masculins dans lesquels s'est illustrée Sarah Bernhardt mobilisent la notion. Hamlet et Lorenzaccio sont des rôles masculins du répertoire, même si la pièce de Musset n'a pas été représentée avant que Sarah Bernhardt ne s'empare du rôle-titre. L'Aiglon est certes écrit par Edmond Rostand en vue d'être interprété par l'actrice, mais il est repris par la suite par des hommes, notamment par Édouard de Max à la fin du siècle. Ces trois rôles ne correspondent pas aux critères de définition de Pougin : il ne s'agit ni d'enfants ni d'amoureux passionnés. Il s'agit de rôles titres : l'emploi traditionnel aurait voulu qu'ils soient interprétés par un jeune premier ou par une des vedettes du genre tragique. Si Sarah Bernhardt s'empare de ces rôles, ce n'est pas pour démontrer que son talent lui permet d'abolir les limites de l'emploi. Sarah Bernhardt tient d'ailleurs un discours plutôt conservateur à ce sujet et persiste, à l'aube du xx^e siècle, à soutenir

l'emploi. Dès lors, c'est sur un argument dramaturgique qu'elle justifie le choix d'interpréter ces personnages, et un argument *a fortiori* lié au genre. Pour l'actrice, ces trois personnages sont bien des hommes, mais dévirilisés, des hommes « au corps débile »¹⁵, dont l'âme enflammée a brûlé le corps. L'interprétation de ces personnages nécessite pour l'actrice de construire la masculinité du personnage, mettant ainsi en avant la performativité du genre qui sera conceptualisée par Judith Butler presque un siècle plus tard. Gaston Jollivet relate en effet qu'elle « voulut prendre l'habitude [...] de jouer son rôle d'homme en homme, inconsciemment, et sans se souvenir qu'elle eût jamais porté corset et jupes. À cet effet, elle eut le courage que n'ont pas suffisamment les femmes destinées à jouer en travesti, de porter ses uniformes longtemps avant la représentation de manière à s'y faire. »¹⁶. La critique loue l'interprétation de Sarah Bernhardt pour les nuances novatrices qu'elle apporte au rôle : elle aurait fait de ces personnages des êtres plus noirs et torturés que furieux. Certains critiques établissent un parallèle entre le choix du travesti et les caractéristiques des travestis traditionnels. Fasquet énonce ainsi à propos de son interprétation d'Hamlet :

Quant à la question de savoir si Hamlet peut être joué par une femme, elle est résolue. De quelque manière qu'on la prenne, on est amené à reconnaître que Hamlet, faible, violent, rusé, indécis et toujours au seuil de l'égarement est un caractère féminin dans le corps d'un jeune homme, que le texte permet de prendre pour un adolescent...¹⁶

28 Tandis qu'un autre, à propos de Lorenzaccio écrit :

Je ne vois pas bien quel *acteur* aurait pu nous rendre avec une aussi prodigieuse vérité ces rages d'enfant débile sans arriver tout de suite au rugissement excessif.¹⁸

29 On sent bien que l'esprit des commentateurs n'est pas seulement marqué par la vision de l'actrice travestie, mais également par le réflexe interprétatif qui lie le rôle travesti à celui d'un très jeune homme dont l'âge influence l'action. Dès lors, Hamlet et Lorenzaccio sont moins perçus comme des hommes efféminés que comme des hommes-enfants dont les rages ne suffisent pas à imposer leur volonté au réel.

30 Ainsi, le travesti est loin d'être utilisé comme outil de subversion. Cependant, il est saisissant que constater que c'est à l'intérieur du système des emplois que s'élabore discrètement un proto-genre. En effet, même si le rôle travesti joue sur une représentation rétrograde de la femme-enfant, il n'en reste pas moins que l'élaboration de la catégorie des rôles travestis s'effectue sur des critères liés au genre. Dès lors si le travesti n'est pas transgressif sur les scènes du théâtre académique, il permet de mettre en place des outils qui, sur des scènes plus populaires ou ultérieurement dans les théâtres, associeront travesti et contre-genre.

NOTES

1. PERICAUT, Louis, *Le Panthéon des comédiens*. Paris, Eugène Fasquelle éditeur, 1922, p. 107.

2. POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*, Paris, Firmin Didot, 1885, « Emploi théâtral », p. 326.

3. J'emploierai le terme « travesti », terme d'époque pour désigner la figure de l'acteur travesti, dans la plupart des cas et réserverai l'utilisation du terme « travestissement », plus contemporain, pour désigner l'acte de se travestir
4. Pougin, Arthur, *Opus cité*, « Rôles travestis », p. 660.
5. Il s'agit du Chérubin de Beaumarchais dans le *Mariage de Figaro* et d'Amour dans la Tragédie-Ballet *Psyché* de Molière
6. Coppé, François, *Le Passant, comédie en un acte*, Edition Alphonse Lemerre, Paris, 1869
7. On peut penser à la réplique de Suzanne (I, 7) « Comme il est familier ! Si ce n'était pas un morveux sans conséquences... » et on peut remarquer que les dix occurrences du mot « enfant » dans *Le Passant* sont des vocatifs utilisés par Sylvia pour désigner Zanetto, et ce malgré son trouble apparent concernant cette vision de l'amour.
8. Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*, « Caractère et habillement de la pièce », Éditions Gallimard, Paris, 1973, p. 47.
9. Molière, *Psyché, tragédie-Ballet en 5 actes*, Gustave Barba, Libraire Editeur, 1851.
10. Ariès, Philippe, *L'Enfant et la Vie familiale sous l'Ancien Régime*, Librairie Plon, Paris, 1960, p. 18.
11. *Idem*.
12. Ariès, Philippe, *Ibid*, p. 21.
13. Alain Corbin, *L'histoire de la virilité T2, Le triomphe de la virilité*, « La nécessaire manifestation de l'énergie sexuelle », p. 126-154
14. LEVERATTO, Jean-Marc, « Le sexe en scène : l'emploi de travesti féminin dans le théâtre français au XIX^e siècle », in Isabelle Moindrot et Olivier Goetz (dir.) *Le spectaculaire dans les arts de la scène*, CNRS éditions, Paris, 2006
15. Sarah Bernhardt, *L'art du Théâtre, la voix le geste la prononciation*, Ed. Nilsson, Paris 1923. p. 143-144. ¹⁶ Gaston Jollivet, *Le Théâtre*, 15 mars 1900, p. 8.
16. E. Fasquet, « Revue dramatique », cité par Gustave Geffroy, in *Revue Encyclopédique*, juin 1899, p. 491. ¹⁸ H. F-G, « Lorenzaccio », in *Journal des débats politiques et littéraire*, 5 décembre 1896.

RÉSUMÉS

Quelques-unes des actrices les plus célèbres du XIX^e siècle ont laissé à la postérité le souvenir de leurs rôles travestis. C'est notamment le cas de Virginie Déjazet – au point que le *déjazet* est rapidement devenu synonyme de rôle travesti – ou encore de Sarah Bernhardt. Le travesti est alors un spectacle commun sur les scènes académiques françaises – tandis que certains rôles sont écrits pour être joués en travesti, de grandes actrices s'emparent de rôles masculins pour confronter leur génie à d'autres types de personnages. Cependant, l'aisance avec laquelle les travestis arpentent les scènes semble paradoxale dans un siècle où la distribution, régie par des règles strictes, se fonde essentiellement sur la vraisemblance. Certains auteurs choisissent au cours du siècle de proposer des distributions dites à « contre-emploi », allant ainsi à l'encontre des règles de la vraisemblance mais aussi de la tradition d'interprétation du rôle. Le « contre-emploi » est alors un outil de subversion des normes qui régissent l'économie de la distribution. Peut-on considérer le travesti comme une sous-catégorie du contre-emploi, une sorte de distribution à « contre-genre » qui ne remettrait pas seulement en question l'emploi traditionnel du personnage et de l'acteur, mais aussi son genre ? Dans quelle mesure l'utilisation du travesti est-il un choix de distribution subversif pour l'époque ?

Some of the most famous actresses of the 19th century have gone down in history due to their cross-dressing. This is the case with Virginie Déjazet – *déjazet* has become a synonymous with cross-dressing in the theatre – as well as Sarah Bernhardt. Cross-dressing is extremely common on the French academic stage – some roles are written to be played by a cross-dresser but several great actresses, in pursuit of acting challenges, have also played male roles. Nevertheless, the ease cross-dressers on the stage appears paradoxical in a century when casting, governed by strict rules, is essentially based on credibility. During the 19th century some authors chose to put forward a certain kind of casting known as “contre-emploi”, thus going against rules of plausibility and the traditional interpretation of these roles. The “contre-emploi” became a subversive tool to undermine the economy of casting norms. Can we consider cross-dressing as a sub-category of “contre-emploi”, a kind of “counter-gender” casting which would not only question the traditional “emploi” of the character and actor, but also his gender? How subversive is the choice of casting a cross-dresser in this era?

INDEX

Mots-clés : emploi théâtral, Bernhardt (Sarah), travestissement, Déjazet (Virginie)

Keywords : emploi casting system, cross-dressing, Bernhardt (Sarah), Déjazet (Virginie)