Travestissement féminin et scènes de séduction

Miroitements d'identité de l'amour

Carole Giudicelli

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1662>

DOI : 10.4000/doublejeu.1662

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2007

Pagination : 49-60

ISBN : 978-2-84133-288-5

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Carole Giudicelli, « Travestissement féminin et scènes de séduction », *Double jeu* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/1662> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.1662>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

TRAVESTISSEMENT FÉMININ ET SCÈNES DE SÉDUCTION

MIROITEMENTS d'IDENTITÉ DE L'AMOUR

En voyage [explique Jan Kott] une tenue masculine devait protéger la jeune fille, lui éviter de se faire attaquer, mais le travesti la rendait encore plus séduisante et cela, de triple façon : pour les hommes qui aiment les femmes et qui, sous le déguisement, étaient capables de deviner les formes d'une jeune fille ; pour les hommes qui aimaient les garçons et qui voyaient dans la jeune fille travestie le garçon efféminé tant désiré ; enfin pour les femmes trompées par le vêtement et chez qui le garçon imberbe et charmant éveillait de violents appétits¹.

Le voyage est l'occasion d'un apprentissage, d'une sortie hors de soi ; on se masque pour se protéger de l'autre avant d'aller à sa rencontre, mais en se faisant autre soi-même. De Shakespeare à Marivaux, les héroïnes dissimulent leur identité sous l'habit masculin avec différentes motivations : pour survivre soi-même et faire revivre l'image d'un frère jumeau perdu (*La Nuit des rois* de Shakespeare), pour faire triompher « l'amour et la justice » (*Le Triomphe de l'amour* de Marivaux) ou pour démasquer l'homme soupçonné de fourberie (*La Fausse suivante* de Marivaux). Si par principe, comme le souligne Jan Kott, le travesti féminin est doté d'un fort potentiel de séduction, lorsque la femme travestie, objet de tous les désirs, prend soudain une part active dans la conquête amoureuse et revêt le masque du séducteur, elle brouille les repères et déstabilise les identités.

1. J. Kott, *Shakespeare notre contemporain*, Payot, Paris, 1978, p. 224.

LA NUIT DES ROIS DE SHAKESPEARE : DU DÉTOURNEMENT PAR LE TRAVESTI À LA RÉCONCILIATION PAR L'ANDROGYNE

Dans cette comédie de Shakespeare, l'héroïne, Viola, est au service du puissant duc Orsino sous l'identité du jeune page Césario. Or, le duc va employer son page pour servir son amour auprès de l'indifférente comtesse Olivia. Remarquons que le duc n'a jamais l'idée d'aller lui-même déclarer directement son amour à la belle dame, mais qu'il multiplie les ambassades auprès d'elle, sans succès. Or, quoi de mieux, pour convaincre de l'authenticité et de l'intensité d'un sentiment, que de laisser parler directement son propre cœur ? Le duc choisit au contraire l'artifice de la déclaration par personne interposée ; et même quand, après une nouvelle ambassade infructueuse, il décide d'envoyer en dernier recours Césario, il ne sait pas à quel point il ajoute une médiation de plus, un artifice supplémentaire à sa stratégie amoureuse en prenant comme messenger d'amour un simulacre d'homme. Lorsque Césario se rend chez Olivia et parvient, contre toute attente, à la rendre sensible, on ne peut y voir simplement un effet de la séduction involontaire du travesti, même si les caractéristiques féminines de l'adolescent ont plaidé en sa faveur². Au-delà de la curiosité et de l'effet de surprise, le discours amoureux délivré par Césario réussit paradoxalement à atteindre son but précisément parce qu'il se place sous le signe du ratage et de la dénégation permanente. Ce déconcertant petit messenger dénonce son discours comme pur artifice : il ne cesse de répéter « la peine » qu'il a eue « à l'apprendre »³, n'a donc aucune intention de dispenser sa destinataire de la moindre de ses parties ni de sortir de son rôle pour improviser⁴. Et pourtant, la vérité perce à travers son discours dans une phrase à double sens qu'Olivia ne peut pourtant saisir : « je ne suis pas celui que je joue »⁵. Parce que l'éloge flatteur est dénoncé comme tel en s'énonçant et que la dame est jugée « trop fière »⁶, le discours amoureux raté pique au vif. Il suffit alors que Césario quitte l'énonciation à la troisième personne pour la première, et que par identification virtuelle à l'amoureux il reprenne des images

2. Orsino mise sur la jeunesse et la délicatesse toute féminine de son page pour le succès de l'entreprise (I, IV, 26-27 et 29-33). De son côté, Malvolio reprend un certain nombre de ces caractéristiques, de manière évidemment plus dévalorisée (I, V, 139-144), mais sa description du page suscite la curiosité d'Olivia.

3. W. Shakespeare, *La Nuit des rois*, P. Leyris (trad.), L. Salingar, F. N. Lees (éd.), Paris, Flammarion (GF-Flammarion), 1994, I, 5, 153-155 et 171, p. 103.

4. *Ibid.*, I, 5, 158-159, p. 100-101.

5. *Ibid.*, I, 5, 163, p. 100-101.

6. *Ibid.*, I, 5, 221, p. 110-111.

même très convenues pour que la parole prenne au piège le cœur d'Olivia⁷. Le faux amant donne l'apparence de la sensibilité grâce au « je », et le « si »⁸ hypothétique posé au départ de la tirade est occulté par la dame, devenue enfin sensible. Ainsi la femme travestie se rend-elle coupable, même si elle n'en a pas conscience sur le moment, d'un détournement de cœur. Sans le vouloir, Viola/Césario est devenu(e) le séducteur, celui qui détourne du droit chemin, prend le contrôle émotionnel de l'autre réduit au statut d'objet de plaisir. « Travesti, tu es péché / Et de toi l'Ennemi fécond tire avantage »⁹, se dit à elle-même Viola, dès lors qu'elle a entre les mains la preuve tangible (la bague qu'Olivia lui a fait remettre) que la comtesse est tombée amoureuse de son apparence masculine. Le travestissement de Viola crée un simulacre d'homme, le double séduisant de Sébastien, qui pervertit le désir (« Vous vouliez épouser une fille »¹⁰, fait remarquer Sébastien à Olivia), répand un temps le désordre et la division diabolique. D'ailleurs, Césario qui semble s'être dédoublé pour mieux tromper son monde, devient dans la bouche des personnages l'une des représentations du diable : Antonio dit être victime du « sortilège »¹¹ et de la « ruse cauteleuse »¹² de l'ingrat Césario ; Olivia se plaint qu'il la répudie publiquement après lui avoir engagé sa foi devant Dieu¹³ ; Orsino dénonce la ruse déjà perverse de son jeune confident qui préfigure le diable qu'il ne saurait manquer de devenir¹⁴. En conséquence, l'apparition de Sébastien en même temps que Césario à l'acte V est d'abord interprétable comme une manifestation diabolique. Camille Dumoulié rappelle que :

Le *dia-bolos* est la puissance de division qui sépare l'unité du monde maintenue sous l'égide du symbolique, du *sym-bolos*, la force qui divise l'être de lui-même et donne naissance à la prolifération des doubles¹⁵.

Grâce à l'anamorphose créée par la rencontre des jumeaux, le simulacre paraît régner en maître. Où est l'Être, où est la vérité dans cet univers de perceptions trompeuses ?

Après la scène de reconnaissance des jumeaux, chacun va pouvoir trouver sa place : à Viola l'identité féminine et le cœur d'Orsino, à Olivia

7. *Ibid.*, I, 5, 235-248, p. 110-113.

8. *Ibid.*, I, 5, 235, p. 110-111.

9. *Ibid.*, II, 1, 26-27, p. 128-129.

10. *Ibid.*, V, 1, 250, p. 376-377.

11. *Ibid.*, V, 1, 70, p. 352-353.

12. *Ibid.*, V, 1, 80, p. 352-353.

13. *Ibid.*, V, 1, 133-149, p. 360-363.

14. *Ibid.*, V, 1, 158-163, p. 364-365.

15. C. Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF (Écriture), 1993, p. 16.

un époux, à Orsino une épouse. Un nouvel ordre du monde est instauré, grâce à Sébastien, qui fait sortir le travesti du désordre en permettant l'épiphany de l'androgynie. Dès lors Orsino se détache sans difficulté d'Olivia pour s'attacher à Viola : la *Philia* (amitié profonde librement consentie) qu'il éprouve pour Césario lui permet de renoncer à *Éros* (désir de possession d'une Olivia inaccessible) pour atteindre l'*Agapè* (amour librement donné, forme la plus haute d'accomplissement) avec Césario redevenu Viola.

Jean-Marie et Angela Maguin font d'ailleurs observer :

Il est significatif que Viola demeure en scène jusqu'à la fin dans ses habits de garçon. [...] Dans *La Nuit des rois*, l'androgynie sort de scène tel qu'il a séduit. [...] Le travesti est sorti du domaine du mensonge ou de la fausseté pour entrer dans le champ de la plénitude. Il sort du mensonge quand il rencontre l'amour. Le travesti est à l'origine de l'androgynie, qui n'est pas – pour une fois ! – un spectacle de foire, mais l'Homme reconstitué dans ses deux moitiés, masculine et féminine¹⁶.

LE TRIOMPHE DE L'AMOUR (1732) DE MARIVAUX OU LA DIALECTIQUE DE LA SÉDUCTION CONTRE LA PHILOSOPHIE ANTIQUE

Dans *Le Triomphe de l'amour*, Léonide, princesse de Sparte, héritière d'un trône usurpé, décide de le restituer au prince légitime élevé en secret loin du palais. Mais en rétablissant Agis (c'est le nom du prince) dans ses droits, elle espère couronner d'un même geste l'amour : en effet, en épian le prince dans la forêt, elle s'est éprise de lui. Afin de tromper la vigilance de ses tuteurs (Hermocrate et Léontine) et de vaincre sa nature nourrie par une austère philosophie et une haine de l'usurpatrice, elle adopte l'identité de Phocion, jeune homme qui voyage pour parfaire son éducation. Le travesti répond pour elle à une stratégie complexe : non seulement elle veut s'en servir pour approcher Agis sans l'effaroucher et s'en faire aimer progressivement, mais encore elle est prête à l'utiliser pour séduire au besoin et le frère et la sœur qui ont la garde du prince, de façon à les mettre totalement en son pouvoir et les empêcher de nuire à son projet.

Si le travestissement multiplie le pouvoir de séduction, c'est parce qu'il fonctionne comme révélateur du désir refoulé.

Effet de séduction : mettre l'autre en guerre avec lui-même, lui faire toucher la fêlure qui le traverse, et se poser comme *répondant* à cette fêlure ; comme équivalent à elle¹⁷.

Et c'est bien de cette manière que fonctionnent les scènes de séduction de Léontine et Hermocrate, par étapes successives jusqu'au moment où chacun décide de quitter la retraite qu'il/elle s'est imposée et avoue à l'autre son projet de mariage. C'est en quelque sorte le retour du refoulé : l'amour et la sexualité auxquels ils avaient chacun fait vœu de renoncer.

La princesse travestie, maîtresse du jeu, est la séductrice par excellence : elle manipule et assoit son pouvoir. Séduisant tour à tour un homme et une femme comme si elle avait la double nature de l'androgynie ainsi que son pouvoir quasi divin. La femme, Léontine, voit dans Phocion un homme, alors que son frère y voit une femme, Aspasia. Dans ses annotations du texte marivaldien, Henri Coulet attire d'ailleurs notre attention sur une utilisation pronominale particulière :

Pour désigner Phocion, Marivaux emploie un pronom féminin dans les scènes où le personnage se comporte comme une femme en face d'Hermocrate et d'Agis, et un pronom masculin quand il se comporte comme un homme en face de Léontine. Mais Corine-Hermidas [la suivante travestie de Léonide] n'étant jamais en situation d'amoureuse ou d'amoureux, elle est désignée par le pronom qui convient à son sexe, même quand elle est travestie¹⁸.

En effet, Marivaux, dans ses didascalies, fait alterner, selon la situation de séduction mise en jeu, le féminin (« Phocion, affectant d'être surprise »¹⁹) et le masculin (« Il se jette à genoux »²⁰), comme s'il s'agissait en somme d'un véritable changement d'identité sexuelle.

En tant que créature devenue androgynie, Léonide/Phocion révèle à celui ou à celle qui est sous le pouvoir de sa séduction son désir comme manque, sa part manquante. Personnage omniscient, il/elle est le point de rencontre des désirs de chacun des personnages et ce savoir lui donne le pouvoir de mettre en scène les événements.

Tout se passe comme si, pour reprendre un vocabulaire aristotélicien, le travesti amenait simultanément la « péripétie », la « catastrophe » et la « reconnaissance ». Le travestissement et sa révélation finale renversent le

17. D. Sibony, « Appendice : une scène de séduction », *Avec Shakespeare*, Paris, Grasset, 1988, p. 303.

18. P. de Marivaux, *Le Triomphe de l'amour*, H. Coulet (éd.), Paris, Gallimard (Folio Théâtre), 1998, p. 209-210.

19. *Ibid.*, I, 8, p. 79.

20. *Ibid.*, I, 6, p. 73.

cours des événements en même temps que chacun des personnages de la maison passe de l'ignorance à la connaissance (c'est cette « reconnaissance » pour les trois personnages que sont Léontine, Hermocrate et Agis que Marivaux nomme « le triomphe de l'amour »).

Phocion séduit Léontine en lui racontant, à la scène VI de l'acte I, son coup de foudre pour une dame dont il donne un portrait idéalisé. Or, ce portrait fonctionne comme un « piège »²¹ : lorsque Léontine s'y reconnaît, il est trop tard, elle est ferrée. La rhétorique de la séduction a parfaitement opéré, et l'on peut affirmer avec Daniel Sibony que « [la] séduction c'est, à deux, faire la Femme et y échouer »²². Le pouvoir du séducteur, pour Daniel Sibony, réside dans le fait qu'il réveille en chacune de ses conquêtes le fantasme de la Femme et lui propose cette image de la Féminité absolue comme un miroir auquel elle peut s'identifier. En la dépeignant comme l'Unique, il joue sur le narcissisme et l'orgueil féminins. Quand le séducteur abandonne la femme séduite, explique Daniel Sibony, celle-ci se trouve niée dans son être même. « Qui suis-je ? » se demande-t-elle alors, avec pour seule réponse une impression amère de viol de son intimité. Mais Marivaux ne nous donne pas à voir cette dernière étape, celle qui laisse pantelante la femme séduite, puisque Léontine est privée de parole sitôt le dévoilement du travesti effectué. Seule la comtesse victime du chevalier dans *La Fausse suivante* a droit à une phrase, mais une seule, pour s'exprimer sur le « tour » que vient de lui jouer le chevalier, encore est-ce à travers le voile de la litote : « Je n'en connais point de plus triste que celui que vous me jouez vous-même »²³.

La séduction d'Hermocrate passe, elle, par une médiation identitaire supplémentaire. Puisque le philosophe démasque en partie Phocion et reconnaît sous l'habit une femme entrevue précédemment, celle-ci se doit d'endosser un nouveau rôle, celui de l'amoureuse Aspasia charmée par Hermocrate. Malgré son incrédulité et sa méfiance, Hermocrate se laisse duper moins, en réalité, par l'habileté rhétorique de la jeune femme que par sa beauté et son propre désir de croire à la véracité de cet amour tombé du ciel.

Pour Agis, la configuration est un peu différente. Par le travestissement elle acquiert conjointement le pouvoir de séduction de l'homme et de la femme. Or, elle jette son dévolu sur Agis, jeune prince à peine sorti de l'adolescence (par recoupement des différentes informations données

21. P. de Marivaux, *Le Triomphe de l'amour*, I, 6, p. 73.

22. D. Sibony, *Le Féminin et la séduction*, Paris, Grasset (Le Livre de Poche), 1986, p. 7.

23. P. de Marivaux, *La Fausse Suivante*, R. Fruet (éd.), Paris, Larousse (Petits Classiques), 1995, III, 9, p. 141.

par Phocion alias Léonide dans la scène d'exposition, on en conclut qu'Agis a dix-sept ou dix-huit ans), totalement ignorant de l'amour, n'ayant qu'une connaissance livresque de l'amitié par les leçons d'Hermocrate, et les enseignements de Platon et d'Aristote, probablement. Avec Agis, la séduction progressive prend la forme d'une dialectique aux étapes rapidement franchies. Mais cette dialectique, cette initiation jusqu'à la révélation au dénouement de l'identité de la jeune femme est anti-platonicienne, c'est-à-dire ne vise pas l'ascension vers un universel, un absolu, mais l'amour d'une singularité, d'une femme particulière. On passe de la séduction trouble du travesti androgyne (car il brouille la distinction sexuelle) à la distinction d'une femme puis à la reine. De l'amitié (l'amour de l'autre soi, du même que soi) à l'amour d'une femme puis à l'amour de la plus « Autre » des femmes : la souveraine de Sparte, nièce de l'usurpateur qui a causé la mort des parents d'Agis, et par là ennemie mortelle d'Agis.

Mais qu'a pu apprendre Agis durant ces années consacrées à son éducation et selon quels principes son caractère a-t-il été formé ? Hermocrate, à qui il a été confié « depuis dix ans »²⁴ est désigné à plusieurs reprises comme « sage »²⁵ ou encore « philosophe »²⁶ par la princesse et ce, sans ironie. Donc, outre la haine de l'usurpatrice et la mémoire de ce qu'il doit à son rang, il lui a donné des principes d'austérité. Cette retraite n'est pas simplement politique et destinée à cacher le secret de son existence à ses ennemis, mais encore correspond à un idéal de vie marqué par la philosophie antique. Or, Agis a été élevé dans l'idée de fuir la compagnie des femmes²⁷. Arlequin dit à juste titre des trois habitants de la maison : « la sagesse d'Agis, d'Hermocrate et de Léontine sont trois sagesse aussi inciviles pour l'amour qu'il y en ait dans le monde »²⁸.

Les principes dans lesquels Agis a été éduqué le poussent à voir dans Phocion un « ami de la vertu »²⁹, c'est-à-dire un philosophe. Se déclare immédiatement un élan d'amitié de la part d'Agis envers Phocion, à la manière d'un coup de foudre : « parce que c'était lui, parce que c'était moi », écrivait Montaigne. Et Agis multiplie les formules dans ce sens : « je vous assure qu'on ne saurait être aussi prévenu pour quelqu'un, que je le

24. P. de Marivaux, *Le Triomphe de l'amour*, I, 1, p. 53.

25. *Ibid.*, p. 53.

26. *Ibid.*, p. 49, 51, 54

27. *Ibid.*, I, 2, p. 59 : Hermidas, alias Corine, dit que sa maîtresse « voudrait essayer de [...] rendre [Agis] sensible. [...] Et cela ne se pourrait pas, si elle se présentait habillée suivant son sexe ; parce qu'Hermocrate ne le permettrait pas, et qu'Agis lui-même la fuirait, à cause de l'éducation qu'il a reçue du philosophe. »

28. *Ibid.*, I, 2, p. 60.

29. *Ibid.*, I, 5, p. 68.

suis pour vous »³⁰, « Mais, seigneur, puis-je vous demander pour qui mon amitié se déclare ? »³¹, « je crains de faire un ami que je perdrai bientôt »³²
Ou encore :

Voilà la première fois que je goûte le charme de l'amitié ; vous avez les prémices de mon cœur, ne m'apprenez point la douleur dont on est capable quand on perd un ami³³.

Cet éloge sans réserve de l'amitié s'appuie sur une tradition antique. On ne peut s'empêcher de penser à l'idéal platonicien de l'amitié virile, relation homosexuelle et philosophique telle qu'elle est évoquée par exemple dans *Le Banquet*. Cette amitié est un saisissement profond qui, au-delà de la jouissance amoureuse, permet une union des âmes et une aspiration véritablement philosophique³⁴. Cet idéal est souhaité par Agis :

Mais vous, Phocion, qui êtes le maître de votre sort, attendez ici que je puisse décider du mien : demeurez près de nous pour quelque temps ; vous y serez dans la solitude, il est vrai ; mais nous y serons ensemble ; et le monde peut-il rien offrir de plus doux, que le commerce de deux cœurs vertueux qui s'aiment³⁵ ?

Dans la perspective platonicienne, l'amour ne doit pas s'arrêter à un corps individuel mais passer par l'expérience du multiple afin de pouvoir se tourner vers l'universel.

Suivre, en effet, la voie véritable de l'amour, ou y être conduit par un autre, c'est partir, pour commencer, des beautés de ce monde pour aller vers cette beauté-là, s'élever toujours, comme par échelons, en passant d'un seul corps à deux, puis de deux à tous, puis des beaux corps aux belles actions, puis des actions aux belles sciences, jusqu'à ce que des sciences on en vienne enfin à cette science qui n'est autre que la science du beau, pour connaître enfin la beauté en elle-même³⁶.

Léonide va en quelque sorte faire parcourir à Agis ce chemin à rebours. Le travesti, instrument destiné à baisser la vigilance d'Agis, est l'une des ruses d'Éros. La toute puissante Léonide, comme le dieu Éros qui l'anime, tire

30. P. de Marivaux, *Le Triomphe de l'amour*, I, 4, p. 64.

31. *Ibid.*, p. 64.

32. *Ibid.*, p. 64.

33. *Ibid.*, II, 3, p. 99.

34. Platon, *Œuvres complètes*, P. Vicaire, J. Laborderie (éd.), Paris, Les Belles Lettres, 1989, t. IV, 2^e partie, *Le Banquet*, 192d.

35. P. de Marivaux, *Le Triomphe de l'amour*, II, 3, p. 100.

36. Platon, *Le Banquet*, 211c.

son pouvoir de la Métis, la Ruse, séduction des apparences et ruses du discours. Adoptant le travesti, elle apparaît comme homme pour Léontine et comme femme pour Hermocrate qui reconnaît le visage de celle rencontrée dans la forêt. Mais elle prend surtout aux yeux d'Agis les traits d'un alter ego (le travesti rend Léonide androgyne car la transforme en adolescent, tout comme l'est Agis). L'ami d'Agis est comme son double, un être du même âge, cet ami parfait. Puis Phocion/Léonide dévoile son identité de femme et choisit le nom d'Aspasie ; sortant de l'androgyne/adolescence, elle introduit comme donnée fondamentale la différence sexuelle. Enfin elle se révèle comme reine. Mais elle ne renonce au pouvoir de l'androgyne séducteur universel, enchanteur de l'homme, de la femme et de l'adolescent, que pour retrouver le pouvoir de la reine, et la pièce se clôt sur le *raptus*. Le pouvoir de la reine Léonide rejoint en cela celui d'un *deus ex machina*. Comme une déesse séductrice ou encore comme Zeus s'emparant de Ganymède pour l'entraîner jusqu'à l'Olympe, Léonide commet un rapt qui va permettre à Agis de devenir pleinement homme. Dès lors elle pourra devenir pleinement femme et se soumettre ; la séductrice se rendra à la toute puissance de l'amour dans les bras de l'amant-roi.

LA FAUSSE SUIVANTE (1724) OU LE TRIOMPHE DE LA SÉDUCTRICE

La séduction est au point de départ de l'intrigue de *La Fausse Suivante* : une jeune demoiselle, restée anonyme tout au long de la pièce, entreprend, sous l'habit masculin d'un chevalier, de devenir l'ami et le confident de Lélío, à qui sa main a été promise. Il s'agit pour elle de s'assurer que son futur mari n'est pas un séducteur sans morale appâté par sa fortune. Or, ce qu'elle découvre sur lui est bien pire que ses premières craintes : Lélío, qui a abusé de la confiance et des sentiments d'une comtesse, compte utiliser le chevalier pour se défaire de cette maîtresse (d'autant plus encombrante qu'il est son débiteur) afin d'être libre d'épouser le nouveau parti plus avantageux qui s'offre à lui. Le chevalier est donc chargé de se transformer à son tour en séducteur. Mais le chevalier ne se contente pas de démasquer Lélío et de se sauver d'un mariage catastrophique tout en délivrant la comtesse d'un fourbe et d'un profiteur. De manière perverse, ce chevalier pousse sa stratégie de séduction bien plus loin que ne l'exige son projet avoué. La femme travestie en homme se comporte comme un séducteur sans pitié pour sa proie. Elle est bientôt guidée par un seul principe, celui de son plaisir, qu'elle confesse en aparté : « Je prends trop de plaisir à

mon projet pour l'abandonner »³⁷. Ce plaisir, c'est celui de la transgression, c'est l'expérience interdite qui consiste à se lancer à l'assaut de la femme pour la vaincre, la soumettre, la posséder complètement. Cette demoiselle joue l'homme conquérant : le travestissement lui permet de passer de l'autre côté du rapport de séduction, d'abord en entendant les confidences du séducteur Lelio, ensuite en se livrant elle-même à l'expérience de la séduction sur une femme et en éprouvant la jouissance du séducteur. La séduction n'a même pas à se concrétiser dans un rapport sexuel : il lui suffit d'avoir la comtesse à sa merci, âme et corps.

C'est ainsi qu'à la scène VI de l'acte III le chevalier pousse la comtesse à avouer son amour pour lui/elle au moyen de répliques transformées en mots d'ordre : les questions orientées et les impératifs s'enchaînent au fil des répliques jusqu'à transformer la comtesse en marionnette entre les mains d'un chevalier auteur et metteur en scène :

Le Chevalier. [...] je ne veux qu'un mot ; voulez-vous que je vous aide ? dites comme moi : Chevalier, je vous adore.

La Comtesse. Chevalier, je vous adore. Il me fait faire tout ce qu'il veut.

Le Chevalier (*à part*). Mon sexe n'est pas mal faible. (*Haut.*) Ah ! que j'ai de plaisir, mon cher amour ! Encore une fois.

En véritable tentateur tout au long de la scène, il ne s'arrête pas à un simple aveu d'amour et une promesse de mariage ; il exige un véritable culte, ce que le verbe « adorer » manifeste clairement. En outre, cette entreprise de séduction qui joue avec ce que Judith Butler appelle « le trouble dans le genre » : le chevalier/demoiselle se comporte avec une dureté inouïe, exacerbant la dureté du séducteur masculin et tirant jouissance de la soumission de l'autre. Et la comtesse a quelque raison de crainte que la domination du chevalier ne trouve point de limite : « Vous ne finissez point »³⁸, proteste-t-elle. À la manière de Madame de Merteuil dont le libertinage s'avère plus radical et méthodique que celui du libertin Valmont, cette fausse suivante, devenue chevalier séducteur, va au-delà du modèle que lui inspire Lelio. Retournant ainsi le rapport de force, elle révèle un désir homosexuel, qu'elle ne reconnaît pas en elle-même, mais avec lequel elle laisse seule au final la comtesse se démêler, ajoutant même à son triomphe l'ironie de quelques phrases qui assimilent cette expérience à un jeu :

37. P. de Marivaux, *La Fausse suivante*, II, 8, p. 94.

38. *Ibid.*, III, 6, p. 134.

Ma métamorphose n'est pas du goût de vos tendres sentiments, ma chère Comtesse. Je vous aurais menée assez loin, si j'avais pu vous tenir compagnie : voilà bien de l'amour de perdu [...] ³⁹.

En effet, ce personnage féminin excelle dans le jeu. Personnage sans nom, elle adopte plusieurs identités (celle du chevalier, celle de la fausse suivante) mais reste toujours insaisissable, sans substance véritable. Camille Dumoulié, à propos du pouvoir de Don Juan et d'autres figures de séducteur de l'âge baroque, allègue qu'

ils savent se rendre assez changeants et inconstants pour situer leur être et leur acte à un niveau ontologique supérieur, ou du moins étranger aux oppositions vérité/erreur, être/apparence ⁴⁰.

Tout comme Don Juan, la femme travestie, dans une disponibilité d'improvisation totale, change au gré des situations. Quand Lelio la provoque en duel pour tenter de la démasquer, elle soutient son habit de chevalier et multiplie les signes d'une impétuosité de jeune homme querelleur ; de même, lorsqu'Arlequin clame tout haut sans le vouloir qu'elle est « fille » ⁴¹ devant Lelio, elle choisit d'assumer ce nouveau rôle de fausse suivante et vend ses services au même Lelio. La ruse est donc encore la qualité par excellence du séducteur. Celle-ci assure

la victoire sur une réalité ondoyante, que ses métamorphoses continues rendent presque insaisissable, [laquelle victoire] ne peut être obtenue que par un surcroît de mobilité, une puissance encore plus grande de transformation ⁴².

Or c'est sous le signe de la « métamorphose » ⁴³ que se place le personnage féminin, maîtresse ès séduction, éternelle actrice.

Les différents personnages qui rencontrent le travesti féminin sont amenés à dévoiler leur identité en même temps que leur désir. Dans *La Fausse Suivante*, *Le Triomphe de l'amour* et *La Nuit des rois*, la question ontologique s'articule à la question du désir : qui est cet autre que je désire ? qui suis-je, moi qui croyais me connaître et qui me découvre autre à travers l'expérience de mon désir ? Or, il n'est pas anodin que la figure du travesti féminin ait trouvé le théâtre comme lieu d'élection pour s'épanouir,

39. *Ibid.*, III, 9, p. 141.

40. C. Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p. 68.

41. P. de Marivaux, *La Fausse suivante*, III, 4, p. 122.

42. M. Détienne et J.-P. Vernant, *Les Ruses de l'intelligence : la métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, p. 28.

43. P. de Marivaux, *La Fausse suivante*, III, 9, p. 141.

dans la mesure où le travesti est un masque, il engage la question du jeu et de la performance d'acteur. Or,

[l']acteur idéal [écrit Camille Dumoulié] révèle que la personne n'est que *persona*, et que son pouvoir d'abuser n'est que l'effet de l'abus sur lequel vivent les êtres, attachés à une identité illusoire⁴⁴.

Voilà peut-être une des leçons qu'apporte le travesti féminin. Dans la mesure où le travesti se prête à une identité fluctuante, il est disponible pour recevoir (et être modelé par) le désir des autres, personnages autant que spectateurs. Autant les jeunes garçons jouant des jeunes filles imitant des hommes ont pu éveiller les fantasmes d'un certain public élisabéthain, autant les femmes déguisées en hommes et séduisant d'autres femmes semblent avoir troublé le public du XVIII^e siècle avide de nouveaux jeux de séduction.

CAROLE Giudicelli
UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

44. C. Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, p. 222.