

Le corps travesti : un héritage et une reconquête

Georges Banu

Number 145 (4), 2012

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/68399ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Banu, G. (2012). Le corps travesti : un héritage et une reconquête. *Jeu*, (145), 37–41.

GEORGES BANU

LE CORPS TRAVESTI : UN HÉRITAGE ET UNE RECONQUÊTE

Le travestissement au théâtre n'a rien d'une pratique récente, il remonte aux Grecs ou aux Élisabéthains, mais, depuis quelques siècles, il fut marginalisé, voire banni, au nom d'une adéquation sexuelle entre le personnage et le comédien, caution d'une « vérité » dont la scène occidentale ne souhaitait plus se départir. Le travestissement fut considéré comme étant contraire à cette esthétique de l'organique que l'Occident imposera aux dépens de l'autre, l'esthétique du faux et de l'hybride qui, au Japon, a résisté au point qu'encore aujourd'hui elle se trouve au cœur de ses spectacles anciens : tout théâtre traditionnel fait appel au corps travesti. À sa centralité en Asie, en Occident, son rejet, obstinément entretenu, ne s'est vu battre en brèche qu'ici ou là, soit par les « déviances » des formes dites mineures – le cabaret, le transformisme dans les salles toujours « à côté » –, soit par des exceptions notables, comme Sarah Bernhardt, qui, en insoumise jamais assagie, osera la transgression en s'attaquant à Hamlet ou à Lorenzaccio. Le corps travesti lorsqu'il revint sur la scène européenne s'est retrouvé au carrefour entre l'éclat des stars à la sexualité flottante et les nuits secrètes des boîtes de nuit... Le travestissement s'accompagna d'une réputation sulfureuse.

Depuis un certain temps, sur la scène moderne, le travestissement perd sa marginalité pour surgir régulièrement au point de se constituer en « mythologie » dans le sens barthésien du terme. Il a fait retour en tant qu'alternative polémique qui s'explique aussi bien par la résurrection de certaines traditions archaïques que par des mutations des mentalités collectives liées à la reconnaissance du mouvement homosexuel : exigences de la scène et libérations « sociétales » se conjuguent. Le travestissement s'érige en équivalent actuel de cette autre rupture qui, elle, remonte aux années 60 : alors c'est par la déflagration du *corps nu* que l'avant-garde surprenait le public. Maintenant, c'est le *corps travesti* qui déstabilise et se démultiplie.

Le corps nu et le corps travesti, à 30 ans d'intervalle, se répondent en écho comme deux moments contrastés inscrits sur la spirale dialectique des mutations propres à l'art. Le corps nu, corps des origines, renvoie à une unité première, à une organicité primordiale, à une essence de l'homme, tandis que le corps travesti se présente comme son contraire. Il est le comble du faux et, par ce détour, il affirme également l'autonomie de l'art comme exercice de l'artifice aussi bien que la libération des individus des consignes comportementales auparavant strictement respectées. Le corps



Kazuo Ohno dans *Hommage à la Argentina* (1977).

travesti est encore aujourd'hui un corps polémique... mais cela n'exclut pas le risque d'une intégration dans le vocabulaire inventorié du théâtre qui, par abus d'usage, entraînera, pareil au corps nu, la perte de ses vertus contestataires. Il finira en « convention bourgeoise », le prédit Olivier Py dans un entretien public. Mais, pour l'instant, il apparaît encore comme le comble du théâtre autant que la manifestation d'un combat militant. Ils ne peuvent ni ne doivent être dissociés.

On peut lire le travestissement comme l'expression de cette indifférenciation des genres que l'Occident, de plus en plus, reconnaît. Et les prises de position affirmées de Judith Butler sont venues accompagner, sur un plan théorique, cette mutation et instaurer tout un discours sur la désormais fameuse problématique du *gender*¹. Par le corps travesti, la scène s'affranchit des anciens codes de la séparation autant que la société transgresse les vieux interdits sexuels. Corps libertaire, corps festif autant que corps fêlé, corps de l'excès. Excès de théâtralité d'abord. Mais aussi corps chargé d'une mission polémique sur le plan des mentalités collectives.

Une tradition revisitée

Le corps travesti dispose d'ascendants nobles, il participe des fondations du théâtre. Mais une précision s'impose : il y a le travestissement comme *code de jeu*, d'Athènes à Tokyo ou Beijing, mais il y a aussi le *travestissement textuel* dont les pièces de Shakespeare, Marivaux et tant d'autres ont exploité l'ambiguïté jusqu'au vertige. Comment ne pas distinguer entre l'exclusion des femmes d'un plateau et le jeu d'écritures qui multiplie les mises en abyme des corps ? Ainsi entre le texte et le plateau se tresse un réseau complexe dont certains metteurs en scène s'appliquent avec finesse à révéler le trouble. Le changement de costume ne se résume pas à un acte concret sans incidences autres, il dégage des désirs plus secrets et, souvent, entraîne des retombées qui échappent à la maîtrise. Chez Shakespeare comme chez Marivaux, de ce jeu-là personne ne sort indemne... Et personne ne l'a montré mieux que Patrice Chéreau en France et Declan Donnellan en Angleterre. Le travestissement atteint chez les acteurs qu'ils dirigent un degré d'incertitude sexuelle dont le corps révèle la poésie sur fond d'évidence de la convention théâtrale. Se travestir, ce n'est jamais simplement se revêtir autrement... Se travestir, c'est s'essayer à être autre sans pouvoir rester tout à fait celui que l'on pense être. Le travestissement engendre de l'inconnu, de l'imprévisible en même temps qu'il exalte les pouvoirs enivrants du jeu.

Les pouvoirs du jeu

C'est justement au nom du jeu qu'Antoine Vitez, le premier, dès le début des années 70, se livra à des exercices qui, à l'époque, en ont troublé plus d'un : passer d'un sexe à l'autre

comme exercice de formation, voilà ce qu'il cultiva dans sa classe du Conservatoire. « Traduire » le sexe, malgré les difficultés, surmonter les interdits, glisser de l'homme à la femme grâce au jeu à même d'assurer une mobilité absolue : « On peut faire théâtre de tout », disait-il, mais aussi « on peut faire théâtre avec tout » : avec de jeunes filles qui jouent des garçons, et inversement, puisqu'il n'y a point d'étanchéité sexuelle. Le théâtre rend les corps réversibles. Vitez entendait ainsi déstabiliser le réalisme au nom d'une convention capable de conforter sa quête constante de l'artifice au théâtre.

Au-delà du jeu, il y a du désir qui se dissimule. Et comment ne pas reconnaître l'homosexualité poétique de Declan Donnellan dans l'inoubliable Rosalinde enjouée et désinvoltée incarnée avec génie, au début des années 90, par Adrian Lester, acteur noir qui joue du vocabulaire féminin avec un art consommé ? Le théâtre, parvenu à pareille perfection, produit des corps d'art où l'on admire le talent de l'interprète aussi bien que la pulsion secrète de son guide. On aime son art, autant que son incertitude. Brecht, en élaborant « la distanciation » à partir du jeu de Mei Lanfang, jeune et splendide, n'a-t-il pas succombé non seulement à la découverte d'une maîtrise technique mais également d'une beauté physique ? Et cette « Joconde du kabuki » qu'est Tamasaburo, le plus célèbre onnagata, ne répond-il pas à un vœu de perfection aussi bien qu'à un désir homosexuel, comme Mishima lui-même le reconnaissait lorsqu'il lui dédiait une nouvelle intitulée justement *Onnagata* ? Toutefois, ce travail du corps travesti incite à parler du devenir femme de l'acteur...

Un exercice transgressif

Le corps travesti peut parfois intervenir comme transgression de l'autorité du texte. En Argentine, on monta *les Trois Sœurs* en ne distribuant que des hommes, en Italie Pozzo et Lucky furent joués par deux sœurs jumelles et pour *les Bonnes* ou *Madame de Sade*, on ne cesse pas de dénombrer les distributions masculines. Cela produit de la friction dans l'ensemble du spectacle, car on ne procède plus au travestissement du seul protagoniste : Angela Winkler dans Hamlet, Fiona Shaw dans Richard II, Marianne Hopper dans Lear. Exemple flagrant de cette transgression des impératifs du texte : *Ignorabimus* mis en scène, dans les années 90, par Luca Ronconi qui, avec le génie qui lui est propre, a retrouvé ce texte démesuré, texte oublié d'Arno Holz. Ronconi décida de le faire jouer par quatre femmes qui remplaçaient la distribution masculine prévue par l'auteur. Par cette décision de mise en scène le spectacle échappait à l'emprise du réalisme et se plaçait du côté du théâtre de la pensée. Parce qu'il n'y a pas de coïncidence entre le rôle et l'interprète, l'écart sexuel introduit cette *dé-formation* indispensable qui aiguise la perception et dont Chklovski, que Brecht a pillé, faisait le principe même de l'art. Le corps travesti s'inscrit dans un débat. Il se réclame de la convention comme régime du théâtre et intervient avec force dans le procès intenté au réalisme. Corps travesti, corps joueur, corps trompeur.

1. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, traduit de l'anglais par Cynthia Kraus, Paris, Éditions La Découverte, 2005.



La Nuit des rois de Shakespeare, mise en scène par Declan Donnellan (1986).

Un discours amoureux

Le corps travesti ou la gloire du théâtre, certes, mais aussi la source d'incertitudes affectives, d'un clair-obscur, d'un véritable discours amoureux. Declan Donnellan, au terme de *la Nuit des rois*, jouée selon la tradition shakespearienne par des garçons, rend saisissant le travestissement en raison de la « confusion des sentiments » – le faux sexe déjoué n'implique pas pour autant le retour à l'ordre naturel. Il subsiste des résidus et – comble d'émotion ! – les couples fondés sur le mépris du travestissement semblent être plus solides que les couples appelés à se constituer selon les normes socialement adoptées. Le travestissement témoigne ici du désir homosexuel caché, appelé à se soumettre à la loi à laquelle les personnages acceptent, presque malgré eux, de se plier au terme des incertitudes surmontées, mais dont l'attrait ne s'éteint pas avec leur suspension brutale. Le corps travesti exalte le théâtre tout en racontant des amours contrariés. Et ainsi il engendre de la séduction... corps orphelin !

Ironie et dérision

Il y a un autre corps travesti... corps de l'acteur qui s'assume comme homosexuel prêt à « jouer » l'autre sexe et à montrer cette tentative avec désespoir sur fond d'ironie et de dérision. Il



Madame de Sade de Mishima, mise en scène par Krzysztof Warlikowski (Toneelgroep, 2006). Sur la photo : Hugo Koolschijn.

me faut évoquer *Loretta Strong* de Copi, que j'ai vue en 74, à peine arrivé à Paris d'un pays où l'homosexualité conduisait à la prison. Choc inoubliable de l'homme nu et peint – désir absolu de métamorphose – qui, sur un mode ironique autant que déchirant, clamait son inconfort sexuel et livrait bataille pour son dépassement. Et, des années plus tard, en suivant la performance d'Alfredo Arias dans le rôle de Madame dans *les Bonnes*, je revivais le même éblouissement. Comme un autre Peer Gynt, l'acteur, tout au long du spectacle, retirait ses pelures, et ainsi, de l'onagata initial qu'il est, finit, au terme du parcours, en comédien qui avoue son désir de transgression accompli grâce au jeu. Le cheminement va de l'apparat « féminin » à l'aveu masculin ! La force du désir ne conduit pas à son accomplissement... Il y a de la souffrance, et la scène la révèle.

Cette hypostase, de Copi à Arias ou Marcial Di Fonzo Bo, atteste le vœu jamais intégralement réalisé par le corps travesti du dépassement de la différence : il livre ses efforts et en même temps entretient le constat de la division. Ici, point de splendeur vestimentaire ou de perfection de la construction, mais plutôt les signes épars d'une féminité en haillons. À travers ces oripeaux, ce que la salle saisit, c'est justement l'effort déployé pour transcender la différence. Conduite d'échec qui entraîne le corps travesti vers la

solitude... les sexes ne se fondent pas dans un corps placé sous le signe du vrai/faux aragonien, et ce qu'on affiche, c'est un échec qui montre le bâillement, l'*entre-deux* insurmontable de la différence. Le corps travesti se place cette fois-ci au cœur d'un écartèlement.

Chez Olivier Py ou Michel Fau, le corps travesti, ils l'affirment sans cesse, au-delà du jeu et de ses pouvoirs libérateurs, participe de la volonté de surmonter les codes par la transgression sexuelle. En l'occurrence, le naturalisme devient la cible privilégiée : l'agresser, le détourner, le perturber, première source de comique. Rien de plus pour faire rire qu'un travesti épris de détails de reconstitution du corps-femme ! Le but désormais consiste non pas à citer la femme pour en fournir un double parfait, mais pour la montrer dans la stéréotypie de ses agissements, à l'assumer sur un mode carnavalesque et subversif. Pour Py, le corps travesti est un geste polémique parce que c'est un acte théâtral par excellence. Il déborde le théâtre tout en l'assumant : c'est son paradoxe. Ludovic Lagarde ou Laurent Poitrenaux se rattachent à une pratique apparentée, où la question de la voix autant que celle des accessoires attestent l'importance accordée aux codes corporels que l'on s'emploie à déstabiliser. En adoptant cette approche, la scène travaille sur le rapport, souvent contrasté, entre la morphologie des corps et le vocabulaire théâtral adopté. Il y a friction, mais friction explicite cultivée, affirmée et, de la salle, nous assistons perturbés à cette

entreprise de rupture. Le frottement entre le corps masculin et la représentation féminine ne tend pas vers l'unité du corps travesti qui, idéalement, comme chez Tamasaburo, a surmonté les différences, mais vers l'exposition de l'écart.

Les larmes de la passion

Krzysztof Warlikowski, dans *Purifiés* de Sarah Kane aussi bien que dans *Madame de Sade* de Mishima, adopte une posture autre. En romantique invétéré, il déplace et assume le registre de la passion amoureuse entre deux hommes : le corps travesti atteste le déchirement d'un éros insatisfait et blessé. Il n'a plus rien de théâtral ni de dissimulé, il est un cri... et moi, de la salle, je reconnais sa détresse. Dans ces spectacles si profondément élisabéthains, ce que l'on suit, ce sont justement les errances d'un homme qui, par-delà tout et malgré tout, affirme son désir pour un autre homme. Chez Warlikowski, il y a une incandescence tragique dont la fracture du corps travesti atteste la déflagration. Par-delà les différences et les identités, chercher l'amour et ne pas parvenir à l'atteindre, voilà l'aveu d'une scène qui ne s'encombre de nul interdit et, en même temps, se montre assoiffée de ces sentiments qui dilatent l'être pour l'entraîner au-delà de ses limites. C'est d'une passion qui s'assume et d'une blessure qui saigne, par-delà les sexes, que le corps travesti témoigne ici. Comme dans les poèmes de Michel-Ange ou les sonnets de Shakespeare ! ■



Fairy Queen d'Olivier Cadiot, mise en scène par Ludovic Lagarde (Compagnie Ludovic Lagarde/Espace GO, 2005).
Sur la photo : Laurent Poitrenaux (Alice Toklas). © Robert Etcheverry.