



Haute École de Théâtre de Suisse Romande
LA MANUFACTURE

**POURQUOI ET COMMENT JOUER LE RÔLE
D'UN HOMME LORSQU'ON EST UNE
FEMME ?
TO BE OR NOT TO BE HAMLET ?**

Exigence partielle à la certification

Catherine DELMAR
catherine.delmar@gmail.com
Mai 2010

Remerciements :

Merci à Rita Freda pour sa présence et sa précision de pensée.

Merci à Isabelle Pousseur pour sa bienveillance et ses conseils judicieux.

Merci à Stéphane Cancelli pour son écoute et son sens pratique.

Merci à Sébastien Weissbrodt pour son soutien indéfectible.

Merci à Marie-France Catrice pour son enthousiasme.

Merci à Manuel Girardin et Vincent Brayer pour leur patience et leur générosité.

Merci à Pierre-Antoine Dubey pour sa motivation constante.

Merci à Nissa Kashani pour sa complicité argentine.

Merci à Georges Delmar, Maud Delmar, Claire Deutsch, Lucie Marangoni,

Juliette Bécquart.

Et surtout merci à Jean-Yves Ruf, Cécile Garcia-Fogel, Christian Geffroy Schlittler, Vincent Fontannaz, Michel Raskine, Claude Degliame, Jean-François Sivadier, Joël Jouanneau, Nadia Vonderheyden, André Steiger pour le partage de leur art et de leur savoir.

Éveillée, je suis une femme mais, parfois, dans mes rêves je suis un homme. Cette masculinité est rarement simple affaire d'anatomie. Ce n'est pas que je m'aperçois qu'il m'est poussé un pénis ni qu'il me vient de la barbe, c'est plutôt que je me rends compte que je suis un homme à l'instant même où je me sens troublée par le souvenir vague d'avoir un jour été une femme. Mon sexe ne prend de l'importance dans mon rêve que dès lors qu'il est mis en doute. C'est d'abord le doute, et non la certitude, qui suscite la question de mon identité sexuelle et, ensuite, le besoin d'être l'un ou l'autre, homme ou femme.

Siri Hustvedt ¹

¹Siri Hustvedt, *Être un homme* in *Plaidoyer pour Éros*, Arles, Actes Sud, 2009, p 117

Résumé

Dans un premier temps, nous effectuerons une analyse des pratiques de metteurs en scènes et d'actrices autour de rôles d'homme travestis à travers le prisme du texte, du corps, de la voix, de l'esthétique.

Puis nous tenterons une approche pratique du rôle d'Hamlet en nous inspirant de réflexion sur le travestissement d'homme en femme, notamment chez Olivier Py et la compagnie des Lucioles.

Table des matières

Table des matières

Introduction.....	7
I. Observations et réflexions autour des rôles d'hommes joués par des femmes. ...	14
1. <i>Quelle actrice pour un rôle d'homme travesti ?</i>	14
2. <i>De l'importance du texte</i>	17
3. <i>L'habit fait-il le moine ?</i>	21
3.1 Le costume de Peter Pan d'Angela Winklair dans Hamlet de Peter Zadek.....	21
3.2 Fiona Shaw dans Richard II de William Shakespeare mis en scène par Deborah Warner.....	23
3.3 Le costume de Kent, interprété par Nadia Vonderheyden, dans Le Roi Lear mis en scène par Jean-François Sivadier	24
3.4 Le costume de Jean-Jacques Rousseau interprété par Marief Guittier, dans une mise en scène de Michel Raskine.....	25
4. <i>Quel corps est mis en jeu lorsqu'une comédienne interprète un rôle d'homme ?</i>	26
4.1 Angela Winklair dans Hamlet de Peter Zadek.....	26
4.2 Fiona Shaw de Richard II de Deborah Warner.....	28
4.3 Différentes approches avec Marief Guittier.....	30
4.4 Nadia Vonderheyden dans le Roi Lear.....	31
4.5 Le cas Iben Rasmussen.....	31
5. <i>La question de la voix</i>	32
6. <i>Le jeu de la comédienne pour un rôle travesti</i>	34
7. <i>L'esthétique du spectacle au service du travestissement</i>	36
8. <i>Que donne-t-on à penser au public avec le rôle travesti ?</i>	38
II. Jouer Hamlet aujourd'hui : proposition d'une démarche de rôle travesti.....	41
1. <i>Pourquoi Hamlet ?</i>	41
2. <i>Quels enjeux pour ce travail ?</i>	43
3. <i>Dramaturgie de l'acte IV scène 4</i>	44
4. <i>Démarche de travail</i>	45
4.1 Le costume.....	46
4.2 Le corps.....	47
4.3 La voix.....	48
4.4 L'esthétique.....	48
Conclusion.....	50
Bibliographie.....	53
Annexe 1.....	55
Annexe 2 (Illustrations).....	56
Annexe 3.....	60
Annexe 4.....	69
Annexe 5.....	75
Annexe 6.....	83

Introduction

Au moment de terminer mon cursus à la Manufacture, je regarde mon parcours et mes diverses formations de comédienne. Je me rends alors compte que l'une de mes principales motivations à devenir actrice a toujours été cette envie d'explorer l'altérité. «Jouer c'est être hors de soi»² disait Louis Jouvet³. J'entends cette phrase comme une invitation à être différent, à prétendre être quelqu'un d'autre et par là même découvrir les humanités différentes de nous. Petite, j'ai voulu faire tous les métiers : de religieuse à responsable marketing, de sage-femme à médecin légiste, d'enseignante à pilote de chasse. Je voulais tout être. J'ai donc choisi de devenir comédienne et d'être tout ce que je ne suis pas, tout ce que j'aurais pu être, pour explorer toutes les potentialités de l'identité. Cette volonté s'est traduite à chaque fois que j'ai pu choisir les rôles que j'ai eus à défendre lors de ma formation.

C'est ainsi qu'au cours Florent, j'ai voulu interpréter le rôle de Camille dans *Horace* durant un atelier sur Corneille⁴. Il s'agissait de la scène du meurtre de Camille par son frère. Au cours de cette scène, celle-ci déploie une rage incroyable contre son frère qui a tué son amant. Elle n'a plus de limites et dit tout ce qu'elle a sur le cœur, sans se soucier de la bienséance. Elle provoque consciemment son frère car elle n'a plus rien à perdre. C'est cette audace, cette force, qui m'a attirée vers ce personnage. Pour préparer certains concours d'entrée aux écoles de théâtre, mon choix s'est porté sur Natacha dans *Les Trois Sœurs* de Tchekhov⁵. A travers ce personnage j'ai voulu explorer un aspect plus léger et frivole. Dans la scène que je jouais à l'acte III⁶, Natacha ne se rend absolument pas compte de la situation des personnes qui l'entourent (il vient d'y avoir un grand incendie) et monopolise la parole. A la Manufacture, lors de l'atelier de Christian Colin sur *Microfictions* de Régis Jauffret⁷ j'ai joué une mère d'une

² Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954, p262

³ Louis Jouvet était un acteur, metteur en scène et directeur de théâtre français. Il fut, de plus, un grand pédagogue du théâtre, enseignant notamment au Conservatoire de Paris.

⁴ Stage effectué en 2006

⁵ Scène travaillée en 2007

⁶ Scène où Natacha est avec sa belle-sœur Olga et la vieille nourrice Anfissa

⁷ Stage effectué en 2008

bienveillance monstrueuse et tyrannique envers sa fille qu'elle assommait de Lexomil pour la garder près d'elle. Tous ces personnages ont une facette particulière qui m'est étrangère. Cette envie d'interpréter des personnages différents et loin de moi m'a toujours suivie.

Au final, le rôle qui est à l'origine de ce mémoire et de ma recherche est celui de Mohamed dans *Crises* de Lars Noren que j'ai joué au cours de l'atelier dirigé par Isabelle Pousseur⁸ à la Manufacture. C'est à cette occasion que j'ai eu la possibilité, pour la première fois, de jouer un rôle d'homme. En effet dans notre promotion, il n'y avait pas assez de garçons pour tenir tous les rôles masculins de la pièce. Quand Isabelle Pousseur nous a demandé si certaines d'entre nous voulaient bien jouer des hommes, j'ai saisi l'occasion en acceptant le rôle de Mohamed. Ce rôle m'a permis d'expérimenter une altérité inédite, car ce personnage est issu d'une autre culture (j'ai choisi de parler avec un accent bosniaque), qu'il est dans une institution psychiatrique après avoir émigré en Suède suite au meurtre de sa femme et de ses enfants et surtout car c'est un homme.

Il se trouve que j'ai toujours eu une envie de comprendre l'homme : cet autre familier, et pourtant si différent. En effet, sa place est unique dans l'histoire et il a de nos jours encore un statut particulier dans la société. Par exemple, en France ce sont toujours des hommes qui ont gouverné et aujourd'hui encore, ils sont mieux payés que les femmes en moyenne.⁹ L'opposition entre les hommes et les femmes s'observe notamment sur les plans de la génétique, de l'anatomie, des modes vestimentaires et des toilettes publics. Je n'apprends rien à personne avec ces quelques lignes, les hommes et les femmes ne sont pas pareilles, cependant je trouve intéressant d'observer que cette différence peut s'exprimer à différents niveaux, du plus élevé au plus basique. Elle s'exprime évidemment également au niveau sexuel. A ce propos ces mots d'André Steiger m'ont frappée : « Il y a deux grands mystères dans la vie : on ne saura jamais ce qu'il y a après la mort et on ne saura jamais comment l'autre sexe jouit. »¹⁰ Au delà, de

⁸ En 2009

⁹ Pour les chiffres exacts en 2006 en France : http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&id=38, (dernière consultation, le 8 mars 2010)

¹⁰ Mots qu'André Steiger a prononcés plusieurs fois au fil des cours qu'il nous a donnés à la Manufacture.

ces considérations, je m'interroge régulièrement sur les différences de raisonnement, de pensée, de ressenti, de perception entre les deux sexes qui sont pour moi toutes aussi mystérieuses.

Le théâtre n'est-il pas l'endroit idéal pour tenter de percer l'énigme? Je me sens à ce propos proche de Sarah Bernhardt qui au fil de sa carrière de comédienne a interprété beaucoup de rôles d'homme en justifiant ainsi son intérêt : «Les rôles d'homme sont en général plus intellectuels que les rôles de femme. Voilà la raison de mon amour. Il n'est pas de caractère féminin qui ait ouvert un champ aussi large pour les recherches des sensations et des douleurs humaines que Hamlet.»¹¹ Sarah Bernhardt a fait de sa fascination pour les « cerveaux d'hommes »¹² une spécialité en jouant également Lorenzaccio et Pelléas et en inspirant à Edmond Rostand l'écriture de *L'Aiglon*, dont elle interpréta le rôle éponyme.¹³ L'expérience menée par Sarah Bernhardt entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle me questionne sur les pratiques actuelles. Pourquoi décide-t-on de distribuer un rôle d'homme à une femme au théâtre de nos jours ? Comment les actrices abordent-elles concrètement le travail de ces rôles particuliers ? Ces questionnements sont devenus la problématique de ce mémoire : Pourquoi et comment jouer le rôle d'un homme lorsqu'on est une femme ?

Jouer le rôle d'un homme quand on est une femme renvoie à la notion de *rôle travesti*, ainsi défini par Arthur Pougin : « des rôles qui représentent des personnages d'hommes joués par des femmes, ou des personnages de femmes joués par des hommes »¹⁴. Agnès Piéron complète cette définition en parlant d'un interprète « dans le costume du sexe opposé »¹⁵. Nous verrons d'ailleurs l'importance du costume au cours de notre recherche. Dans ce mémoire, nous nous limiterons à l'étude des rôles d'hommes joués par des femmes, une manière pour moi de rester en lien étroit avec ma pratique de

¹¹ Sarah Bernhardt, *L'art du théâtre, souvenirs de scène*, Sauret, Monaco, 1993, p. 135

¹² *Ibid.* p. 137

¹³ Il est évident que la situation de la femme a beaucoup changé depuis cette époque. Les femmes sont désormais acceptées comme penseuses, même si dans les médias ce sont en majorité des hommes qui sont convoqués comme experts. C'est ce que prouve la synthèse d'Élodie Mielczarek remise en septembre 2008 au secrétariat d'État à la solidarité : <http://www.sciigno.net/?p=164> (Vendredi 2 Avril 2010)

¹⁴ Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Plan-de-la-tour, Éditions d'Aujourd'hui, 1885, pp. 659-660

¹⁵ Agnès Piéron, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p. 577

comédienne.¹⁶ Pour simplifier la rédaction de mon mémoire, je parlerai parfois de *rôle d'homme travesti* pour évoquer le fait qu'une femme joue le rôle d'un homme. Il est important de faire ici la distinction avec le personnage travesti qui est un personnage qui dans l'histoire racontée par l'auteur prend l'apparence du sexe opposé. (ex : *La Fausse suivante* de Marivaux, *Comme il vous plaira* de Shakespeare, *La bonne âme de Se-Tchouan* de Brecht). Le champ de recherche étant déjà suffisamment vaste j'ai fait le choix de ne pas évoquer cette notion davantage¹⁷. Il convient selon moi de poser ici la distinction entre le sexe et le genre puisque ce sont deux notions que nous utiliserons. Le terme sexe se réfère aux différences *physiques* distinguant les hommes et les femmes. Les différences *psychologiques* ou *sociales* entre les sexes sont désignées par le mot genre.

Après ce détour nécessaire par les définitions revenons au théâtre, dans son *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, paru à la fin du XIX^e siècle, Pougin explique que l'on confie à des femmes des rôles d'adolescents afin de leur « donner plus de grâce et de naturel »¹⁸. Il note aussi que l'on préfère distribuer une femme dans un rôle « d'amoureux passionné, pour sauver ce que certaines situations pourraient présenter d'un peu excessif et d'un peu dangereux à la scène »¹⁹. Au fil de mes recherches, j'ai découvert que le travestissement est amplement traité de manière aussi bien historique que thématique lorsqu'il s'agit d'étudier la question des hommes jouant un rôle de femme²⁰ (par exemple dans le théâtre grec antique, le théâtre élisabéthain, le théâtre Nô²¹), et que lorsqu'il s'agit de s'intéresser à la question des femmes distribuées dans un

¹⁶ Dans un premier temps de la recherche j'ai souhaité m'informer aussi sur les rôles de femmes joués par des hommes et c'est dans ce cadre que j'ai réalisé des entretiens avec Vincent Fontannaz et Christian Geffroy Schlittler à propos du spectacle *Pour la libération des grands classiques*. Vincent Fontannaz y jouait le rôle de Nina dans *La Mouette* de Tchekhov. Mon mémoire fait écho à celui de Pierre-Antoine Dubey, qui s'est lui intéressé aux rôles de femmes joués par des hommes : *Le rôle travesti, du Masculin au Féminin*.

¹⁷ Je tiens cependant à signaler que dans un premier temps de ma recherche je me suis intéressé à cet aspect en interrogeant notamment Jean-Yves Ruf pour sa mise en scène de *Comme il vous plaira* de William Shakespeare.

¹⁸ Arthur Pougin, *op.cit*, p. 659

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Je vous renvoie ici au mémoire *Le rôle travesti du masculin au féminin*, de Pierre-Antoine Dubey, 2010 qui a réalisé un ancrage historique très complet.

²¹ Il me semble intéressant de noter que le théâtre Nô fut créé par des femmes, mais que suite à un interdit pour cause de dépravation des spectateurs avec les actrices, seuls les hommes ont pu le pratiquer.

rôle d'homme, la documentation est très pauvre. La revue *Alternatives Théâtrales* a consacré un numéro au *corps travesti*²². Je m'attendais à trouver dans ce dossier des études et témoignages qui s'intéresseraient plus précisément au rôle d'homme travesti. J'ai constaté avec surprise que sur la trentaine d'articles réunis, deux seulement traitent de cette question. (l'un ayant pour sujet le costume à travers l'interprétation du rôle d'Orlando de Virginia Woolf par Isabelle Huppert ; l'autre, l'actrice de l'Odin Theatret Iben Nagel Rasmussen) et que quelques autres l'évoquent très brièvement. Ce déséquilibre pose question. La domination historique des hommes s'exerce donc aussi dans le milieu théâtral. Il me semble donc judicieux de chercher de mon côté à réunir des informations sur les rôles d'homme travestis. Cette recherche n'a pas été évidente, notamment à cause de l'éparpillement des données existantes concernant directement mon sujet. J'ai mené un long travail d'investigation dans divers magazines comme *Théâtre/Public*, *Alternatives Théâtrales*, *L'Avant-Scène Théâtre*. Mais aussi des quotidiens *Le Monde*, *Libération*, *l'Express*, *The Guardian*, *The Independent*, *The Glasgow Herald*, *Associated Press Worldstream*. J'ai pu trouver quelques informations intéressantes dans le livre *Women as Hamlet* de Tony Howard, qui est le seul ouvrage dont le sujet principal est le rôle d'homme travesti.

Mon étude se basera également sur plusieurs spectacles dont j'ai pu récupérer la captation :

- *Hamlet* de William Shakespeare, dans une mise en scène de Peter Zadek, captation réalisée par la Schaubühne, 1999
- *Richard II* de William Shakespeare, dans une mise en scène de Déborah Warner, captation réalisée pour la télévision par la BBC, diffusée sur Arte le 22 Mars 1997
- *Le Roi Lear* de William Shakespeare, dans une mise en scène de Jean-François Sivadier, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 2007

Elle se basera aussi sur un spectacle auquel j'ai assisté :

²² *Le Corps travesti*, *Alternatives Théâtrales*, n°92, Bruxelles, 2007

- *Jean-Jacques Rousseau*, montage de textes de Jean-Jacques Rousseau établi par Bernard Chartreux et Jean Jourdeuil, mis en scène par Michel Raskine, Théâtre Saint-Gervais Genève, 2008

Afin d'enrichir ma réflexion, j'ai mené des entretiens avec des praticiens qui ont joué ou mis en scène un rôle travesti. Il m'a paru important de recueillir les réflexions du metteur en scène et de l'actrice pour avoir deux points de vue complémentaires sur la pratique du rôle d'homme travesti. J'ai ainsi pu m'entretenir avec Michel Raskine, le metteur en scène de *Jean-Jacques Rousseau*, avec Claude Degliame au sujet de son spectacle *Phèdre*²³. Je ferai également appel au témoignage de Jean-François Sivadier²⁴ et de Nadia Vonderheyden pour le spectacle *Le Roi Lear*. J'ai pu également avoir des échanges informels avec Joël Jouanneau et Cécile Garcia Fogel pour leur collaboration sur *Dickie*, une réécriture de *Richard III* de William Shakespeare. Cécile Garcia Fogel y interprétait le rôle titre. J'ai tenté d'obtenir des entretiens, avec d'autres praticiens, qui malheureusement n'ont pas pu avoir lieu.

Dans le premier chapitre, je présenterai une synthèse des diverses recherches menées ainsi que des entretiens réalisés. Je m'intéresserai au choix de l'actrice (qui apparaît comme la clef de voûte du rôle d'homme travesti), puis au choix du texte (qui est un point d'ancrage important au travestissement). J'analyserai la manière dont une comédienne utilise son corps lorsqu'elle interprète un rôle d'homme travesti, ainsi que le travail réalisé sur le costume. Pour mener cette étude, je me référerai à *L'Analyse des spectacles* de Patrice Pavis²⁵. Puis de façon plus subjective je m'intéresserai au travail de la voix et au jeu des actrices à travers l'étude de divers entretiens avec des praticiens de théâtre. Je m'intéresserai encore à l'esthétique globale du spectacle pour la mettre en lien avec le rôle d'homme travesti. Enfin je m'intéresserai à la manière dont le rôle travesti interroge le spectateur.

²³ Claude Degliame a mis en scène et joué ce spectacle à Cergy Pontoise en 1993

²⁴ Entretien réalisé en collaboration avec Pierre-Antoine Dubey sa problématique de mémoire étant proche de la mienne.

²⁵ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Domont, Armand Colin, 2008, chapitres 1 et 4

Le second chapitre sera lié à ma pratique de comédienne. J'ai choisi de me confronter au rôle travesti en interprétant Hamlet et plus précisément son intervention à la scène 4 de l'acte IV. J'ai, depuis plusieurs années, eu envie de jouer Hamlet car ce rôle questionne en profondeur la vie de l'Homme et sa mort. Il pose des questions existentielles qui me poursuivent dans ma vie et auxquelles j'ai envie de me confronter. Je souhaite proposer une vision personnelle de ce rôle travesti en me nourrissant des réflexions recueillies ou lues. Je me poserai la question des représentations des hommes et des femmes et du trouble que le passage de l'un à l'autre peut créer sur le spectateur. Après une mise au point dramaturgique sur la scène 4 de l'acte IV, je décrirai les premières pistes de travail pour la réalisation de mon solo à partir d'un journal de travail que j'ai tenu tout au long de l'expérience pratique menée autour du personnage d'Hamlet. Ce journal rendra compte des difficultés rencontrées dans le domaine de l'esthétique, du costume, du corps, de la voix et du texte.

I. Observations et réflexions autour des rôles d'hommes joués par des femmes.

Pour évoquer le rôle travesti, nous passerons en revue les différentes étapes de travail qu'il nécessite de la part du metteur en scène et de l'actrice. Nous commencerons par le choix de l'actrice.

1. Quelle actrice pour un rôle d'homme travesti ?

A travers les spectacles sur lesquels je base mon analyse, j'ai pu remarquer que, bien souvent, c'est à la suite d'un long compagnonnage de travail ou d'une heureuse collaboration qu'un metteur en scène distribue une comédienne dans un rôle travesti. Nous verrons que ce choix est l'une des raisons d'être du rôle travesti. Puis, dans un second temps nous évoquerons certaines limites dramaturgiques au rôle travesti.

L'actrice Marief Guittier et le metteur en scène Michel Raskine collabore pour la première fois ensemble en 1984 sur le spectacle *Max Gericke* de Manfred Karge. Dans cette pièce, la comédienne interprète un personnage travesti, celui d'une femme qui prend l'identité de son mari décédé pour ne pas perdre le revenu de celui-ci et pouvoir survivre. A la suite de cette première collaboration Michel Raskine et Marief Guittier travaillent ensemble régulièrement. Dans les années 2000, la comédienne est distribuée à trois reprises par le metteur en scène dans des rôles travestis. En 2005, elle joue Alberto Giacometti dans *Le Chien et l'atelier* de Dea Loher. En 2006, elle est Gowers dans *Périclès* de William Shakespeare. En 2008, elle interprète le rôle éponyme de *Jean-Jacques Rousseau*, un montage de textes réalisé par Bernard Chartreux et Jean Jourdeuil. Michel Raskine explique que Marief Guittier « est la personne la plus importante de [ses] spectacles »²⁶ et que c'est par amitié qu'il a voulu lui « faire jouer

²⁶ Voir Annexe 3, p.62

des mots qu'elle n'aurait jamais joués, d'un point de vue normatif »²⁷ en la distribuant dans des rôles d'hommes. Pour sous-tendre ce choix, il évoque aussi la disproportion énorme qui existe entre les rôles masculins et les rôles féminins dans la bibliothèque théâtrale en quantité mais aussi en qualité. C'est à dire que le nombre de rôles d'homme est beaucoup plus important, et que leur écriture est beaucoup plus riche et complexe. Son choix de distribution résulte également d'un rapport à l'acteur particulier : « Si on admet, en théorie, qu'un acteur ou une actrice peut tout jouer, alors il faut tout lui faire jouer. Un homme peut jouer une femme, une femme peut jouer un homme, un vieux peut jouer un enfant et un enfant peut jouer un vieux. »²⁸

Autre exemple, le metteur en scène allemand Peter Zadek explique sa distribution d'Angela Winkler dans le rôle-titre *Hamlet* (après leur collaboration sur *La cerisaie* d'Anton Tchekhov, la même année) par ces mots : « Quant au choix d'Angela Winkler, avec qui j'ai une longue complicité au théâtre, si elle avait été un homme, je l'aurais pris lui aussi... »²⁹. Il indique par là que la maîtrise d'Angela Winkler de son art va bien au delà de son genre.

On retrouve la même complicité entre la metteur en scène Deborah Warner et l'actrice Fiona Shaw qui comptent actuellement une dizaine de collaborations artistiques, dont quatre³⁰ avant d'entreprendre de monter *Richard II* dans lequel Fiona Shaw interprète Richard. Pour Deborah Warner cependant il existe des contraintes dramaturgiques qui empêchent la distribution de femmes dans certains rôles d'homme. Il aurait été, par exemple, impensable de faire jouer Hamlet à une femme, tant pour elle la relation d'Hamlet avec sa mère relève d'une « sexualité active ». Nous développerons cette idée par la suite³¹. Le rôle de Richard ne serait pas soumis à ce genre de contraintes. Au contraire, dans la tradition de jeu britannique, on attribue une part

²⁷ Voir Annexe 3, p.66

²⁸ Voir Annexe 3, p63

²⁹ Fabienne Pascaud, *Télérama*, Paris, 2000, n°2657 ; <http://www.telerama.fr/scenes/le-metteur-en-scene-allemand-peter-zadek-est-mort,45695.php>

³⁰ *Titus Andronicus* en 1987, *Electre* en 1988, *La bonne âme de Se-Tchouan* en 1989, *Hedda Gabler* en 1991

³¹ Cf. *infra*, pp 17-18 *De l'importance du choix du texte*.

féminine au personnage shakespearien de Richard II³², ce qui justifiait encore davantage la distribution d'une femme dans ce rôle.

Des considérations de type dramaturgiques interviennent également à un certain niveau, pour Jean-François Sivadier, quand il distribue Nadia Vonderheyden, dans le rôle de Kent. Voici comment il nous l'explique : « Mais au fond, le fait que la seule parole politique sensée de la première scène soit prise en charge par une femme [distribuée dans un rôle d'homme], 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 Nadia dans le rôle de Kent. ³³ »

Le désir de jouer un rôle d'homme peut être le fait de l'actrice elle-même. En effet, dans le cas de la distribution de Maria Casarès dans *Le Roi Lear*, Bernard Sobel explique que c'est Casarès elle-même qui lui a demandé de jouer le rôle d'un homme. Il ne pouvait lui proposer que celui de Lear.³⁴ Ce désir de jouer un rôle d'homme de la part de l'actrice, fait écho à celui de Sarah Bernhardt qui avait préféré celui d'Hamlet à celui d'Ophélie³⁵.

Ce qui semble étonnant dans ces distributions c'est que le rôle travesti est rarement le fruit d'une démarche artistique. C'est la collaboration entre l'actrice et le metteur en scène qui motive ce type de distribution. Le désir que suscite ces actrices auprès des metteurs en scène est tel qu'il inverse l'apparente évidence d'une distribution qui veut qu'on distribue des hommes dans des rôles d'hommes et des femmes dans des rôles de femmes. Ce désir entraînera une création nouvelle avec des justifications artistiques de ce choix. Par exemple, dans le *Hamlet* monté par Peter Zadek avec Angela Winklair dans le rôle titre le metteur en scène explique a posteriori qu'il avait senti instinctivement qu'il était temps que ce soit une femme qui pose les questions d'Hamlet,

³² Voir video sur Youtube.com à 5minutes 30 : <http://www.youtube.com/watch?v=KJb2hjlFJds&feature=related> (25 février 2010)

³³ Voir Annexe 5, p.74

³⁴ *Théâtre/Public*, n°115, Gennevilliers, 1994. p. 5

³⁵ Sarah Bernhardt, *Op.cit.* p. 135

pour que cet Hamlet des années 2000 ait une résonance collective³⁶. La mise en scène sert parfaitement le travail de Winklair, mais c'est un travail consécutif. C'est à dire que le choix d'Angela Winklair est intervenu en tout premier lieu dans le processus de travail et que la mise en scène qui sert ce choix a été inventé par la suite.

Les metteurs en scène avec lesquels je me suis entretenue ont bien souvent loué les qualités de leur actrice. Michel Raskine m'a dit, à propos de Marief Guittier, qu'elle était « souvent à l'origine d'un projet mais sans jamais avoir à le provoquer elle-même ». Des actrices telles que Marief Guittier, mais aussi Angela Winklair, Fiona Shaw ou Nadia Vonderheyden semblent hors normes parce qu'elles savent susciter le désir des metteurs en scène au-delà des conventions habituelles. J'ai demandé à Joël Jouanneau, ce qui faisait le talent de Cécile Garcia-Fogel à qui il a confié le rôle-titre *Dickie*, dans sa réécriture de la pièce de William Shakespeare *Richard III*. Il m'a répondu : « un immense savoir technique, voix et gestuelle, mais c'est aussi celui d'une biographie. »

2. De l'importance du texte

Nous partons ici de la définition classique du rôle, ce qui signifie qu'il se base sur un texte. Dans ce cas, le texte est donc bien le support du travail du metteur en scène et du comédien. C'est à partir de lui que le travail opère soit pour le soutenir, soit pour prendre son contre-pied, mais toujours en lien avec lui.

Nous allons dans un premier temps étudier les pièces dans lesquelles les metteurs en scène se donnent la liberté de distribuer une femme dans un rôle d'homme. Ainsi sur les neuf exemples de rôle d'homme travesti sur lesquels se base mon étude cinq sont des

³⁶ Tony Howard, *Woment as Hamlet, Performance and Interpretation*, New York, Cambridge University Press, 2007, p. 2

pièces de Shakespeare³⁷. Pourquoi le choix de distribuer un rôle travesti se produit-il régulièrement sur des pièces de Shakespeare ? Hormis le fait qu'il soit reconnu par beaucoup comme étant le plus grand des auteurs de théâtre, cela ne peut être la seule raison. Nadia Vonderheyden souligne la force de jeu de cette écriture qui rend opportun le travestissement d'un rôle. On peut penser qu'elle signifie par là que la variété des situations, des adresses, mais aussi le rapport particulier de Shakespeare à l'espace et au temps, sont autant d'éléments qui donne une énergie de jeu particulière à l'acteur rendant secondaire le genre réel de l'acteur. Il ne s'agit pas de créer une illusion de la réalité mais d'exprimer une théâtralité. C'est-à-dire accepter par convention que ce qui nous est montré est faux. Rappelons ici que Shakespeare écrivait à une époque où tous les rôles étaient tenus par des hommes ce qui de fait empêchait le réalisme. Le genre des acteurs n'avait ainsi aucune incidence sur l'histoire. D'autres écritures que celle de Shakespeare permettent également le travestissement si elles expriment une certaine théâtralité

Une actrice peut-elle jouer n'importe quel rôle d'homme ? Nous verrons ici que les avis des praticiens divergent à ce sujet. Il est intéressant de revenir sur le fait que Deborah Warner pense qu'il ne serait pas possible à une femme de jouer un rôle d'homme dans une pièce où la sexualité est active. Pour Deborah Warner, Hamlet ne pourrait pas être joué par une femme car ce rôle pose la question de l'identité sexuelle, notamment au moment de « the closet scene »³⁸ (Acte III scène 4). Dans cette scène Hamlet se confronte à sa mère. Il évoque la mort de son père et le remariage de Gertrude avec le frère de son défunt époux. Il se met alors en colère, puis tue Polonius caché derrière les tentures. Il me semble que ce qui pose problème à Deborah Warner, c'est qu'il est possible de faire une lecture freudienne de cette scène. Hamlet provoque sa mère car il est amoureux d'elle d'une certaine manière et qu'il n'accepte pas son remariage. Fiona Shaw déclare également qu'« Hamlet est une pièce sur un homme et sa mère »³⁹. Pour Warner, *Richard II* ne parle pas de relations sexuelles actives, c'est

³⁷ *Le Roi Lear* mis en scène (m.e.s) par Jean François Sivadier (Palais des Papes ,Avignon, 2007), *Le Roi Lear* m.e.s Bernard Sobel (Théâtre de Gennevilliers, 1994), *Richard II* m.e.s Deborah Warner, (National Theater, Londres, 1995) *Périclès* m.e.s Michel Raskine (Théâtre le point du jour, Lyon, 2006), *Hamlet* m.e.s Peter Zadek (Schaubühne Berlin 1999).

³⁸ Claire Armitstead, *Kingdom Under Siege*, *The Guardian*, London, 31 Mai 1995

³⁹ Georgina Brown, *And she's not bad at tennis either...*, *The Independent*, London, 26 Mai 1995

pourquoi elle s'est permise de distribuer Fiona Shaw dans ce rôle. Selon cette perspective une comédienne peut jouer le genre d'un rôle mais pas son sexe.

Empruntons un autre exemple, cette fois à l'histoire du théâtre. Si Sarah Bernhardt ne partage pas le point de vue sur la sexualité active dans *Hamlet*, (puisqu'elle a joué celui-ci en 1899) elle restreint également la possibilité pour une femme de jouer un rôle d'homme. « (...) une femme ne peut interpréter un rôle d'homme que lorsque celui-ci est un cerveau dans un corps débile. (...) Un homme réel pondéré, sain et vigoureux...non. »⁴⁰ La conception de Sarah Bernhardt sur « les corps débiles » relève d'une image assez précise des emplois qui était très marquée à son époque. Pour elle, il faut donc un personnage dont le corps ne soit pas central pour qu'il y ait possibilité de le jouer quand on est une femme.⁴¹ Aujourd'hui, même si dans notre formation à la Manufacture, nous cherchons à dépasser la notion d'emploi qui était chère à Sarah Bernhardt, elle reste très marquée dans bon nombre de production. Cette remarque reste donc encore, de nos jours, intéressante.

De son côté Michel Raskine nous donne également sa réponse à la question de savoir si une femme peut jouer tous les rôles d'hommes : « Oui, absolument, mais pas toute seule, il faut un metteur en scène en face et des collaborateurs. Mais oui, à certaines conditions, il faut qu'à l'arrivée il y ait quelque chose de l'évidence. C'est forcément lié à la dramaturgie, puissamment à l'esthétique du spectacle. Les femmes ne peuvent pas jouer tous les rôles d'hommes dans tous les spectacles. Elles peuvent jouer tous les rôles d'hommes dans certains spectacles, dans certaines mises en scènes. » On voit qu'avec ce point de vue, les potentialités pour une femme de jouer un rôle d'homme s'ouvrent à l'infini. Nous pouvons, dès lors, nous demander ce qui dans le texte aide une femme à jouer un rôle d'homme.

⁴⁰ Sarah Bernhardt, *L'art du théâtre, souvenirs de scène*, Pages perdues et retrouvées, Sauret, Monaco, 1993, p 139

⁴¹ Nous vous proposons en Annexe 1, p.54, une retranscription du plaidoyer de Sarah Bernhardt pour un Hamlet femme.

Le choix du texte est important car il y a au théâtre une convention qui fait, si la pièce est réussie, que l'on croit ce qu'on nous dit. Un metteur en scène peut donc choisir de distribuer une actrice dans un rôle qui n'est pas du tout de son âge. C'est ce que Claude Degliame m'a raconté sur l'expérience d'une jeune fille de vingt-cinq ans qui devait jouer Arkadina dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov. Le personnage est déjà mère d'un jeune homme, mais la jeune actrice qui ne produisait aucun artifice hormis le fait de dire le texte en y croyant avait obtenu l'adhésion totale du public.

Cette règle peut donc s'appliquer au fait de jouer un autre genre. C'est ce que nous explique Michel Raskine : « [La place du texte] est en tout premier. D'ailleurs dans le texte, [Jean-Jacques Rousseau] dit : "Je suis un homme", les singularités masculines s'expriment [...] Au théâtre on croit ce qu'on vous dit, c'est la règle. Alors ceux qui refusent la règle, je ne peux rien pour eux. Si [dans un jeu d'enfant] un petit garçon dit "je suis un indien" et l'autre dit "non", le jeu s'arrête. »⁴² C'est donc bien ici le fait de « dire au masculin », qui soutient le travestissement.

Le texte est également important dans les situations de jeu qu'il propose et qui peuvent aider au travestissement. C'est ce que nous explique Nadia Vonderheyden, pour jouer Kent dans *Le Roi Lear* mis en scène par Jean-François Sivadier, il lui a simplement suffi de dire le texte et de jouer les situations qu'il proposait comme le combat ou la tirade d'insulte. Ces deux situations de jeu sont traditionnellement attribuées aux hommes donc si une femme les joue, ceci aide à croire qu'elle est un homme. Le texte propose des situations typiquement masculines qui aident le travestissement.

⁴² Voir Annexe 3, p.67

3. L'habit fait-il le moine ?

Pour cette partie, nous nous inspirerons de la théorie des vecteurs concernant le costume décrit par Patrice Pavis dans *L'Analyse des spectacles*⁴³. Cette théorie explique qu'il y a quatre types de vecteurs d'analyse des costumes.

- Le vecteur accumulateur : quand plusieurs costumes forment une unité et définissent un groupe de personnages.
- Le vecteur sécateur : un moment dans la pièce où un personnage change de costume ce qui induit une autre image de lui.
- Le vecteur connecteur : quand il y a un costume qui se distingue des autres pour former une autre unité de sens.
- Le vecteur embrayeur : quand de petits signes du costume permettent de suggérer un monde différent de celui représenté.

Après une description précise des costumes, nous appliquerons cette théorie aux spectacles *Hamlet* et *Richard II*. Pour *Le Roi Lear*, nous décrivons le costume du personnage de Kent interprété par Nadia Vonderheyden et nous nous baserons sur l'entretien réalisé avec l'actrice. L'entretien de Michel Raskine nous servira pour parler du travail de Marie-Françoise Guittier.

3.1 Le costume de Peter Pan d'Angela Winklair dans *Hamlet* de Peter Zadek

Angela Winklair porte des collants et une tunique sombres⁴⁴. La tunique est attachée par une ceinture, dans laquelle est glissée une dague. Ses chaussures sont plates. On peut observer que ses longs cheveux noirs sont lâchés. Son allure est plutôt androgyne. Dans son article, Brigitte Salino la compare à Peter Pan⁴⁵. Cette comparaison est finement observée : la figure de Peter Pan renvoie en effet à l'enfance éternelle, à l'atemporalité. La mise en scène de Zadek joue de ces éléments, faisant

⁴³ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Domont, Armand Colin, 2008, pp. 61, 165-167

⁴⁴ Voir photo en annexe 2, p.55

⁴⁵ Brigitte Salino, « Angela Winklair, figure exigeante d'un théâtre européen à son acmé », *Le Monde*, Paris, 12 Mai 1999

d'Hamlet un enfant – ou mieux un adolescent car les questions existentielles qu'il se pose sont difficilement attribuables à un enfant – qui regarde le monde des adultes. Ce monde, Hamlet ne le comprend pas. Il ne l'accepte pas. Si nous cherchons à mettre ce choix de mise en scène en lien avec notre sujet, nous constatons que l'adolescence est hautement signifiante dans les questions de genre qu'elle pose. On associe souvent cette période à celle du trouble identitaire, de la cristallisation du genre. Si l'on considère Hamlet comme un enfant on peut même parler d'une période pré-genre.⁴⁶ Ce choix permet un endroit de jeu où le genre de la comédienne n'a plus d'importance.

Le costume d'Hamlet est connecteur. Il ne renvoie pas à une époque historiquement déterminée. La tunique peut faire penser au Moyen-Âge, mais les matériaux sont d'aujourd'hui. Si l'on regarde au niveau des accessoires, dans sa ceinture est glissée une dague. En plus de l'impression donnée par la tunique, cet accessoire est véritablement un vecteur embrayeur du Moyen-Âge qui ne serait pas historique mais une source d'inspiration. Angela Winklair revêt un costume qui est connecteur car il est clairement en opposition avec celui des autres protagonistes de la pièce qui sont habillés dans un style daté des années 50, dans des tons plus clairs. Si je tente d'interpréter le costume d'Angela Winklair au sein du spectacle dans son ensemble, il me semble que le fait que ce costume soit plus ancien que les autres pourrait être lié au choix de jouer Hamlet comme un adolescent. Ils sont tous les deux des stades d'humanité plus jeunes. Dans la chronologie le Moyen-Âge est avant les années cinquante, tout comme l'adolescence précède l'âge adulte.

A l'acte IV scène 2, au moment du (faux) départ d'Elseneur, Angela Winklair enfile au dessus de son costume une veste en cuir marron. Cette veste est vecteur sécateur. Elle marque un changement dans l'apparence du personnage. Cette veste évoque dans la dramaturgie le voyage, le prochain départ pour l'Angleterre. Mais elle ancre également Hamlet dans une époque plus récente et donne des signes plus masculins (c'est une veste d'homme). Quand Angela Winklair met cette veste des années cinquante, elle est plus dans le style général des costumes des autres protagonistes. C'est au moment où elle

⁴⁶ Tony Howard, *Op.cit.*, p.4

s'habille comme les adultes, qu'elle cesse d'observer leur monde pour le rejoindre et s'adonner à la vengeance.

3.2 Fiona Shaw dans *Richard II* de William Shakespeare mis en scène par Déborah Warner

Le costume de Fiona Shaw évolue au fil de la pièce. A l'acte I scène 1, l'actrice porte un costume⁴⁷ composé d'un pantalon blanc et d'une grande cape blanche et dorée, très ample. Pour la scène 4 de l'acte I quand elle quitte l'agitation des combats pour se retrouver dans l'intimité, uniquement entouré de ses suivants, elle revêt une robe jaune. À l'acte II scène 1, elle est de nouveau en blanc : un pantalon, une sorte de t-shirt plus près du corps, un manteau court ouvert avec juste un brassard noir. À l'acte III scène 2, elle est toujours en blanc avec un casque et un morceau d'armure qui ne couvre que son épaule droite, ces éléments rappellent la guerre en Irlande de laquelle il revient. À l'acte IV scène 1, sa tunique grise très pâle est semblable à celle d'un prisonnier. L'étoffe, moins noble que précédemment, descend jusqu'au pied, on aperçoit en dessous ses vêtements blancs. C'est le moment où Richard doit renoncer au pouvoir, il est désormais surveillé de près par son cousin Bolingbroke qui veut accéder au trône. A l'acte V scène 1, elle a un tissu encore plus sombre sur elle, l'abdication a eu lieu et Richard sera bientôt assassiné. Son costume est vecteur connecteur : les autres personnages portent en effet pendant toute la pièce de longues robes qui couvrent tout le corps. Elles sont de couleurs sombres, marron foncé, vert foncé. Les suivants de Richard forment un autre groupe (vecteur accumulateur) ils ont des couleurs plus claires : rose, beige, marron clair⁴⁸. Ses suivants ont également des pantalons par dessus lesquels ils portent une tunique.

La couleur blanche, symbole de la royauté, est présente dans le costume de Richard tout au long de la pièce. Ce blanc se ternit néanmoins au fur et à mesure que la pièce avance, marquant la perte prochaine de sa royauté. Au moment clef, lorsqu'il va abdiquer il y a une rupture dans la qualité du tissu utilisé. Richard qui portait jusqu'ici

⁴⁷ Voir photo en annexe 2, p.56

⁴⁸ Voir photo en annexe 2, p.56

des vêtements soyeux est désormais dans une tunique en toile de jute, autre façon de marquer sa déchéance. Pour Richard II, les questions dramaturgiques du costume ne concernent que la pièce en elle-même et non le rôle d'homme travesti, il semble presque anodin ici que ce soit une femme qui interprète le rôle.

3.3 Le costume de Kent, interprété par Nadia Vonderheyden, dans *Le Roi Lear* mis en scène par Jean-François Sivadier

Dans l'acte I scène 1, Nadia Vonderheyden porte un tailleur-jupe blanc, trois pièces. Plus tard dans cette même première scène elle revient avec un manteau violet-vert, sans manche qui descend jusqu'aux pieds. A l'acte I scène 4, elle met ses longs cheveux sous un chapeau. Son costume est constitué d'un pantalon large brun qui arrive au milieu du mollet, une sorte de veste longue blanc cassé, un chapeau haut de forme blanc cassé. A la deuxième partie, en préambule de l'acte IV scène 1, elle porte une robe verte. C'est le moment où elle déclare qu'elle ne peut pas encore enlever le masque, avec des répliques ajoutées qui recontextualise l'action après l'entracte. Elle réapparaît à l'acte IV scène 7, elle a à nouveau une robe verte et un manteau gris.

Ces costumes peuvent surprendre, pourquoi un homme serait-il habillé en femme au début de la pièce ? Dans le texte de Shakespeare, Kent est un homme aristocrate qui est fidèle à Lear malgré sa folie : celui-ci a abandonné son royaume au profit de ses deux filles Régane et Goneril et a rejeté la sincère Cordélia. Pour avoir osé critiquer le comportement de Lear, Kent est banni par celui-ci, mais décide de se déguiser en paysan pour être son serviteur Caius. Dans la mise en scène de Jean-François Sivadier, celui-ci distribue Nadia Vonderheyden dans le rôle de Kent. Quand on voit apparaître Nadia Vonderheyden au départ, elle est en tailleur ce qui correspond bien à la mise en scène de ce début de pièce qui voit les acteurs se costumer petit à petit pour jouer leur rôle. Cependant la récurrence de la robe à divers moments de la pièce nous pousse à une autre interprétation : Jean-François Sivadier a en réalité transformé le rôle de Kent. Il en a fait une femme proche du pouvoir, fidèle à Kent, qui se déguise en homme pour rester auprès de lui. Il n'y a donc pas ici rôle travesti mais personnage travesti dans une

relecture de la pièce. On peut dire qu'il y a contamination du genre du personnage par le genre de la comédienne. Le costume est donc ici trop complexe pour être analysé entièrement, de plus cette transformation rend le cas de Kent à la limite de mon sujet, puisque sur le plateau il s'agit d'un personnage travesti.

Cet exemple de Kent est néanmoins très intéressant car il nous montre comment on peut adapter d'une manière différente un rôle d'homme pour une femme. La partie de Kent en homme peut quand même être utile pour notre sujet. D'après son témoignage c'est en fait un accessoire – en plus du costume qui était composé d'un pantalon, d'une veste et d'un chapeau haute-forme blanc – qui a aidé Nadia Vonderheyden à jouer Kent. Ces sont les faux favoris qu'elle a collés sur ses temps.

3.4 Le costume de *Jean-Jacques Rousseau* interprété par Marief Guittier, dans une mise en scène de Michel Raskine

Pour le spectacle *Jean-Jacques Rousseau*, Marief Guittier est en grande partie en habit du XVIII^e siècle.⁴⁹ Elle porte une chemise blanche ample à longues manches au dessus de laquelle se trouve une sorte de long boléro beige, ayant pour motif des fleurs, arrivant à mi-cuisse. Elle enfile parfois au cours du spectacle une sorte de peignoir en tissu blanc, léger, qu'elle laisse ouvert. Son pantalon marron arrive juste en dessous du genou. Elle porte des collants couleur chair, de grosses chaussettes blanches et des chaussures de marcheurs du XX^e siècle. Le travail du costume a surtout été axé sur l'aspect de Rousseau comme marcheur-botaniste. Pour les accessoires, elle porte des mitaines noires, un foulard à fleur et une toque en fourrure. Cette toque est d'ailleurs semblable à celle que l'on peut voir sur un portrait de Rousseau. Le travail a donc ici été en partie réalisé à partir de portraits historiques, par reproduction.⁵⁰ Les habits, par rapport aux chaussures du XX^e siècle, s'inscrivent dans la mise en scène du spectacle qui mêle vrai et faux, historique et contemporain. Nous développerons cet aspect

⁴⁹ Voir photo en annexe 2, p.57

⁵⁰ On retrouve cette démarche du duo Guittier-Raskine dans la figure d'Alberto Giacometti pour le spectacle *Le Chien et l'atelier*.

ultérieurement, dans la partie consacrée à l'esthétique du spectacle. Le costume est connecteur à celui du serviteur Bertrand qui lui est habillé en costume contemporain.

Dans notre entretien Michel Raskine avait insisté sur l'importance du pantalon, un vêtement qui à notre époque est très largement porté par les femmes. Cependant les coupes de pantalons ne sont pas les mêmes. Il reste donc un objet signifiant de la masculinité. En plus du costume, nous pouvons relever que le fait que Marief Guittier ait les cheveux coupés très court aide sensiblement le travestissement.

4. Quel corps est mis en jeu lorsqu'une comédienne interprète un rôle d'homme ?

Pour étudier la manière dont les actrices mettent en jeu leur corps, je me propose d'analyser dans un premier temps la première apparition de l'actrice jouant un rôle travesti dans les mises en scènes de *Richard II* de William Shakespeare par Deborah Warner et d'*Hamlet* de William Shakespeare par Peter Zadek. Cette analyse se fera selon le modèle proposé par Patrick Pavis dans *L'Analyse des spectacles*⁵¹ qui reprend la pragmatique corporelle de Michel Bernard⁵². Après une brève mise au point dramaturgique sur l'action, je décrirai le travail corporel avant de l'analyser. Puis je me baserai sur les entretiens de Michel Raskine et Nadia Vonderheyden pour évoquer d'autres approches de travail sur le corps pour un rôle travesti. Je conclurai avec l'exemple singulier de l'actrice Iben Nagel Rasmussen.

4.1 Angela Winklair dans *Hamlet* de Peter Zadek

La première apparition d'Angela Winklair en Hamlet se produit à l'Acte I scène 2. Dans cette scène Claudius, l'oncle d'Hamlet devenu roi depuis la mort du père d'Hamlet

⁵¹ Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles*, Domont, Armand Colin, 2008, p 62

⁵² Michel Bernard est l'un des auteurs phares du champ de l'Éducation physique pour ce qui concerne les approches philosophiques et anthropologiques du corps.

permet à Laërte (le frère d'Ophélie et le fils de l'intendant du roi Polonius) de partir pour la France. Claudius s'inquiète de la mélancolie d'Hamlet, qu'il comprend en raison de la mort de son père, mais qu'il lui demande de quitter : la mort étant dans le cours des choses de la vie. Gertrude s'inquiète également du sort de son fils Hamlet. Elle le prie de rester au Danemark et de ne pas retourner à l'université de Wittenberg. Hamlet accepte. Claudius se réjouit de cette nouvelle et veut continuer la fête du mariage. Tous les autres protagonistes se mettent alors à danser en fond de scène. Puis Hamlet entame un monologue tandis que les autres personnages quittent progressivement le plateau. Il dit ne pas accepter le mariage de sa mère et de son oncle. Cette union est arrivée trop tôt selon lui. Il explique également vouloir se tuer, mais ne pas pouvoir le faire, le suicide étant interdit par Dieu.

Au début de la scène, Angela Winklair est au milieu du plateau, dans un container qui constitue la scénographie. Elle s'y trouve aux côtés de Claudius, Gertrude, Ophélie, Laërte, Polonius et un suivant de cour. Elle les bouscule et sort du container. Elle tient une chaise dans ses mains. Elle se dirige à jardin, y pose sa chaise et s'assoit dessus. Pendant les premières tirades de Claudius, assise, elle est de trois-quarts par rapport au public. Sur son visage aucun masque n'est posé, ni aucun postiche de barbe ou de moustache. Son corps n'est affublé d'aucune prothèse. Elle se tient droite, les épaules basses et le haut du buste légèrement penché vers l'avant. Ses mains se touchent, et sont coincées entre ses genoux serrés. Ses pieds sont également joints. Au cours du premier dialogue avec sa mère, Angela Winklair ne bouge qu'à peine, seules ses mains et ses avant-bras se meuvent. Elle frotte ses mains l'une contre l'autre, les serre, les détache. Elle plie ses avant-bras, repose ses mains sur ses genoux. Ces gestes traduisent une nervosité, un embarras. Quand les autres protagonistes partent, elle entame son premier monologue. Elle garde sa position assise avec les mains sur les genoux, pendant le début du monologue. Cette position traduit un certain repli vis à vis des autres personnages. Elle se lève ensuite de sa chaise, fait quelques pas et se retrouve face au public. Elle a les yeux humides. Elle fait plusieurs gestes avec ses mains et ses bras : par exemple elle indique les deux mois depuis la mort de son père. Ces gestes sont vifs et brefs. Ensuite elle reprend une position très droite, les bras le long du corps. Le plus souvent, elle tient

sa tête penchée vers l'avant si bien qu'elle regarde le public par en dessous. Elle ponctue son discours de mouvements de tête vers l'avant. Elle se déplace petit à petit à cour, par à-coups, puis elle se met à terre presque dans le public, le dos tourné, se relève et revient face public, toujours très proche. Elle pince ses lèvres de temps en temps.

On ne pourrait pas qualifier ses gestes de masculins. Ils seraient plutôt ceux d'un(e) adolescent(e). Ceci fait d'ailleurs écho au choix de costume de Peter Pan. Comme le dit le journaliste Michael Billington : « Elle ne cherche pas à se faire passer pour un homme (...) Elle n'adopte pas une masculinité de surface, à la place elle absorbe les émotions d'Hamlet dans sa propre personnalité »⁵³. Les yeux humides d'Angela Winklair traduisent en partie ce qu'évoque Billington. Traditionnellement on attribue ce genre d'émotivité aux femmes (même si aujourd'hui on admet plus facilement que les hommes pleurent aussi). Angela Winklair ne craint pas de prêter à Hamlet ce genre de qualité. Ce qui donne à son interprétation une grande sensibilité mais peut-on qualifier cette sensibilité de masculine ou de féminine, ou simplement celle d'une personne ?

4.2 Fiona Shaw de *Richard II* de Deborah Warner

C'est à l'acte I scène 1 que Fiona Shaw apparaît pour la première fois. Durant cette scène d'exposition, Richard II arbitre un différend entre deux ducs : Thomas Mowbray, (duc de Norfolk) et Henry Bolingbroke (duc de Lancastre et cousin de Richard). Bolingbroke accuse Mowbray de haute trahison et de l'assassinat du duc de Gloucester, son oncle et celui de Richard II⁵⁴. Les discussions sont houleuses, Mowbray va même jusqu'à cracher sur Bolingbroke. C'est alors que ce dernier jette son gant à terre, et provoque ainsi Mowbray en duel qui l'accepte. Richard essaie de dissuader les deux hommes de se battre, mais en vain. Lassé de leur querelle il quitte la salle.

A sa première apparition, Fiona Shaw revêt des habits royaux. Seuls son cou et sa figure sont dégagés. Comme c'était le cas pour Angela Winklair dans le rôle d'Hamlet, elle ne porte ni masque, ni postiche, ni prothèse. Elle est assise sur son trône face public,

⁵³ Michael Billington, «So the prince was really a princess», *The Guardian*, Londres, 23 Août 2000

⁵⁴ Dans la suite de la pièce nous apprenons que c'est en réalité Richard qui est à l'origine du complot.

le buste très légèrement orienté à jardin. Elle se tient bien droite. Dans sa main droite se trouve un sceptre, sa main gauche tient un long manteau blanc. Les bras sont le long du corps, légèrement repliés. Le siège est haut, les jambes ne sont donc que peu pliées. Après avoir donné son sceptre à l'un de ses suivants elle se dirige vers Bolingbroke qui est situé en face d'elle (dos au public) à l'avant de scène. Son déplacement se fait à une allure moyenne. Elle tend à Bolingbroke sa main pour qu'il l'embrasse puis l'embrasse relativement longuement sur la bouche. Ce moment de la scène est troublant pour le spectateur : quand Richard embrasse Bolingbroke sur la bouche. Il n'y a pas dans la fable racontée d'histoire d'amour entre les deux personnages, il s'agit en réalité d'une façon de se saluer. Elle sourit régulièrement et bouge la tête pour observer ses deux interlocuteurs. Ses mouvements sont lents, précis. Au moment où Mowbray crache sur Bolingbroke, elle se cache alors les yeux avec ses deux mains; on peut là aussi voir une attitude connotée féminine. Quand le conflit augmente encore en intensité, elle se place derrière le trône pour observer la scène. Elle pose alors ses deux mains sur le dossier et appuie sa tête sur ses mains. Elle a parfois un mouvement de sourcils, elle rit. Puis quand la situation s'aggrave jusqu'au défi de Mowbray et Bolingbroke, le mouvement s'accélère. Elle prend son sceptre et une boule en or surmonté d'une croix. Sa marche est désormais plus rapide et bruyante. Les gestes sont plus amples quand elle remet son manteau en place.

Nous pourrions dire que Fiona Shaw ne joue pas la masculinité, mais la royauté. Elle a un port de tête altier, des déplacements lents et maîtrisés. Une certaine désinvolture douce qui marque son pouvoir et aussi un certain cynisme, puisqu'elle rit parfois de la situation. Au moment où Richard II embrasse Bolingbroke sur la bouche, nous ne pouvons nous empêcher de voir à ce moment-là que Fiona Shaw est une femme qui embrasse un homme. Le moment du baiser amène de manière soudaine et flagrante des connotations sexuelles. Nous pourrions supposer alors que quand la sexualité apparaît le genre du personnage s'effrite.

Plus tard dans la scène Shaw met ses mains devant ses yeux, pour ne pas voir le conflit entre les deux autres protagonistes. Ce geste est traditionnellement féminin. Ceci témoigne de la volonté de Deborah Warner de ne pas éviter toute féminité chez Fiona

Shaw. En effet, dans la tradition de jeu britannique Richard II est doté d'une part féminine. Cette tradition repose notamment sur la scène 2 de l'acte III. Dans cette scène, le roi parle à la terre avec une telle intimité qu'il semble la comprendre et être comme elle. La terre étant un symbole féminin par excellence, le rôle de Richard a, avec le temps, été associé à une certaine féminité.

4.3 Différentes approches avec Marief Guittier

Comme nous l'explique Michel Raskine, dans le spectacle *Le Chien et l'aveugle* le travail effectué par Marief Guittier pour le rôle d'Alberto Giacometti s'est fait par imitation. L'objectif était de regarder les films existants sur Giacometti et d'essayer de reproduire le plus fidèlement possible ses attitudes et ses mouvements. On peut donc bien parler ici de s'approprier un autre corps. Pour *Jean-Jacques Rousseau*, étant donné l'époque à laquelle il a vécu, il n'y avait bien évidemment pas de film de lui, donc il n'était pas possible de reproduire sa gestuelle. Il s'agissait alors de montrer sur scène quelques clichés de la masculinité, comme se mettre sur une chaise à califourchon. Voici comment Michel Raskine nous en parle :

Dans les clichés de la représentation masculine, les hommes s'asseyent chaise retournée, cuisses ouvertes. Les femmes le font rarement, mais c'est une question de clichés, il y a des femmes qui le font. C'est une image très forte, elle est très ancrée dans nos « gènes », j'ai envie de dire. Donc on a mis une chaise et Marief s'assoit dessus à califourchon, c'est une image typique. : on met ces signes extérieurs de façon un peu bâclée et après ça n'a pas d'importance. Il y avait plus de travail à faire sur la langue.

Cette approche par le cliché surprend, en effet dans notre formation nous avons souvent entendu des metteurs en scène nous dire d'éviter les clichés, que cela était réducteur. Si ici Marief Guittier et Michel Raskine se le permette, c'est il me semble car l'enjeu du spectacle n'est pas véritablement de voir si Marief Guittier joue bien l'homme. Le focus se fait davantage sur les mots de Rousseau et sa pensée. Les clichés sont de plus distillés avec parcimonie. Cette approche relève également du jeu d'enfants chère à Michel Raskine. Les enfants imitent des attitudes qu'ils ont vus puis en feront tout autre chose.

4.4 Nadia Vonderheyden dans le Roi Lear

Nadia Vonderheyden nous explique quant à elle ne pas avoir effectué un travail spécifique sur le corps, ce sont les situations qui ont joué leur importance. Notamment le fait de participer à une scène de combat. Quand il s'agit de se battre, le travail de la comédienne s'attache au combat lui-même et non à la représentation du masculin. Le combat est quelque chose de particulièrement lié au masculin. En effet, pendant des centaines d'années, les femmes ne se battaient pas en duel, cela leur était interdit. Prendre part à un duel quand on est une femme est déjà un signe fort pour le public. Même si Nadia Vonderheyden n'a pas cherché à composer un corps particulièrement masculin, elle s'est rendu compte au cours du travail sur le personnage de Kent qu'elle avait adopté une posture de bassin plus vers l'avant. Ceci était sans doute dû au travail sur le combat.

4.5 Le cas Iben Rasmussen

Le cas qui semble profondément intéressant est sans doute celui de Iben Nagel Rasmussen.⁵⁵ Elle a joué à plusieurs reprises le rôle d'un homme. Elle était un chaman, dans *Viens ! Et le jour sera nôtre* (1976), un Trickster dans *Talabot* (1988), deux spectacles d'Eugenio Barba. Cette actrice, qui a été la première à faire partie de la troupe de l'Odin theatret, a suivi l'entraînement prodigué par Eugenio Barba. Celui-ci a lui-même été influencé par le travail de Grotowski. Ce training avait pour objectif de créer chez l'acteur une dépersonnalisation, c'est-à-dire de ne plus subir le corps que nous impose la vie de tous les jours. Cependant cet entraînement qui se voulait neutre, était en réalité teinté de ceux qui l'enseignaient : les hommes de la troupe de l'Odin theatret. Le travail très physique, mais aussi la façon de placer sa voix était en réalité basée sur un corps masculin. Et peu à peu Iben a incorporé une façon de se mouvoir, une énergie que l'on pourrait qualifier de masculine. Si bien que, sur scène quand elle apparaît, les spectateurs sont troublés par son jeu androgyne et croit qu'il s'agit d'un homme. A

⁵⁵ « On ne naît pas femme, on ne naît pas homme, on ne naît pas acteur, on le devient », Raphaëlle Doyon, *Alternatives théâtrales, le corps travesti*, n°92, Bruxelles, 2007 pp. 70-73

travers sa formation, elle a subi ce que Raphaëlle Doyon⁵⁶ appelle un « travestissement incorporé ».

5. La question de la voix

La voix d'un comédien sur un plateau de théâtre a fait l'objet de nombreuses études, des ouvrages entiers y sont consacrés. Les outils d'analyse sont complexes. Au delà de sa hauteur et de son rythme, la qualité d'une voix est éminemment subjective. Je me baserai donc uniquement sur les expériences des actrices avec lesquelles je me suis entretenue pour traiter cette partie.

Quand, au cours de l'entretien que j'ai réalisé avec Michel Raskine, je lui ai demandé en quoi son actrice Marief Guittier était capable de tout, il m'a parlé notamment du travail dont celle-ci était capable :

C'est une actrice qui appartient à une tradition [...] c'est ce qu'on peut appeler le rôle de composition, de transformation physique, [...] et puis on transforme aussi sa voix, ce qui n'est pas très courant dans les écoles de théâtre malheureusement. C'est quoi un accent ? C'est quoi le timbre de la voix ? Est-ce qu'il y a une voix masculine, une voix féminine, est-ce qu'il y a un phrasé, un accent ? C'est énorme ça de jouer avec un accent, on a fait un spectacle où elle jouait avec un accent. Tout ça procède de la modification corporelle et elle est ancrée dans cette tradition-là et c'est une tradition qui m'intéresse.

Il reconnaît donc l'importance du travail de la voix chez l'acteur pour se transformer. Cependant quand il évoque le spectacle *Le Chien et l'atelier* où Marief Guittier joue Alberto Giacometti, il explique ne pas s'être intéressé à la voix du personnage car celle-ci n'était pas connue (au contraire de la voix de Jean-Paul Sartre, par exemple, qui est nasillarde). Par contre, pour le spectacle *Jean-Jacques Rousseau*, Marief Guittier avait une voix très grave pour interpréter Rousseau et cela concourait, à la crédibilité de ce personnage de vieux philosophe misanthrope. Le public était conscient que Marief

⁵⁶Raphaëlle Doyon est une chercheuse en ethnoscénologie et danse contemporaine à l'université Paris 8.

Guittier était une femme, mais le déguisement d'homme qu'elle empruntait était crédible d'une certaine façon et sa voix grave, dont Michel Raskine m'a dit qu'elle était sa voix naturelle, semblait appropriée pour aider à l'artifice.

Pour le rôle de Kent, Nadia Vonderheyden a également conservé sa propre voix. Elle explique avoir d'abord essayé de descendre dans les graves de sa voix, mais elle s'est ensuite rendu compte que cela n'aidait pas, elle a alors repris son timbre normal. Le travail vocal ne semble donc pas être ici une priorité dans le travail du rôle travesti.

On peut se demander pourquoi un travail spécifique sur la voix n'est pas nécessaire dans ces deux cas ? Les situations suffisent-elles ? Est-ce une volonté de conserver une voix de femme comme un outil de distanciation ? Ou est-ce parce que les voix de ces deux comédiennes sont naturellement graves ?

Certains praticiens réalisent un travail spécifique, c'est le cas de Claude Degliame qui a joué tous les rôles masculins et féminins de *Phèdre*. Elle s'est notamment inspirée de l'acteur Alain Cuny pour jouer Thésée. Ce tragédien avait une voix grave très particulière. Mais le travail vocal n'était pas figé selon le genre des personnages. La réalité est beaucoup plus complexe que de dire que les femmes ont des voix aiguës et les hommes des voix graves. Claude Degliame parle de sa voix en ces termes :

On m'a beaucoup parlé de ma voix. On m'a beaucoup embêté avec ça aussi et je me suis dit : " là au moins j'ai le droit ". Je ne suis pas obligée de n'avoir qu'une seule voix, mais ça se fait malgré moi. Je ne me dis pas, là je parle dans le grave et là dans l'aigu. Mais je m'en sers. Et tout d'un coup la voix de Phèdre pouvait être aussi grave que quand c'était pour Hippolyte ou pour Thésée.

Claude Degliame pense que sa voix grave l'a aidée dans sa carrière pour jouer des rôles d'hommes ou de « travelos » mais qu'avec une voix plus aiguë cela fonctionnerait aussi. Le théâtre permet cela. Elle projette d'ailleurs de prendre une voix plus aiguë dans un de ces prochains rôles d'hommes. La hauteur de voix n'est donc pas un élément essentiel. C'est ce qu'a aussi confirmé Cécile Garcia Fogel. Lors de notre entretien, elle avait évoqué une expérience de travail réalisée lors de sa formation au Conservatoire de Paris,

pour un atelier de masque. Elle jouait un docteur et avait pris une voix aiguë. L'important, selon elle, est le jeu. La voix n'a pas à être dans un stéréotype de grave.

Un travail sur le rythme peut être réalisé sur le rôle travesti. Pour jouer Dickie de Joël Jouanneau, Cécile Garcia Fogel a travaillé sur un rythme de profération précis. Il s'agissait de rechercher un rythme saccadé, celui de l'enfant blessé qu'est Richard.

Les avis et façons de faire divergent ici énormément d'un praticien à l'autre. La voix semble poser question. Doit-elle être un élément d'illusion supplémentaire pour aider à la crédibilité du travestissement ou doit-elle créer la distanciation ? Est-ce un élément de jeu supplémentaire pour la comédienne ou une contrainte trop forte qui restreint les possibilités de jeu au delà de l'aspect vocal ?

6. Le jeu de la comédienne pour un rôle travesti.

Le question du jeu est infiniment complexe à établir. Même si des éléments posturaux, vocaux, un costume, peuvent aider, que se passe-t-il chez une comédienne qui joue un rôle d'homme. Est-ce une construction de toute pièce derrière laquelle la comédienne s'efface ? Est-ce au contraire toujours l'actrice qui est présente devant nous, simplement avec un texte écrit pour un homme ?

A travers les témoignages de Claude Degliame et de Nadia Vonderheyden nous verrons que c'est un mélange complexe.

L'expérience de Claude Degliame lorsqu'elle a joué seule *Phèdre* était particulière car elle a également mis en scène le spectacle. Elle devait donc avoir constamment un double regard sur son travail. D'un côté il fallait incarner le texte mais d'un autre il fallait être très consciente de ce que voyait le public, être attentive à ne pas le perdre ou alors sciemment. Ce travail réalisé par Claude Degliame relève d'une façon de jouer particulière. Dans chacun de ces rôles, elle cherche à laisser au public une

marge de liberté, à ne pas simplifier les sens d'un texte mais au contraire à vouloir témoigner de la complexité de la nature humaine. Que se passe-t-il à l'intérieur de l'actrice, comment trouver l'endroit de jeu juste ? Claude Degliame tente de répondre à cette question :

J'essaie de partir de quelque chose en moi qui regarde tout le monde. Qui va sortir de moi. Qui est une chose qui n'est pas le moi, moi, qui est un moi multiple. Ce qui me plaît c'est quand je commence à sortir quelque chose de moi qui n'est pas moi, que je n'avais pas du tout prévu et tout d'un coup ça me fait penser à quelqu'un que j'ai connu. Et je me dis, nous les acteurs, comme tous les autres artistes, on a des milliers de souvenirs en nous, de goûts, de sensations, de choses qu'on a vues, de vécu, de choses qui nous ont bouleversés. Ça rentre en compte même si je ne me le dis pas. Ça m'est arrivé une fois de me dire « tiens ». Je ne le copie pas mais ça reste dans mon souvenir. Je m'arrange pour être suffisamment moi et en même temps disparaître pour laisser apparaître ma vie, mon bagage.

Claude Degliame ne réalise pas un travail de copie, comme l'a fait Marief Guittier pour Giacommetti, mais elle s'est laissé traversé par son vécu ce qu'elle a observé dans sa vie, et en jouant elle le convoque de manière inconsciente.

Nadia Vonderheyden refuse de penser qu'elle joue un homme. Pour elle, cette notion ne veut rien dire, puisqu'elle ne saura jamais réellement ce que c'est qu'être un homme. Elle ne peut jouer qu'à partir d'elle-même. Pour elle, nous avons tous des potentialités multiples hommes ou femmes, quelque chose d'universel. Il s'agit toujours pour un acteur de trouver des choses en soi.

On doit trouver quelque chose de soi. Je ne sais pas ce qu'est un homme, je ne sais pas ce que c'est que du féminin. Je ne formule plus comme ça, ou alors d'animus d'anima mais c'est encore autre chose. Il y a une violence chez les femmes et une douceur des hommes. Il y a des énergies différentes mais à partir du moment où je n'ai pas un sexe d'homme, il y a quelque chose que je ne saurai jamais. Peut-être qu'il y a des choses qui s'en approchent mais encore faudrait-il qu'on en parle, c'est quelque chose de très intime, je n'en sais rien. On n'a pas tout à fait les mêmes formes de désir, on a les mêmes intensités, de la plus grande tendresse à la plus grande violence, mais ça ne passe pas par les mêmes choses. Après je crois qu'on a en soi quelque chose de l'ordre des deux mais à partir du moment où on n'a pas les mêmes corps on n'a pas les mêmes corps.

Ce n'est pas au fond différent de n'importe quel autre rôle, car il s'agit toujours de chercher quelque chose de soi. Elle reconnaît néanmoins que les représentations culturelles des hommes et des femmes sont différentes; ce qui va forcément teinter la partition.

Et c'est pour ça, qu'à un moment, faire une litanie d'insultes en étant une fille, c'est joyeux. Et la violence dans une scène de combat : il n'y a pas de scènes de combat entre femmes... il y a des scènes de tueries passionnelles entre femmes. L'image du féminin c'est celle-là, c'est forcément passionnel, ça ne peut pas être froid. Oui, il faut que les codes sociaux évoluent et que les écritures évoluent. Mais des fois les écritures sont en retard sur la vie des gens. Alors oui déjouer les normes homme femme, avec Kent m'amuse.

7. L'esthétique du spectacle au service du travestissement

Chaque spectacle de théâtre repose sur des codes de représentation qui varient à chaque fois. Les metteurs en scène n'installent pas tous le même rapport au public avec les acteurs. Ils ne sollicitent pas le public de la même façon. Certains cherchent à divertir, d'autres à questionner, à partager, à provoquer. Il est possible de rechercher l'illusion naturaliste comme le font les grands théâtres privés parisiens ou de faire appel à l'imagination du spectateur comme peut le faire Dorian Rossel lors de spectacles comme *Quartiers Lointains*, où l'on voit clairement les acteurs raconter une histoire.

Nous nous rendons alors compte que pour que le public accepte le travestissement il faut que le contexte de la pièce le soutienne. La question de l'esthétique est intimement liée à la question de la crédibilité. Pour *Jean-Jacques Rousseau*, Michel Raskine nous explique concrètement comment il a mis en place un dispositif scénique au service de son actrice :

Par exemple, tout est faux dans le décor. Il y a des canapés tout autour, donc les spectateurs sont assis dans le décor. Il y a de la pelouse parce qu'on parle de la nature mais ce n'est pas de l'herbe, c'est un rouleau de moquette verte de chez Conforama, il y a

énormément d'anachronismes dans le spectacle, il y a énormément d'objets qui ont l'apparence du XVIII^e, des verres, des carafes, des bougeoirs, le mobilier, les tasses, la langue, le pourpoint. Par contre [Marie-Jeanne Guittier] a des chaussures de marche des années 50 et le serviteur de scène amène un petit pique-nique avec une boîte de coca. Donc il y a des éléments hétéroclites qui nous disent attention, c'est du vrai, c'est du faux. [...] Ce sont des codes qu'il faut faire avec de la subtilité, mais qui sont de l'ordre de la fantaisie.

Au cours du spectacle Marie-Jeanne Guittier vient dans le public proposer des cerises et du café. Il y avait donc interaction directe entre l'actrice et le public, en tant que spectateurs nous étions sans cesse conscients d'être au théâtre. Nous sommes ici dans une rêverie faite par Michel Raskine autour de Jean-Jacques Rousseau.

Jean-François Sivadier installe lui aussi un cadre particulier car il joue sans cesse dans ces mises en scène avec le théâtre lui-même. Pour *Le Roi Lear* par exemple sa scénographie est à base de tréteaux de théâtre, il n'y a pas de lieu. Les comédiens jouent dans le public, se mettent en costume à vue. Le travestissement devient un des éléments qui rappelle au public qu'il est au théâtre. Le fait que Nicolas Bouchaud joue Lear qui est beaucoup plus âgé que lui participe de cette volonté de mise en évidence de la théâtralité. Le travail de Sivadier se réfère beaucoup à Bertolt Brecht. Il s'agit toujours de créer une distance pour que le spectateur lise le texte autrement. Le travestissement est ici un de ces outils. Il concourt à distancier le public.

L'expérience de Claude Degliame pour le spectacle *Phèdre* est particulière. Elle a eu envie de monter ce texte seule, entre autres pour dire les alexandrins de Thésée et d'Hippolyte. Le travestissement est donc à part puisqu'elle a installé un dispositif dramaturgique particulier pour jouer ces textes d'hommes et de femmes. Elle s'est placée en tant qu'aède qui profère un long poème. Le matériau principal est donc l'alexandrin lui-même. Il s'agissait de faire entendre comme « une citation avec la volupté, la sensualité de la langue pas froide. » et aussi « comme si des êtres allaient sortir de la langue ». En se présentant comme un aède, elle peut librement interpréter tous les rôles. L'esthétique globale était un plateau nu avec simplement des éclairages. Ceux-ci ont d'ailleurs été très utiles. En effet en jouant de l'ombre et de la lumière, déjà présent dans

le texte de *Phèdre*, l'éclairagiste Denise Brugières évoquait avec ces contrastes, de manière subtile, le masculin et le féminin. En procédant ainsi la question ne devient pas : « est-ce que le public croit au fait que Claude Degliame joue un homme ? » mais : « comment celui-ci va écouter l'actrice dire le poème ? »

Je terminerai par ces mots de Michel Raskine :

*C'est très important que le public y croit parce que sinon la représentation est ratée. Mais au théâtre il faut très peu de choses pour qu'on y croit. C'est comme je disais, le monde du théâtre rejoint le monde des enfants. C'est à dire qu'on dit " je suis un indien " et on donne quelques signes extérieurs, parce que la parole ne suffit pas. Il faut des signes extérieurs. L'enfant qui dit "je suis un indien" s'il n'a pas trois plumes sur la tête, on ne le croit pas. Mais c'est très peu, une plume plantée dans les cheveux, et celui qui dit "je suis un cow-boy", il peut avoir un revolver en plastique mais au fond un bout de bois suffit. Donc il faut des signes et on y croit.
[...] Je pense qu'un théâtre qui vise un certain réalisme interdirait qu'une femme joue un homme.*

8. Que donne-t-on à penser au public avec le rôle travesti ?

Nous remarquons que chez les praticiens qui usent du rôle travesti, celui-ci n'est pas véritablement un objet de réflexion en lui-même, mais une expérimentation, un outil. La réflexion qu'il peut susciter n'est pas recherchée mais elle intervient néanmoins à un certain niveau. C'est ce que nous développerons ici. Le fait de faire jouer le rôle d'un homme à une femme questionne le public qui va automatiquement se poser la question : pourquoi ?

La réponse peut intervenir en dehors du plateau, comme l'explication que donne par exemple Deborah Warner pour qui le travestissement fût le sujet d'une expérimentation sur le théâtre et les limites de genre qu'on impose aux acteurs depuis 200 ans⁵⁷. A travers cette distribution, elle cherche à dépasser les frontières. Elle admet

⁵⁷Claire Armitstead, *Kingdom under siege*, The Guardian, Londres, 31 Mai 1999

également avoir toujours voulu monter Richard II et que Fiona Shaw était le meilleur Richard auquel elle ait pu penser, la seule barrière étant le genre.

Le travestissement peut aussi être l'un des éléments qui permet de faire réfléchir le spectateur sur le texte. C'est l'objectif premier que lui donne Jean-François Sivadier. Pour lui, le travestissement est utilisé comme un outil de distanciation pour que le spectateur garde toujours à l'esprit qu'il est au théâtre et qu'il écoute ainsi le texte différemment, qu'il joue avec lui⁵⁸. Voici comment il en parle :

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.

Dans un rôle travesti, selon Michel Raskine, le travail est totalement différent que pour un personnage travesti. Si ce dernier pose clairement la question des hommes et des femmes, ce n'est pas le propos du rôle travesti. Le metteur en scène le formule ainsi :

Je n'ai pas envie de raconter des choses sur les hommes et les femmes, ce travail-là il se fait de manière souterraine, ce n'est pas à moi de le faire, c'est aux spectateurs, aux exégètes et aux psychanalystes, mais moi je ne suis aucun des trois donc ça ne m'intéresse pas de vous parler de ça. Moi, ce qui m'intéresse au fond, c'est de me dire qu'on peut tout faire au théâtre.

Bien que dans ce travail nous essayons de donner du sens à la pratique du travestissement il est intéressant de remarquer ici qu'elle n'est pas forcément intellectualisée. Le processus artistique va au-delà d'une analyse académique.

⁵⁸Voir citation dans le point sur l'esthétique du spectacle.

Comme déjà vu, le travestissement peut être une expérimentation théâtrale du metteur en scène et de l'actrice, il peut être un outil au service d'une lecture du texte, ou bien même une création artistique brute. N'y aurait-il pas une possibilité d'être plus actif sur le plan de la mise en scène pour faire réfléchir par exemple sur la question de l'identité du personnage... et donc du spectateur ?

Je pense que la démarche de Claude Degliame par son voyage incessant à travers les diverses identités des personnages de *Phèdre* nous met réellement en face d'un questionnement. En effet en passant de personnages d'hommes à des personnages de femmes elle montre au public que la frontière de l'identité vue par le prisme du genre est plus perméable qu'il n'y paraît. Mais ce constat s'est fait a posteriori, comme l'a expliqué Claude Degliame, elle savait qu'elle devait faire ce *Phèdre* et elle n'a su pourquoi qu'en le faisant.

II. Jouer Hamlet aujourd'hui : proposition d'une démarche de rôle travesti.

Grâce à tous ces éléments que j'ai pu recueillir, à travers les entretiens des metteurs en scène et actrices, je peux maintenant, de manière éclairée, envisager de prendre parti pour une proposition scénique mettant en jeu le rôle d'homme travesti. Le but était d'observer ce qui avait été fait par d'autres hommes et femmes de théâtre pour améliorer ma propre pratique.

L'objectif est ici de concevoir le solo pratique de mon mémoire. Les contraintes de ce solo sont : d'être seule en scène, avec l'aide éventuelle, muette, d'autres comédiens et d'avoir un texte écrit comme support. Je suis consciente que les données ne sont pas les mêmes que lorsqu'il s'agit de monter une pièce entière, je suis plus libre dramaturgiquement car les justifications que j'aurais à proposer ne concernent que cet extrait de 15-20 minutes. Cependant je pense que cet exercice peut permettre une réflexion intéressante sur le rôle travesti.

Avant de commencer ce travail, je repense au premier point de la première partie de ce mémoire. Pour ce solo je n'ai pas de metteur en scène. Je me confronte donc à une difficulté car en décidant moi-même de jouer un rôle d'homme j'enlève une partie des justifications possibles d'un rôle travesti, c'est-à-dire le désir d'un metteur en scène de travailler avec une actrice. Je me choisis moi-même comme actrice en tant que metteur en scène. Se pose alors la question : faut-il nécessairement qu'un autre nous choisisse pour que la magie opère ?

1. Pourquoi Hamlet ?

Pour réaliser ce travail personnel je choisis de travailler sur *Hamlet* de William Shakespeare, et cela pour différentes raisons. Tout d'abord parce que la valeur de ce

texte n'est plus à démontrer, il est sans doute l'un des plus joués au monde. Les metteurs en scène les plus renommés ont traversé cette œuvre. Dans le cadre de mes études il me semble légitime de me confronter à ce monument. De me nourrir de lui. De plus, c'est un texte dont j'ai rêvé. Avant ce mémoire, je me suis dit à plusieurs reprises que j'aimerais le jouer mais je pensais que ce n'était pas pour moi, que je ne pourrais jamais éprouver ce que tant de comédiens qualifient de sommet. Mais sous l'aspect du travestissement, c'est possible. Ce qui me touche particulièrement avec *Hamlet* ce sont les questions existentielles, le rapport à la mort et les tourments de l'âme humaine qui se dégagent de cette pièce. En outre, comme nous l'avons déjà vu, l'écriture de Shakespeare est sans cesse tournée vers le jeu des acteurs et rend compte d'une théâtralité où le sexe des acteurs est secondaire. Cette écriture forte sera une base essentielle de mon travail, elle m'aidera à la transformation. Pour finir, je choisis Hamlet car il existe une véritable tradition de femme ayant joué Hamlet comme l'explique le livre *Women as Hamlet* de Tony Howard. Les plus grandes actrices et les plus grands metteurs en scène ont travaillé sur un Hamlet-femme (Vsevolod Meyerhold, Asta Nielsen, Sarah Bernhardt, Peter Zadek, Angela Winkler, Andrzej Wajda).

Je choisis de jouer le monologue de l'acte IV scène 4. Il s'agit d'un monologue de la pièce qui se conclut par la résolution d'Hamlet à se plonger activement dans la vengeance. La légitimité de ce passage se trouve en partie dans le fait qu'il se situe au moment où Hamlet croise une armée. La guerre étant un des derniers bastions de la masculinité dans la quasi-totalité du monde, avoir une image de celle-ci pour jouer un homme me semble un appui important. Ce passage est aussi un moment clef de changement pour le personnage, j'aime l'idée que cela fasse écho à mon désir d'actrice de me changer en homme.

Pour souligner la richesse du texte d'*Hamlet* et la possibilité de l'utiliser pour un rôle d'homme travesti, je conclurai par ces mots de Jan Kott :

« Hamlet contient bien des problèmes : la politique, la violence et la morale, la querelle sur l'unité de signification de la théorie et la pratique, sur les fins dernières et le sens de la vie; c'est une tragédie d'amour, une tragédie familiale, nationale, philosophique, eschatologique et métaphysique. Tout ce que vous voudrez ! Et c'est en plus une bouleversante étude psychologique. Et une intrigue

sanglante, un duel, un carnage,. On peut choisir. Mais il faut savoir dans quel but et pour quelle raison choisir. »⁵⁹

2. Quels enjeux pour ce travail ?

Grâce à la première partie de ce travail j'ai pu réunir beaucoup de données qui me rendent attentive à ce qui peut aider au travestissement. Il faut maintenant choisir un angle d'attaque clair. Pour les praticiens que j'ai pu observés le travestissement n'est pas un objet artistique en soi, il est un moyen pour faire jouer à une actrice un rôle différent, un outil pour distancier ou une expérimentation. En faisant de mon sujet de mémoire le travestissement d'une actrice pour jouer un rôle d'homme, j'aimerais pouvoir faire de ce travestissement un objet de réflexion propre.

Si l'on regarde du côté du travestissement d'homme en femme, cette pratique est beaucoup plus théorisée. Je me référerai ici au théâtre des Lucioles mené par Marcial Di Fonzo Bo et Elise Vigier pour qui le travestissement est véritablement une question posée au spectateur. Il s'agit de « laisser les choses en mouvement, [d']une tentative d'échapper à ce qu'un genre ou une fonction peut avoir d'assigné. »⁶⁰ Leur travail repose par exemple sur le fait que les acteurs mettent une robe, des postiches de seins pour jouer la femme mais en gardant des éléments de leur masculinité bien apparent. C'est ainsi qu'il conserve leur voix propre et portent des sous-vêtements d'homme. On voit alors sur le plateau une tentative de représentation de la femme qui « se défait », qui se déconstruit, créant un trouble chez le spectateur qui ne sait plus au fond s'il s'agit d'un homme ou d'une femme. Ce travail rejoint pour moi la démarche de Claude Degliame sur *Phèdre*, même si elle ne l'avait pas clairement défini comme cela à l'origine de son projet.

⁵⁹Jan Kott, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2006, p. 72

⁶⁰Martin Urvoy, *Alternatives théâtrales, le corps travestis*, n°92, Bruxelles, 2007 p. 23

Pour Olivier Py, le travestissement est un des derniers masques possibles au théâtre. Un masque servant à accéder à la vérité à travers le faux. Quand il donne à Michel Fau, des rôles de femme à jouer, il s'agit d'exprimer une théâtralité qui n'a pas vraiment à voir avec le fait de représenter une femme. Il s'agit dès lors de jouer avec les représentations antérieures d'actrice et de parvenir, par ces truchements, à un état de connaissance de l'humanité différent de celui des intellectuels académiques. Il l'explique ainsi « Si [les acteurs] ne se hissent pas à la plus haute connaissance, si cela ne devient pas mystérieux dans la connaissance, cela n'a aucun sens. »⁶¹

Ces deux démarches m'inspirent deux étapes de travail pour mon solo pratique. Dans un premier temps, jouer des codes sociaux de représentations des hommes et des femmes pour poser la question au spectateur de l'identité au delà du genre. Dans un deuxième temps, dépasser ces clivages traditionnels pour accéder à une humanité universelle en disant le texte d'Hamlet. Vaste programme ! J'apprécie aussi l'aspect ludique de ces deux démarches. Le travestissement selon moi, doit servir à produire du jeu : il ne s'agit pas de faire semblant que ce n'est pas une femme qui joue, mais de jouer avec le fait que c'est une femme qui joue un homme. Et donc de questionner ce qui culturellement fait l'homme et la femme et de le dépasser.

3. Dramaturgie de l'acte IV scène 4

- Contexte dramaturgique avant la scène :

Comme nous l'avons expliqué au point I.4, Hamlet ne peut accepter le remariage rapide de sa mère (Gertrude) avec son oncle (Claudius) suite à la mort de son père. Hamlet voit ensuite son père sous forme de spectre. Celui-ci lui annonce que c'est Claudius qui l'a tué. Hamlet reste méfiant vis à vis de cette apparition par peur qu'il s'agisse du diable. Il décide de faire reproduire la scène du meurtre par des acteurs pour voir la réaction de son oncle. Après le spectacle Claudius prie et avoue avoir tué l'ancien roi du Danemark.

⁶¹Le travestissement comble du théâtre, *Alternatives théâtrales, le corps travestis*, n°92, Bruxelles, 2007 p. 11

Hamlet décide de confronter sa mère pour savoir si elle est complice de ce meurtre. Il tue alors Polonius, l'intendant du roi, qui était caché derrière une tenture pour écouter leur conversation. À l'acte IV, Hamlet décide de cacher le corps de Polonius lui-même. Claudius et Gertrude sont défaits par le meurtre de Polonius. Claudius décide de couvrir l'assassinat qu'a commis Hamlet mais celui-ci doit partir, accompagné de Rosencrantz et Guildenstern. Claudius confie à ses conseillers vouloir tuer Hamlet quand il sera en Angleterre. Hamlet accepte de partir mais au moment d'embarquer pour l'Angleterre il croise l'armée de Fortinbras, le roi de Norvège qui part à la guerre pour un petit bout de terre de Pologne.

- Le monologue :

Dans ce monologue Hamlet questionne son désir de tuer Claudius. La rencontre avec cette armée réveille en lui l'envie de se venger de son oncle. Car si autant d'hommes sont prêts à mourir pour rien et à faire la guerre, lui qui a toutes les raisons de tuer Claudius n'y est pas parvenu. A la fin du monologue, il décide de retourner à Elsenore pour assouvir sa vengeance.

4. Démarche de travail

Avant de faire des choix de mise en scène sur ce monologue je dois répondre à plusieurs questions : À quelle époque et dans quel pays est-ce que je souhaite situer *Hamlet* ? Est-ce que je garde le lieu et l'époque définis par la pièce de Shakespeare ? Est-ce que je transpose *Hamlet* dans un autre espace-temps ? Mon choix se porte à ce stade du travail sur une transposition d'*Hamlet* dans les années 1960. Cette période me semble tout à fait en lien avec mon sujet. C'est en effet à cette époque que les représentations culturelles et sociales de la femme ont commencé à véritablement changées. Je trouve opportun de faire le parallèle avec le fait de jouer un rôle d'homme. En France, on retient facilement Mai 68 et sa libération sexuelle mais le changement

s'est fait plus généralement dans la société occidentale. Aux États-Unis, le Women's Lib, un mouvement féministe, se battait contre les discriminations dont les femmes étaient victimes, et réclamait une réelle égalité des droits avec les hommes. Je pense que si aujourd'hui je peux penser en temps que femme et m'amuser des représentations sexuelles je le dois en grande partie à cette période.

En ce qui concerne le lieu, il me semble intéressant de situer Hamlet aux États-Unis. Dans les années 60 aux États-Unis, on ne peut éviter de penser à la guerre du Vietnam. Je ferai ainsi le lien avec le contenu même de mon monologue qui évoque l'absurdité de la guerre. C'est une guerre qui me semble particulièrement révélatrice. Si après la deuxième guerre mondiale, l'image des soldats américains était celle de héros et de libérateurs, rendant le combat légitime, la guerre du Vietnam est apparue comme vaine et inutile.

4.1 Le costume

Pour savoir quel costume adopter pour jouer Hamlet, je dois faire plusieurs choix.⁶² Le travail sur le costume doit répondre à différents aspects du travail. Il doit d'abord donner des indications temporelles. Comme je viens de l'exposer, j'ai décidé de placer Hamlet dans les années 60 aux États-Unis. Je dois donc trouver un costume qui retranscrive cette époque et ce lieu. Sachant qu'Hamlet est une pièce parue autour de 1600 et dont l'action se situe au XVI^e siècle je peux aussi faire le choix d'y ajouter des éléments de costumes de ces deux époques pour marquer l'écart temporel entre l'époque du texte d'origine et la transposition que j'en fais. Au niveau dramaturgique, je dois prendre en considération le statut social d'Hamlet qui est prince. Les vêtements doivent évoquer ce statut. Au niveau artistique, puisque je veux jouer des représentations sociales des sexes il me paraît nécessaire d'intégrer à mon costumes des éléments féminins. Sans doute de les mettre, puis de les enlever. L'objectif serait de créer par moments un être hybride, mi homme, mi femme.

⁶²Je m'inspirerai ici du mémoire de diplôme de Mélanie Bauer : *Le costume : outil dramaturgique . Réflexion menée à partir de Marie Stuart de Friedrich Schiller*

4.2 Le corps

Au niveau du corps, une des questions qui se pose est : Est-ce que j'observe une personne/un homme réel/le pour m'inspirer de sa gestuelle ? Y a-t-il des éléments corporels récurrents chez les hommes ? Des attitudes ?

Pour mon expérience de Mohamed dans la pièce *Crises* de Lars Noren sous la direction d'Isabelle Pousseur, j'avais commencé à observer les hommes. J'ai ainsi remarqué chez eux une légère élévation des épaules, ainsi qu'un certain écartement des jambes sur lesquels j'ai travaillé. Cette posture m'avait aidée, certaines personnes dans l'assistance avait cru que j'étais réellement un garçon. J'avais opté pour une coupe de cheveux courte qui avait également contribué à la transformation.

Pour confirmer mes observations sur les hommes j'ai eu envie d'interroger le chorégraphe romand Philippe Saire. Celui-ci a créé en 2009 le spectacle *Lonesome Cowboy*⁶³ dans lequel il aborde le thème de la masculinité. Je lui ai demandé s'il y avait des principes dans la tenue du corps chez les hommes. Il a évoqué une tenue de cou différente, qui serait plus gracile chez les femmes et plus rigide chez les hommes; leur bassin étant également plus tenu. Mes remarques sur l'écartement des jambes plus grand, ainsi que sur les épaules plus hautes ont été confirmées. Il s'agit évidemment de grandes tendances, il y a bien sûr des exceptions.

Je voudrais faire part ici des cours de tango que nous avons reçu à la Manufacture. Ils m'ont en effet appris beaucoup sur ce que signifie jouer le rôle d'un homme. Comme d'habitude, il manquait dans notre groupe des hommes pour faire danser les filles. Mariella Cassabone nous a présenté le fait de danser la partie de l'homme en nous disant non pas qu'il s'agissait d'être un homme mais de prendre le rôle de l'homme. Ceci m'a tout de suite parlé. Ayant mon mémoire en tête je me suis dit que ce serait une bonne occasion à saisir. Et en effet, le tango nous fait travailler sur un code de l'homme. Il s'agit d'un archétype de la masculinité dans lequel l'homme guide et la femme se laisse faire. Quel travail pour diriger et guider une femme, être à l'écoute de son corps mais aussi être ferme et ne pas cesser d'être le moteur de tous les mouvements ! Les

⁶³ Spectacle crée théâtre Sevelin 36 (Lausanne), en 2009

premières séances ont été éprouvantes, et j'ai comme senti que ce rôle n'était pas le mien, qu'il fallait me forcer à diriger, à imposer quelque chose, être active en permanence: Est-ce cela être un homme ? Cela fait en tout cas partie des stéréotypes, des clichés sur lesquels on peut jouer, comme l'avait exprimé Michel Raskine. Peu à peu vient le plaisir de faire ce que l'on n'est pas sensé faire, l'envie de séduire par une autre façon. Une remarque m'a surprise, en effet j'ai dansé avec plusieurs filles et l'une d'entre elle m'a dit : « on sent que tu es une femme tu guides plus. » Était-ce car j'étais plus consciente du rôle à tenir et que je m'y suis appliquée davantage que les garçons ? Cette remarque m'a laissé rêveuse. Je pense que danser la partie des hommes au tango fait partie de ces situations dont parlait Nadia Vonderheyden, comme le combat ou la tirade d'insultes, qui sont typiquement masculines. Cela peut donc soutenir le rôle d'homme travesti.

4.3 La voix

Le travail vocal est aussi à questionner. J'ai pu remarquer auprès des professionnels rencontrés qu'il n'y avait pas forcément un travail spécifique de la voix. Mais les actrices jouant ces rôles travestis ont naturellement des voix assez graves. J'aimerais pouvoir parfois créer l'illusion. C'est pourquoi il me semble que descendre ma voix serait un bon travail d'actrice, (plusieurs pédagogues m'ont conseillé ce procédé pour gagner en puissance) et un élément d'illusion par moment. Si je descends ma voix, je peux créer du jeu en reprenant parfois ma voix naturelle et crée le contraste.

Ce qui sera important c'est d'être attentive à ces trois éléments (costume, corps, voix) et jouer de chacun pour marquer la transformation en homme et aussi les défaire parfois pour revenir en arrière et créer un effet de distance, de contraste.

4.4 L'esthétique

La présence de l'armée est ici essentielle à la scène. Comme il me sera difficile d'en avoir une réelle sur scène (!), je me propose d'avoir recours à la vidéo. Je projette de mettre un écran ou une télévision sur scène et d'y diffuser des images de films de guerre.

Je poserai ainsi le contexte et créerai une esthétique du faux avec cet écran sur scène qui rappellera sans cesse au spectateur l'artifice. Comme j'ai fait le choix de l'époque des années 60, je compte faire un montage de films de grands réalisateurs ayant traité le sujet de la guerre du Vietnam. Seront utilisés entre autres *Full Metal Jacket* de Stanley Kubrik, *Apocalypse Now* de Francis Ford Coppola, *Voyage au bout de l'enfer* de Michael Cimino, *Outrages* de Brian De Palma, *Platoon* d'Oliver Stone, *Forrest Gump* de Robert Zemeckis.

Conclusion

Pour répondre aux questions pourquoi et comment jouer le rôle d'un homme quand on est une femme il faut reconnaître qu'il existe plusieurs visions du théâtre qui ne donnent pas les mêmes réponses. Les éléments que nous avons exposé dans ce travail nous permettent de faire état de diverses pratiques théâtrales. Nous pourrions regrouper ces pratiques autour de deux axes de travail pour le rôle d'homme travesti :

- Jouer des signes de la masculinité
- Jouer du trouble

Premièrement, nous avons pu observer qu'il était possible pour une comédienne distribué dans un rôle travesti d'user de signes extérieurs de la masculinité. Ces signes peuvent être émis par divers biais : la voix, le corps, le costume. L'émission de ces signes permet de donner à voir un personnage masculin. Il ne s'agit pas de nous faire oublier que c'est une femme qui joue un homme mais d'avouer le "devenir autre". Le spectateur garde à l'esprit qu'il est au théâtre et son plaisir naît de la perception de ce "devenir autre". Cette conception est dans la lignée de Brecht.

C'est sur ce mode que travaillent l'actrice Marief Guittier et le metteur en scène Michel Raskine. Ils élaborent ces signes extérieurs à travers un travail de copie poussé à partir de personnes réelles. Nadia Vonderheyden et Jean-François Sivadier fonctionnent également sur ce principe d'aveu de théâtre, même si la composition de l'homme est moins poussée que pour le duo Guittier-Raskine. Pour le travail de Fiona Shaw et Angela Winklair, respectivement pour *Richard II* et *Hamlet*, ce devenir autre était également présent. Cependant au lieu de jouer l'homme elles ont plutôt cherché à travailler l'une sur la figure du roi et l'autre sur celle de l'enfant. En choisissant ces axes, elles ont donné à leur personnage quelque chose de l'ordre de l'androgynie. Leur interprétation donne ainsi un aspect plus universel à leur personnage.

Les témoignages des praticiens qui font partie de cette catégorie ont beaucoup bouleversés mes attentes. L'une de mes envies premières quand j'ai décidé de m'atteler à ce mémoire était de mieux connaître l'homme. D'après mes entretiens cela ne m'est pas apparu l'enjeu fondamental du rôle d'homme travesti. Quand je tentais de poser des questions sur comment jouer un rôle d'homme on me répondait souvent : « Mais qu'est ce qu'un homme ? » Cette notion d'homme est en effet très abstraite. Elle est trop générale. Ce que j'ai pu apprendre auprès des praticiens est qu'on ne joue pas l'homme. On joue un homme, on joue un rôle. Les questions de transformations corporelles, vocales n'apparaissaient pas comme des données essentielles. L'important était de travailler sur le texte. De le faire entendre. De faire que le public se questionne sur le texte.

Deuxièmement, nous pouvons parler d'une pratique du rôle travesti plus orientée vers le trouble. Les artistes qui procèdent ainsi ne cherchent pas une clarté de la représentation théâtrale mais au contraire à brouiller les codes. L'identité sexuelle de la personne sur scène est mise à mal, ce qui pose alors question au spectateur. Celui-ci s'interroge alors sur la fragilité de la frontière entre le masculin et le féminin. Dans son spectacle *Phèdre*, Claude Degliame a joué de ce trouble. En passant incessamment de rôle d'homme à des rôles de femme. Les frontières n'étaient pas clairement établies. Elle se posait simplement en tant qu'être humain rendant caduques les frontières sociales établies entre les sexes. C'est également de cette démarche dont se réclame le théâtre des Lucioles de Marcial Di Fonzo Bo et Elise Vigier, il crée sur scène des personnages hybrides mi-homme, mi-femme à l'aide de costumes pour moitié masculin et pour moitié féminin. C'est cette démarche du trouble que j'ai décidé d'approfondir dans mon approche personnelle du rôle d'Hamlet. Même si je me voyais plutôt incarner un homme à l'origine, il m'est apparu, avec le temps, plus pertinent de jouer du trouble. En effet, cette démarche fait du rôle d'homme travesti un élément de réflexion en soi. La confusion des genres qu'elle propose ne peut manquer d'interpeler le spectateur sur ses propres conceptions de l'identité vues par le prisme du genre.

Au moment de conclure ce mémoire, j'ai envie de revenir à des préoccupations plus personnelles d'actrice. Lors de mon entretien avec Jean-François Sivadier, celui-ci faisait une distinction entre l'approche du rôle travesti par un homme et par une femme. Il remarquait que les femmes semblaient moins libres dans cette exercice, qu'il y avait chez elle une « préoccupation » à représenter l'homme. Pourtant son actrice elle-même, Nadia Vonderheyden, m'a exprimé lors de son entretien son immense plaisir d'avoir joué Kent. Moi-même, lorsque j'ai joué, Mohamed durant l'atelier d'Isabelle Pousseur, j'ai éprouvé beaucoup de plaisir à me glisser dans ce personnage. Il me semblerait intéressant à ce stade d'approfondir cette notion de liberté pour un acteur ou une actrice quand il est soumis à la contrainte du rôle travesti. Quel plaisir cela procure-t-il ? Quelle liberté de création cela entraîne-t-il ? N'est-ce pas une expérience intéressante pédagogiquement pour tout acteur ou toute actrice faisant une école de théâtre ?

Bibliographie

- ARMISTEAD Claire, « Kingdom Under Siege », *The Guardian*, Londres, 31 Mai 1995
- BADINTER Elizabeth, *XY: de l'identité masculine*, Paris, Librairie générale française, 1994
- BERNHARDT Sarah, *L'art du théâtre, souvenirs de scène*, Pages perdues et retrouvées, Monaco, Sauret, 1993
- BILLINGTON Mickael, « So the prince was really a princess », *The Guardian*, Londres, 23 Aout 2000
- BRADLEY Harriet, *Gender*, Oxford, Polity Press, 2007
- BRECHT Berthold, *L'art du Comédien*, Paris, L'arche, 1999.
- BROWN Georgina, « And she's not bad at tennis either... », [article sur Fiona Shaw à propos de son rôle de Richard II] *The Independant*, Londres, 26 Mai 1995
- DUPUIS Simone, « Le roi Casarès », *L'Express*, 16 Septembre 1993, http://www.lexpress.fr/informations/le-roi-casares_595808.html
- Dictionnaire du théâtre*, Paris, encyclopaedia universalis, Albin Michel 1998
- HOWARD Tony, *Women as Hamlet Performance and Interpretation*, New York, Cambridge University Press, 2007
- JOUVET Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 1954
- KOTT Jan, *Shakespeare, notre contemporain*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2006
- LACOUR Leopold, *Les premières actrices françaises*, Paris Librairie Française, 1921, http://www.archive.org/stream/lespremieresact00lacouoft/lespremieresact00lacouoft_djvu.txt
- MARTIN-FUGIER Anne, *Comédiennes*, Paris, Éditions du Seuil, 2001,
- NAUGRETTE Florence, *Le plaisir du spectateur de théâtre*, Rosny sous Bois, Editions Bréal, 2002
- NAUGRETTE Florence, « La mémoire des rôles de Sarah Bernhardt », *L'Avant-scène Théâtre*, n° 1256, Paris, 15 Janvier 2009
- NAUGRETTE Florence, *Lorenzaccio/Musset ; dossier bibliographique*, Paris, GF Flammarion, 1999
- PAVIS Patrice, *L'analyse des spectacles*, Domont, Armand Colin, 2008
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996
- PIERRON Agnès, *Dictionnaire de la langue du théâtre*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002
- POUGIN Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Plan-de-la-tour, Editions d'Aujourd'hui, 1885
- SALINO Brigitte, « Une réalité froide comme le regard d'un enfant », *Le Monde*, Paris, 12 Mai 1999
- SALINO Brigitte, « Angela Winklair, figure exigeante d'un théâtre européen à son acmé », *Le Monde*, Paris, 12 Mai 1999
- SCHMIDT Olivier, « Richard II, la tragédie d'un homme au tournant de l'histoire », *Le Monde*, Paris, 16 Janvier 1996
- WODDIS Carole, « Ideal for a King sized part... », *The Herald*, Glasgow, 2 Septembre 1995

WOLF Matt, « Fiona Shaw's Richard II : an actress in Love with Risk », [sur l'interprétation de Richard II par Fiona Shaw] *Associated Press Worldstream*, 7 Octobre 1995

Programme du spectacle Jean-Jacques Rousseau 2008 au Théâtre le Point du jour.

Encyclopédie

Oyama, Wikipedia, [http://en.wikipedia.org/wiki/Oyama_\(Japanese_theatre\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Oyama_(Japanese_theatre)) (24 Octobre 2009)

Périodique :

Le Corps travesti, Alternatives Théâtrales, n°92, Bruxelles, 2007

NAUGRETTE Florence, « La mémoire des rôles de Sarah Bernhardt », *L'Avant-scène Théâtre*, n° 1256, Paris, 15 Janvier 2009

LAVAUDANT Georges/ SOBEL Bernard « Un théâtre philosophique », *Théâtre/Public*, n°115, Gennevilliers, 1994. pp 5-8 ; 57-58 ; 71-73

Film :

The Written face (Visage écrit), film de Daniel Schmid, Pierre Grise Distribution, Japon-Suisse, 1995

Captation de spectacle :

Hamlet de William Shakespeare, dans une mise en scène de Peter Zadek, captation réalisée par la Schaubühne, 1999

Richard II de William Shakespeare, dans une mise en scène de Deborah Warner, captation réalisée pour la télévision par la BBC, diffusée sur Arte le 22 Mars 1997

Le Roi Lear de William Shakespeare, dans une mise en scène de Jean-François Sivadier, Théâtre des Amandiers de Nanterre, 2007

Vidéo sur internet

Shakespeare's Richard II, casting of a king (1/3) : <http://www.youtube.com/watch?v=KJb2hjlFJds>

Shakespeare's Richard II, casting of a king (2/ 3) : <http://www.youtube.com/watch?v=zsOQf0OSHhI&feature=related>

Shakespeare's Richard II, casting of a king (3/3) : <http://www.youtube.com/watch?v=bb0wyBn5V6k&feature=related>

Annexe 1

Plaidoyer de Sarah Bernhardt pour un Hamlet femme.⁶⁴

A l'étranger j'ai vu jouer Hamlet par plusieurs tragédiens et j'ai toujours eu la sensation d'un désaccord entre la pensée dévorante et la plastique de celui que je voyais agir. Ces tragédiens m semblaient en trop belle santé, en muscles trop solides pour exprimer tant d'insomnies désespérées, tant de combat intérieurs. La peine qui dévore ce malheureux Hamlet ne peut lui laisser les beaux mollets, l'estomac bombé, la belle carrure. Je sais bien que grâce au blanc, le teint est pâle; que grâce au noir l'œil est cerné, mais la belle apparence de santé de tout le reste du corps jette un défi à cette mine défaite.

Hamlet, L'Aiglon et Lorenzaccio, sont des cerveaux hantés par le doute et la désespérance, des cœurs battant toujours plus fort et sans cesse torturés par leurs rêves évocateurs. L'âme brule le corps. Il faut en voyant et en entendant agir ces Hamlet⁶⁵, il faut qu'on ait la sensation que le contenu va faire éclater le contenant. Il faut que l'artiste soit dépouillé de virilité. Il nous fait voir un fantôme amalgamé des atomes de la vie et des déchéances qui conduisent à la mort. C'est un cerveau sans cesse en lutte avec la vérité des choses. C'est une âme qui veut s'échapper de son enlacs charnel. C'est pourquoi je prétends que ces rôles gagneront toujours à être joués par des femmes intellectuelles qui seules peuvent leur conserver leur caractère d'être insexués, et leur parfum de mystère.

⁶⁴Sarah Bernhardt, *L'art du théâtre, souvenirs de scène*, Sauret, Monaco, 1993, pp 139-140

⁶⁵Elle explique auparavant aux pages 137-138, que pour elle, elle a interprété trois Hamlet : « Le noir Hamlet de Shakespeare, l'Hamlet blanc de Rostand, l'Aiglon et l'Hamlet florenin d'Alfred de Musset, Lorenzaccio. »

Annexe 2 (Illustrations)



ILLUSTRATION 1.: Angela Winklair dans *Hamlet* m.e.s Peter Zadek (1999)

On peut observer ici comme le costume d'Angela Winklair est dans une esthétique totalement différente des autres acteurs.



ILLUSTRATION 3 Fiona Shaw dans *Richard II* mis en scène par Deborah Warner (1995).

Le costume de Richard est blanc et soutenu par des accessoires royaux. Il est également connecteur avec celui des ces suivants qui forme un groupe identifié. (Vecteur accumulateur)

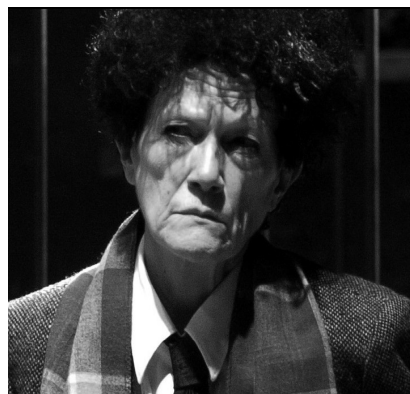


ILLUSTRATION 4 : Marief Guittier dans *Jean-Jacques Rousseau* m.e.s Michel Raskine

On peut remarquer ici le costume d'époque de Marief Guittier pour le rôle de Rousseau, avec les chaussures de marcheur des années 50.



ILLUSTRATION 5 : Marief Guittier dans *Philoctète* (2006) m.e.s Gwenaël Morin



ILLUSTRATIONS 6 et 7 : Marief Guittier jouant Gowers et Giacometti respectivement dans *Périclès* (2006) et dans *Le Chien et l'atelier* (2005) m.e.s Michel Raskine.

Sur ces diverses photos de Marief Guittier on remarque la capacité de transformation de l'actrice, mais aussi la particularité de son visage très androgyne.

Annexe 3

Entretien Michel Raskine, Samedi 12 Décembre 2009.

Catherine Delmar (CD) : Pourquoi avoir choisi de distribuer une femme Marief Guittier dans le rôle d'un homme, Jean-Jacques Rousseau, dans votre spectacle *Jean-Jacques Rousseau* monté en 2008 au théâtre du Point du Jour de Lyon ?

Michel Raskine (MR) : Je vais vous répondre indirectement. La première réponse qui me vient c'est que ce n'est pas tellement "pourquoi choisir une femme pour jouer un homme", c'est de "choisir Marief Guittier pour jouer ce rôle". C'est une vraie réponse, ce n'est pas une réponse où je me défile. Après je vais remonter en arrière parce que c'est lié à d'autres aventures qui sont liés à ce sujet-là (note de l'interviewer : les femmes qui jouent des rôles d'homme). Ce n'est pas le premier spectacle que nous faisons ensemble, mais nous nous connaissons depuis les années 70.

Nous nous sommes rencontrés à Avignon par un ami commun. C'était vraiment les débuts du *off*, il y avait encore peu de spectacles du *off*, et je suis devenu ami avec toute la bande du théâtre de la Salamandre. Ensuite j'ai failli rentrer dans le collectif qui était une troupe professionnelle mais très peu connue, qui a explosé l'année d'après, en 1973. Puis les chemins ont divergé, nous étions lié par l'amitié et nous nous sommes retrouvés dix ans après, dans les années 80-82. Je suis rentré dans la compagnie de la Salamandre à Lille et nous avons commencé à jouer ensemble, avec d'autres acteurs, nous étions partenaires et toujours amis. Et puis la date la plus importante, et ça croise votre sujet, c'est *Max Gericke, Du pareil au même*, qu'on a créé en Juin 1984, qui était ma première mise en scène. C'était assez spécifique parce que c'était la première fois qu'un des acteurs de la compagnie mettait en scène à l'intérieur de la troupe avec, c'était la vedette de la troupe, Marief Guittier. Le spectacle a eu beaucoup de succès au point même qu'il se joue encore. Il est spécifique aussi parce que je suis devenu metteur en scène, ce n'était pas juste le spectacle d'un acteur qui après retourne au fait de jouer, non je suis peu à peu au fil des années resté metteur en scène. Ce qui est un peu intéressant et en rapport avec votre sujet c'est que ce texte-là, qui est un texte magnifique de Manfred Karge, est l'histoire d'une femme qui s'habille en homme, qui prend les habits d'un homme, alors évidemment c'est pas une femme qui joue un rôle d'homme, c'est très important la différence.

CD : Oui d'ailleurs je la marque dans mon sujet, j'ai bien fait la distinction entre Rôle travestis et personnage travestis.

MR : Oui c'est fondamental dans votre sujet, vous êtes un peu obligée de travailler les deux parce qu'ils sont parfois très liés.

CD : Nous avons plutôt resserré à Rôle travestis avec en ouverture le personnage travesti, car il y a des choses qui se rejoignent forcément.

MR : Oui, forcément, il est impossible de les dissocier de mon point de vue, pas en soit mais dans la pratique du théâtre. Donc là il s'agissait bien pour notre premier spectacle ensemble, de l'histoire d'une femme qui se déguise en homme, comme dans toutes les traditions, il y a plein d'exemples, il y en a chez Shakespeare, Viola dans *la Nuit des Rois* et, la plus extraordinaire, Rosalinde dans *Comme il vous plaira*, et puis évidemment quelques femmes dans Marivaux dans *Le triomphe de l'amour*. Mais il y a toujours un but dans le volontarisme pour se travestir en homme, enfin prendre l'identité d'un homme, et puis pour ce qui est de Max Gericke ce qui est très original, c'est que c'est la contrainte économique qui fait qu'elle change de sexe. Cette femme-là perd son mari, qui avait un métier pas du tout intellectuel, pas comme les princesse chez Shakespeare et Marivaux, donc c'est un ouvrier, et c'est vraiment une question de survie, c'est vraiment ça qui nous avait plu. Elle coupe ses cheveux, elle s'habille en homme et prend l'identité du mari. Cette histoire est authentique à l'origine, c'est la matrice d'une série d'œuvre assez nombreuse en Allemagne qu'on connaît moins ici. (...) Ce qui est intéressant dans le fait divers c'est qu'elle s'est assez vite fait démasquer, mais évidemment et c'est votre sujet, au théâtre c'est de la fiction. Donc Manfred Karge a prolongé la pièce, il a parlé d'une vie entière sous l'identité d'un homme mais avec des revirements permanents sous le costume de la femme. (...) Ça a été un travail extraordinaire pour moi (...) parce que c'est une espèce de quintessence du théâtre, pas tellement le fait de jouer un homme, mais parce que le travestissement c'est une des bases du théâtre quel qu'il soit, sous toutes les latitudes d'ailleurs. Il faut aller voir du côté du Japon (...)

Alors là c'est intéressant pour nous, parce que nous nous sommes rencontrés artistiquement (avec Marie Guittier) autour d'un projet où le changement d'identité homme-femme était au cœur du débat, qui a été beaucoup joué à l'époque et que nous n'avons jamais arrêté de jouer.

Alors je ne réponds pas tout de suite à Rousseau, je suis obligé de passer par là parce que je ne suis pas psychanalyste, je n'aime pas trop faire de l'auto exégèse, mais c'est sûr que ça a beaucoup compté pour nous, encore une fois : elle, dans sa trajectoire d'actrice, mais moi aussi, dans ma façon de considérer l'histoire de la fiction au théâtre et je crois que pour répondre à votre question sur Jean Jacques, c'est vrai que je dois passer par là. Je n'ai pas vraiment de théorie sur la question de la sexualité, en tout cas au théâtre. Le théâtre, c'est un lieu, pendant les répétitions mais aussi les représentations, où on a une formidable liberté, disons dans l'invention des signes, des images, d'invention des propositions, dans cet espèce de dialogue curieux avec le public, qui passe entre autres, sans trop d'embûche, par la question que des femmes pourraient jouer des hommes et que des hommes pourraient jouer des femmes et que cette chose qui est incroyablement difficile dans la vie, parce que c'est toujours bien de faire un parallèle avec la vie réelle, c'est très compliqué pour une femme de vivre en homme, en tout cas clandestinement, parce qu'il y a aussi tout l'aspect clownesque : « je me déguise en homme parce que je sais que les gens savent que je suis déguisée », et il y a : « je me déguise et je ne veux pas que ça se sache. »

Mais au théâtre c'est relativement simple dans le fond, on est relativement libre, ce qui me plaît là dedans c'est la liberté que ça propose, parce que le carcan théâtral est à la fois très grand et très petit, car effectivement on doit respecter une durée, on doit respecter des gens qui vous regardent, il y a une économie financière qui peut être contraignante. Il y a des contraintes très fortes et paradoxalement on a une liberté extrêmement grande, et moi la liberté que je prends comme metteur en scène et Marief Guittier comme actrice, elle est entre autre dans la question de jouer des rôles d'homme. Je n'ai pas envie de raconter des choses sur les hommes et les femmes, ce travail-là il se fait de manière souterraine, ce n'est pas à moi de le faire, c'est aux spectateurs, aux exégètes et aux psychanalystes, mais moi je ne suis aucun des trois donc ça ne m'intéresse pas de vous parler de ça. Moi, ce qui m'intéresse au fond, c'est de me dire qu'on peut tout faire au théâtre, évidemment on peut pas tout faire en soit, on peut tout faire à l'intérieur de contraintes, j'insiste beaucoup là dessus, mais on peut quand même tout faire. Au théâtre une femme peut avoir l'apparence d'un homme sans problème, avec des problèmes, mais c'est intéressant, ou jouer un personnage masculin qui est l'autre versant, ça c'est possible au théâtre, ce n'est pas possible dans la vie parce que Marief Guittier ne peut pas dire dans la vie : "je suis Jean-Jacques Rousseau", on ne la croit pas, tandis qu'au théâtre on nous croit, au théâtre si on fait bien son travail, il faudra encore développer là-dessus, on peut nous croire, c'est un lieu exclusivement de la fiction, c'est pourquoi le théâtre documentaire ne m'intéresse pas beaucoup.

CD : A quel point est-il important que le public y croit et comment faire croire ?

MR : C'est très important que le public y croit parce que sinon la représentation est ratée. Mais au théâtre il faut très peu de choses pour qu'on y croit, c'est comme je disais, le monde du théâtre rejoint le monde des enfants, c'est à dire qu'on dit « je suis un indien » et on donne quelques signes extérieurs, parce que la parole ne suffit pas, il faut des signes extérieurs, l'enfant qui dit "je suis un indien" s'il n'a pas trois plumes sur la tête, on ne le croit pas. Mais c'est très peu, une plume plantée dans les cheveux, et celui qui dit "je suis un cow-boy", il peut avoir un revolver en plastique, mais au fond un bout de bois suffit. Donc il faut des signes et on y croit. Cette question-là est réglée assez vite, elle n'est pas compliquée.

CD : Quelle est alors l'importance du costume, notamment chez Jean-Jacques Rousseau?

MR : Bien sûr le costume, c'est très facile, il donne les apparences de la masculinité. Alors si on prend la question du pantalon, on fait un détour par l'histoire du costume, le pantalon était un habit exclusivement masculin, les femmes n'en portaient pas, les femmes qui ont commencé à porter des pantalons, c'était une extraordinaire transgression. C'était en général, soit des femmes des basses classes pour le travail, c'était la commodité du vêtement lui-même qui faisait qu'on l'endossait, ou alors dans les classes hautes c'était une transgression intellectuelle, peu à peu le pantalon est devenu un élément du costume féminin courant. On pourrait penser que mettre une femme en pantalon ça ne raconte pas la masculinité, maintenant il y a des subterfuges comme la coupe du pantalon : il y a des coupes de pantalons pour hommes, et des

coupes de pantalons pour femmes, si on donnait la coupe d'un pantalon pour homme, le signe de la masculinité, si je mets un costume d'homme à une femme, dans Max Gericke pour Marief Guittier pour le public c'est un homme, dans la réalité on dit cette femme a mis un costume d'homme mais au théâtre on dit c'est un homme. C'est très simple ça on donne des signes, ça passe par une coupe de cheveux et tout un travail de gestuelle qui est trop long à décliner ici. Mais pour en revenir à *Jean-Jacques Rousseau*, il y a eu ce spectacle fondateur de Max Gericke et après il y en a eu quelques autres. Elle a joué Gower dans *Périclès* de Shakespeare, Gower est un poète, qui est le narrateur (...) Dans les personnages qu'elle a endossés, il y a un personnage réel, Giacometti. C'est les deux proches car Giacometti a existé et Jean-Jacques Rousseau a existé, avec l'énorme différence c'est que pour Giacometti il y a énormément d'images de lui, on a même sa voix, puisqu'il est mort récemment, on a même des films et des photos. Des photos pour voir comment il était physiquement et des films pour savoir comment il bougeait, comment il parlait. Tandis que Jean-Jacques, on va y revenir, c'est une figure iconographique, on ne sait plus comment il était physiquement, en plus il y a très peu d'images. Alors il y en a eu d'autre, *Philoctète* avec Gwenaël Morin, alors ça c'est très intéressant parce que c'est encore un autre cas de figure parce que c'est un personnage réel, transposé par Sophocle, transposé par Heiner Muller, revisité par Gwenaël Morin : la figure originelle est extrêmement loin par rapport Max Gericke c'est dans l'histoire, Gower est une fantaisie, c'est un conte, on faisait ce qu'on voulait c'est une pièce qui se prête à toutes les inventions tous les anachronismes, du coup le fait que Marief joue Gower, c'est pas très grave, on pouvait s'amuser avec ça. Ce qui m'intéressait qu'elle joue le narrateur de la pièce, c'est le côté très emblématique. C'est pas tant que ce soit une femme qui joue un homme mais c'est que ce soit Marief Guittier, parce que c'est la personne la plus importante dans mes spectacles donc c'est normal qu'elle joue le rôle du narrateur, mais ça n'a pas à voir avec la question homme ou femme, du coup c'est plus intéressant de s'interroger sur Rousseau et Giacometti en même temps. Giacometti c'est très simple, il y a une pièce d'une allemande qui s'appelle Dea Loher, qui partait d'un texte de Jean Genêt sur Giacometti, *L'atelier d'Alberto Giacometti*. Pour mon spectacle j'ai pris la pièce de Dea Loher, *Le Chien et l'aveugle*, qui mettait aux prises une prostituée aveugle et un voleur boiteux qui lui piquait des Giacometti, c'est une fiction extraordinaire. En deuxième partie j'ai mis en scène le texte de Giacometti lui-même.

Marief jouait Giacometti. On n'a pas de théorie à raconter, c'était plaisant de reconstituer au théâtre un personnage existant, un personnage célèbre. Encore une fois, on a des documents, des photos, on sait comment il s'habillait, il avait toujours ce pantalon en velours, son écharpe à carreaux, une veste en tweed, et il avait cette touffe de cheveux tout à fait extravagante, donc Marief avait cette touffe de cheveux noirs et frisés et puis des vêtements d'homme, un pantalon en velours, une veste, un pull année 50, et hop le tour est joué.

CD : Là vous avez vraiment fait un travail de copie ?

MR : Oui de copie, on peut dire de copie, on prend des images et on copie les images, c'est vrai encore une fois qu'il y en a beaucoup des images, on en a des mouvantes parce

qu'il y a des films, et en plus l'image a peu changé parce qu'il s'habillait un peu toute sa vie pareille. Et après on a écouté sa voix mais on s'est pas trop intéressé à sa voix, parce que sa voix n'est pas très célèbre, n'est pas très connue, bon si Marief devait jouer Jean-Paul Sartre la voix est très très particulière et plus connue, la voix un peu nasillarde, mais la voix de Giacometti, elle, n'a rien de caractéristique donc on s'occupe de l'extérieur, on fabrique le personnage par l'extérieur. Rousseau, c'est une autre affaire parce que ce sont ses propres mots, pour Giacometti ce sont les mots de Giacometti, mais retranscrits par Genêt donc c'est ce qu'invente Genêt ou réinvente Genêt. Nous avons donc fait une coquille, nous avons trouvé les bonnes chaussures, le bon pantalon, ce que je peux vous dire, c'est qu'on a utilisé des vêtements d'hommes. Une espèce de chic parisien années 50. On fabrique le personnage par l'extérieur, on met Marief dans le costume, on donne quelques postures masculines, un petit peu caricaturales, un peu à gros traits et après c'est surtout ce qu'il dit qui est important, au fond c'est une parole non authentique, puisque c'est celle de l'écriture de Genêt, et après on joue, on ne se pose plus d'autres questions. Et c'est une vraie surprise de voir ça, mais ce n'est pas très complexe. C'est beaucoup plus compliqué avec Jean-Jacques Rousseau. Pour Gower on ne s'est pas posé de question théorique, on le fait et ça marche ou ça ne marche pas mais comme c'est une bonne actrice, ça marche.

On est très proche du jeu d'enfant, « est-ce que ça te plairait de faire ça ? » « est-ce que ça te plairait de faire Giacometti » « oui » alors on le fait. C'est assez facile. Quand je dis que c'est facile, je ne parle pas du travail d'actrice, je parle de la démarche artistique. Après il y a un travail colossal, qui est plus son travail à elle que le mien.

Pour Jean-Jacques Rousseau, c'est plus compliqué, parce que ce n'est pas du théâtre, on monte des textes de Jean-Jacques Rousseau, mis ensemble par Chartreux et Jourdhel. Tout ce qui est dit par le personnage de Jean-Jacques Rousseau est de Jean-Jacques Rousseau, mais les obstacles sont les suivants : tout d'abord ce n'est pas une langue d'aujourd'hui mais du XVIIIème qui est à la fois notre langue et n'est plus notre langue, avec des obstacles au niveau du sens et du vocabulaire, tout est de lui mais ce sont des textes non théâtraux, donc il n'avait pas prévu qu'on les joue. Ce qui complique la tâche, c'est aussi que c'est un siècle proche et loin, on n'a pas les voix et on n'a pas les mouvements de ces gens et en même temps ce n'est pas suffisamment loin comme Philoctète, où l'on n'a rien du tout à part peut être une statue, c'est tellement loin, qu'on en fait ce qu'on veut au théâtre. Pour le XVIIIème, il y a énormément d'écrits, énormément de témoignages, mais en même temps les témoignages sur Jean-Jacques sont très contradictoires. Ce qu'il dit sur lui ne correspond pas forcément à ce que disent ses contemporains, par ailleurs c'est une figure controversée, de son temps et de notre temps. (...) donc il y a une espèce de terrain mouvant autour de la figure de Jean-Jacques Rousseau, et nous, en plus, pour compliquer, on le fait jouer par une femme. A ce sujet, j'ai deux explications sommaires à donner.

Je travaille avec une actrice extraordinaire et de laquelle j'ai la prétention de croire qu'elle peut tout jouer, et je tiens beaucoup à cette phrase, je pense qu'elle peut tout jouer. Si on admet, en théorie, qu'un acteur ou une actrice peut tout jouer, alors il faut tout lui faire jouer. Un homme peut jouer une femme, une femme peut jouer un homme, un vieux peut jouer un enfant et un enfant peut jouer un vieux. Alors moi je le pense

profondément. Au théâtre, c'est une règle d'or. Au théâtre, à certaines conditions bien précises, c'est à dire de donner des signes apparents de la jeunesse et de la vieillesse, d'un sexe ou de l'autre, eh bien on peut tout jouer, eh bien il n'y a plus qu'à le faire. Donc Marief peut jouer Jean-Jacques Rousseau. Et par ailleurs la chose masculine ou féminine n'est pas le sujet du spectacle . Ça serait peut être un peu plus compliqué si c'était le sujet, ce n'est pas le cas. La question du rapport entre les hommes et les femmes et de la séduction n'est pas le sujet, bien qu'il soit un peu abordé dans le montage. Mais ce n'est pas le sujet principal, ce qui simplifie quand même. Après, il y a un autre aspect mineur, mais pas tant que cela, c'est qu'il y a beaucoup plus de rôles d'hommes intéressants que de rôles féminins intéressants dans la bibliothèque du théâtre, tout le monde le sait, tout le monde le dit et les premières à en pâtir sont les actrices, globalement il y a plus de rôles d'hommes que de femmes, mais beaucoup plus. Après j'ai envie de dire : on ne s'est pas trop posé de questions sur Jean-Jacques, on avait tellement peu de temps pour répéter, la masse de texte était tellement gigantesque, avec des difficultés langagières, que ça a été la priorité, on a fabriqué le costume presque six mois avant. On est parti de l'iconographie, des gravures, il y en a très peu sur Jean-Jacques Rousseau, il y en a une, très jeune, très beau, poudré et il y a ces fameuses gravures de Jean-Jacques en arménien, en fourrure, on est parti de celui-là. Alors après on prend des signes très simples, on s'est dit avec Josy ma costumière et Marief, il faut donner des signes de la masculinité donc on a mis le pantalon, il faut un signe du XVIIIème, donc il a un gilet du XVIIIème et une coupe de pantalon XVIIIème. Il faut donner une marque de l'âge donc il a une espèce de bonnet de fourrure qu'il avait quand il était vieux et quatrièmement montrer le Rousseau qui marche dans la nature, le botaniste marcheur, donc on a récupéré des gros chaussures de ski anciennes, l'authenticité n'a aucune importance. Ensuite très vite on a décidé de ne pas faire une voix d'homme, de toute façon la voix de Jean-Jacques on ne la connaît pas. C'est un spectacle qui est une rêverie autour de Jean-Jacques, nous-mêmes on rêve autour du personnage de Jean-Jacques. Et disons que le fait que ce soit une femme qui joue un homme est catapulté par le fait que cet homme soit Jean-Jacques Rousseau et que c'est une figure controversée. On n'a pas d'image de lui donc tout le monde rêve son Jean-Jacques. Donc que ce soit un homme ou une femme qui le joue ça n'a pas d'importance. Ce n'est pas le sujet. On veut une bonne actrice dans un grand rôle.

CD : Qu'est ce qui fait que Marief Guittier est capable de tout ? Pourriez vous le décrire ?

MR : Non je ne pourrais pas le décrire, c'est une décision que j'ai prise moi, dans l'amitié et dans le travail, je me suis rendu compte qu'il y avait quelque chose de particulier chez cette actrice qui me touchait infiniment, et elle a bien voulu m'accorder presque tout son temps d'actrice. Maintenant elle n'est pas la seule actrice. Elle est capable de tout parce que son ambition d'actrice n'est pas dans l'alignement de grands rôles. Elle n'est jamais à l'origine d'un projet, elle suscite les projets mais elle n'est pas à l'origine comme d'autres acteurs. Elle a une très grande capacité à répondre à la demande. Elle est le type d'actrice "page blanche", ça c'est un des éléments, pas le principal, mais un des éléments. Et on remplit la page ensemble. Par ailleurs, c'est une

actrice qui appartient à une tradition, pas si lointaine que ça, parce qu'elle n'est pas si vieille que ça, et qui n'est pas très courante aujourd'hui, c'est ce qu'on peut appeler le rôle de composition, de transformation physique, qui n'est pas du tout courante en ce moment, ni dans les écoles, ni dans les spectacles des jeunes metteurs en scène. C'est à dire qu'on se transforme physiquement, et ce n'est pas que le costume, le costume aidant puissamment, on peut se transformer avec des prothèses, dentaires ou corporelles, et puis on transforme aussi sa voix, ce qui n'est pas très courant dans les écoles de théâtre malheureusement. C'est quoi un accent, c'est quoi le timbre de la voix, est-ce qu'il y a une voix masculine, une voix féminine, est ce qu'il y a un phrasé un accent. C'est énorme ça de jouer avec un accent, on a fait un spectacle où elle jouait avec un accent. Tout ça procède de la modification corporelle et elle est ancrée dans cette tradition là et c'est une tradition qui m'intéresse. On se transforme, dans un premier temps de l'extérieur, ça c'est l'exemple de Giacometti, mais on ne transforme pas la voix, parce que sur ce personnage-là on n'a pas besoin de transformer la voix. Elle appartient à cette tradition et ça, ça participe de pouvoir tout jouer. Après il y a cette capacité à aller de rôles extrêmement populaires à des rôles aristocratiques, mais en même temps on est parfois surpris de cela quand on la voit jouer mais on a tort d'être surpris, tous les acteurs devraient être capables de cela, et toutes les actrices. C'est dans les écoles de théâtre qu'on devrait apprendre ça, c'est le lieu où l'on peut tout jouer, c'est le lieu de l'expérimentation, je regrette qu'après, dans les spectacles, on expérimente moins que dans les écoles. Je vois aussi dans les écoles que je connais, les ravages du cinéma, de la télévision et du casting. Avec cette théorie foireuse, l'acteur doit être au plus près de lui-même. Ce qui est rigolo, c'est de se déguiser. Quand je dis qu'elle peut tout jouer, c'est qu'elle a envie de tout jouer, ça vient de l'acteur, ça l'intéresse. Et au fond, au bout d'un moment, la singularité de jouer un homme n'est pas si grande que ça. On pourrait presque dire : est-ce que c'est si compliqué que ça de jouer un homme ? Est ce que ce n'est pas plus compliqué de jouer un enfant ? Ce n'est pas plus compliqué, c'est du travail : c'est compliqué. J'ai monté *Le jeu de l'amour et du hasard*, moi-même j'ai joué, j'ai pris des acteurs qui avait 30 ans de plus que l'âge supposé des rôles. C'est un travail de jouer une fille de famille quand on ne l'est pas. Est-ce que ce n'est pas un travail plus dur de jouer une bourgeoise quand on n'est pas d'origine bourgeoise, que de jouer un homme quand on est une femme?

CD : Donc pour vous la théâtralité est véritablement liée à l'altérité.

MR : Oui totalement

CD : C'est être autre ?

MR : Exactement, mais je peux nuancer. Pour le dernier spectacle que j'ai fait à la Comédie Française, je leur ai demandé exactement le contraire. Dans le décor, il y a des chaises. D'un côté des chaises, il y a leur nom d'acteur et de l'autre il y a le nom des personnages. Donc c'est un exercice très compliqué de ne pas jouer l'autre, mais on est forcément un autre sur le plateau, on allume la lumière, on se donne rendez vous à 20 h30 les gens paient des places pour voir quelque chose. Dans *Juste la fin du monde*, on

voit un personnage qui s'appelle Louis et Pierre-Louis Calix, je ne sais pas si on voit vraiment Pierre Louis Calix.

Quand vous parlez d'altérité vous avez raison. A des degrés différents, quand on voit *Max Gericke* mon premier spectacle et *Jean-Jacques Rousseau* qui est un de mes derniers, la théâtralité joue.

Max Gericke a des fausses dents en bas, des fausses dents en haut et le maquillage est vert, jaune et rouge, c'est inspiré d'un tableau d'Egon Schiele. Et aujourd'hui Jean-Jacques a juste une toque de fourrure et un habit du XVIIIème et pourtant il y n'a aucun doute que c'est Jean-Jacques Rousseau, alors que ce soit le vrai ou le faux, ça n'a pas d'importance, le vrai je ne le connais pas, mais le soir de la représentation c'est Jean-Jacques.

Au fond ce n'est pas tant que ce soit une femme qui joue, mais que ce soit Marie-Françoise Guittier et que le spectacle soit bon. Et ça passe aussi par l'amitié de lui faire jouer des mots qu'elle n'aurait jamais joués, d'un point de vue normatif.

CD : Une femme peut-elle donc jouer tous les rôles d'homme ?

MR : Oui, absolument, mais pas toute seule, il faut un metteur en scène en face et des collaborateurs. Mais oui, à certaines conditions, il faut qu'à l'arrivée il y ait quelque chose de l'évidence. C'est forcément lié à la dramaturgie, puissamment à l'esthétique du spectacle.

Les femmes ne peuvent pas jouer tous les rôles d'hommes dans tous les spectacles. Elles peuvent jouer tous les rôles d'hommes dans certains spectacles, dans certaines mises en scènes.

CD : Il faut donc installer un code de jeu qui le permet ?

MR : Pas seulement un code de jeu, mais un code esthétique.

Il faut que la dramaturgie justifie le fait qu'une femme joue un homme, mais en même temps, pas plus qu'autre chose, pas plus qu'un enfant joue un vieillard...

Oui, il faut des codes de représentation.

CD : Concrètement quels sont-ils ? Sur le spectacle Jean-Jacques Rousseau par exemple.

MR : Par exemple, tout est faux dans le décor. Il y a des canapés tout autour, donc les spectateurs sont assis dans le décor. Il y a de la pelouse parce qu'on parle de la nature mais ce n'est pas de l'herbe, c'est un rouleau de moquette verte de chez Conforama, il y a énormément d'anachronismes dans le spectacle, il y a énormément d'objets qui ont l'apparence du XVIIIème, des verres, des carafes, des bougeoirs, le mobilier, les tasses, la langue, le pourpoint et par contre elle a des chaussures de marche des années 50 et le serviteur de scène qui amène un petit pique-nique avec une boîte de coca. Donc il y a des éléments hétéroclites qui nous disent attention, c'est du vrai, c'est du faux. Je pense qu'un théâtre qui vise un certain réalisme interdirait qu'une femme joue un homme... Ce sont des codes qu'il faut faire avec de la subtilité, mais qui sont de l'ordre de la fantaisie. Nous revenons à l'enfant qui joue à l'indien, il faut un signe minimum et ça donne une très grande confiance dans le théâtre tout ce que je vous dis, ça rend très libre.

CD : Quelle est la place du texte dans l'interprétation d'un rôle masculin ?

MR : Elle est en tout premier. D'ailleurs dans le texte il dit : « je suis un homme », les singularités masculines s'expriment. Donc la plume d'indien c'est le personnage qui dit : "je suis un homme". Au théâtre on croit ce qu'on vous dit, c'est la règle. Alors ceux qui refusent la règle, je ne peux rien pour eux. Si un petit garçon dit "je suis un indien" et l'autre dit "non", le jeu s'arrête. Le spectateur qui n'y croit pas sort de la salle. Après mon travail c'est de le convaincre que j'ai raison et que ce que je raconte n'est pas si simple. Après on rentre dans le subjectif : qu'est ce qui est bien.

CD : Avez-vous fait un travail de direction particulier ?

MR : Non, on a choisi des images. Évidemment, tout ce type de travail repose sur des clichés. Dans les clichés de la représentation masculine, les hommes s'asseyent chaise retournée cuisses ouvertes, les femmes le font rarement, mais c'est une question de clichés, il y a des femmes qui le font. Mais c'est une image très forte, elle est très ancrée dans nos « gènes », j'ai envie de dire. Donc on a mis une chaise et Marief s'assoit dessus à califourchon, c'est une image typique. On parsème dans le spectacle des clichés sur une supposée façon de marcher, de manger, de courir : on met ces signes extérieurs de façon un peu bâclée et après ça n'a pas d'importance. Il y avait plus de travail à faire sur la langue. Mais de toute façon à qui va-t-on faire croire que c'est un homme ? A personne. C'est bien ça l'avantage du contrat entre le spectateur et l'acteur. Personne n'est dupe et le plaisir du spectateur vient du fait que personne n'est dupe. Le plaisir ou le déplaisir, parce qu'on peut trouver que ça ne marche pas. C'est un contrat. Tout le monde sait que ce n'est pas un homme qui joue Jean-Jacques. C'est pas du tout le cas de Max Gericke parce que Max Gericke devait pour sa survie faire croire qu'il était un homme, sinon il mourrait. Mais c'est le sujet même de la pièce. Après ce qui est compliqué dans Jean-Jacques c'est que c'est un monologue, il n'a affaire qu'au public et pas à d'autres personnages. Parce que ce qui est très intéressant chez Marivaux et chez Shakespeare, ce sont ces filles qui se déguisent en garçon pour arriver à leur fins. Les autres ne le savent pas, puis après les autres le savent. En tout cas chez Marivaux c'est le cas. C'est un ressort dramatique : le dévoilement de la vraisemblance. Mais pour Jean-Jacques ce n'est pas le cas puisqu'il est seul en scène tout le monde sait.

Annexe 4

Entretien avec Claude Degliame, réalisé le 10 Janvier 2010 à Lausanne.

Catherine Delmar (Q) : En 1989 à Cergy Pontoise, vous avez monté et joué le spectacle *Phèdre* dans lequel vous jouiez tous les rôles masculins et féminins. Pourquoi ce choix ?

Claude Degliame (R) : J'avais joué le personnage de Phèdre, quelques années avant avec Jean-Michel Rabeux. A une époque où je ne voulais pas jouer Phèdre parce que j'avais une vieille histoire avec elle depuis l'école de théâtre, on voulait me faire jouer Phèdre et je ne voulais pas, « c'est injouable, c'est trop beau ! ». Je ne voulais pas. Donc même quand Jean-Michel me l'a proposé je ne me sentais pas prête, mais je n'ai pas eu le courage de dire non.

Quand j'ai eu envie de faire ça toute seule, ça m'a fait un drôle d'effet ça ne s'explique pas.

J'en ai parlé à Jean-Michel et je lui ai dit « Pourquoi j'ai envie de faire ça ? » Ce n'est pas pour montrer tout ce que je sais faire et jouer tous les rôles et que personne ne joue avec moi, ce n'est pas ça. Et il m'a dit « Fais-le, comme ça tu sauras après pourquoi tu en avais envie ». Et puis je me suis rendue compte, justement parce que je l'avais joué avec Jean-Michel, du comportement du public vis à vis de Racine, ça fait partie de notre histoire, de notre littérature, de notre patrimoine... On a appris ça aux gens à l'école, souvent trop tôt, et je me suis rendue compte que dans les faits les gens n'aiment pas ça, à part quelques personnes, des gens qui n'ont rien à voir avec le théâtre qui aiment cette pièce, ou quelques personnes de théâtre aussi, mais en gros le public n'aime pas ça. Ils croient qu'ils aiment ça, ils racontent qu'ils aiment ça parce qu'on doit aimer ça, parce que c'est beau. Et je me suis rendue compte aussi que comme les gens prétendent les connaître, croient les connaître, ils ont des avis dessus, on avait envie de leur dire « Mais vous avez un avis sur Phèdre, sur Hippolyte, mais vous les avez rencontrés ? » Ils avaient toujours une idée très précise de ces personnages-là, qui n'ont rien à voir avec l'écriture de Racine. Donc, à la fois c'était insupportable à entendre et en même temps, il faut entendre ça.

Je me suis dit : je vais le sortir de la culture et de l'école, tout ça je ne me le suis pas dit avant et c'est au fur et à mesure que je me suis rendue compte pourquoi je faisais ça. Je me suis dit : je vais lui redonner du danger, à Racine, je vais le sortir de la culture, de la noblesse, je vais m'occuper beaucoup de l'alexandrin. Évidemment comme j'étais seule à jouer, c'est ce qui me guidait. Et c'est ce qui a de plus beau chez Racine. Les histoires qu'on raconte, l'amour, la mort, les dieux... on raconte tout le temps ça dans l'art mais chaque fois différemment. Et je me suis dit que ça allait redonner du danger que je sois seule. D'ailleurs c'est une production où je me suis débrouillée et les gens me disaient, « Mais, ça va pas ! Qu'est ce qui te prend ! » Je me rappelle, au festival d'automne, ils me disaient : mais c'est quoi ? Et j'étais étonnée à quel point les gens ne comprenaient pas et ça leur faisaient peur. Mais aussi une des raisons, c'est l'anecdote, ce qui me faisait envie c'était de jouer Thésée qui revenaient du monde des morts, cet homme qui revient des enfers, du monde des morts, ça me plaisait dans cette pièce-là et Hippolyte parce que je trouvais que dans le fantasme des gens sur Hippolyte je n'étais pas du tout

d'accord. Les gens disent qu'il est faible, qu'il n'est pas viril, qu'il n'aime pas du tout les femmes, qu'il est timoré, qu'il n'a pas de corps, et moi je ne pensais pas ça du tout en lisant le texte. Une des plus belles choses c'est la déclaration d'amour d'Hippolyte à Aricie. C'est sublime, quand il dit à la fin de la déclaration qu'il n'a jamais aimé personne avant elle, il est désarmé devant elle par ce qu'il vient de dire puis il ajoute : « Songez que je vous parle une langue étrangère », c'est beau ! (...) Et j'étais très fière parce que beaucoup de gens m'ont dit : « c'est la première fois que je vois Hippolyte ! » Et j'étais contente parce qu'évidemment je suggérais les changements de personnage, ce qui me guidait c'était les alexandrins, après pour passer d'un personnage à l'autre, c'était tout un travail. J'ai appris les alexandrins en entier, j'ai fait des coupes, Jean-Michel m'a aidé, au final le spectacle durait deux heures. J'ai appris le texte pendant trois mois, après j'ai répété pendant trois mois, tous les jours seule simplement avec un assistant, mais pas de metteur en scène. J'avais un décorateur, un costumier, un éclairagiste et après j'ai joué. Et ça m'a beaucoup surpris, je l'ai repris plusieurs fois.

Q : Est-ce que pour Thésée et Hippolyte, c'était une envie de jouer des hommes ?

R : C'était une envie de dire ces textes-là, et après je m'aperçois que ce sont des hommes. Mais jouer des rôles d'homme, c'est une histoire qui date d'avant. Depuis toujours, on m'a prise pour un garçon, alors que j'ai un corps de fille, mais je suis très carrée, et puis j'ai une voix qui a une grande étendue, c'est comme ça, elle peut être très très grave et aussi très haute. Quand j'étais jeune, je faisais des grands pas. On m'a toujours prise pour un garçon, en plus je m'appelle Claude, je suis habituée à ça depuis toujours et ça m'a assez amusée. Et le théâtre ça permet tous les miracles, et celui-là aussi de jouer des choses qui ne sont pas écrites au départ pour soi. Et j'ai joué des travestis avant. Au lycée, j'ai joué un rôle d'homme. La première fois que je l'ai fait, j'ai mis une perruque courte, et les parents des élèves croyaient que j'étais un mec. C'était absurde qu'ils croient ça, mais les gens sont naïfs. Et j'ai joué des travestissements dans Marivaux, *La Fausse Suivante*.

Q : Quel dispositif dramaturgique avez-vous dû mettre en place pour pouvoir jouer tous ces rôles ?

R : C'est très difficile à expliquer. Je suis partie de l'alexandrin, j'avais envie de dire aux gens, l'alexandrin c'est pas du tout une chose noble, c'est quelque chose de très sensuel. C'est dans *Phèdre* qu'il y a le plus d'alexandrins sublimes, plus que dans les autres pièces de Racine. Donc je trouve que c'est très sensuel mais c'est difficile de savoir comment s'y prendre pour dire des alexandrins. J'aime faire vibrer le sens et que la sensualité de la langue l'accompagne ou même le contredise. C'est très violent ce qui se passe et il y a en même temps une grande douceur, une grande volupté dans la façon de dire un alexandrin. Au fond je fais comme si je disais au public : « Attendez ! vous allez entendre celui-là. C'est l'alexandrin, vous avez entendu ? ». Je voulais que les gens aient les poils qui se dressent, que ça fasse rougir, que ça émeuve, que ça fasse trembler, que ça bouleverse. Je parlais de ça : " je dis un alexandrin".

Q : Comme une espèce de citation ?

R : Oui une citation avec la volupté, la sensualité de la langue, pas froide. Je mettais l'alexandrin devant moi, je le faisais partir de l'intérieur de moi mais pour eux, pour le public, pour Racine, pour les personnages.

Q : Donc vous le faisiez pour un personnage mais vous n'étiez pas un personnage ?

R : Non je n'étais pas un personnage par contre je colorais les personnages. Par exemple j'avais des attitudes différentes si c'était un homme ou une femme, mais ça dépendait des situations. J'avais un costume dessiné par rapport à ce que je mettais en répétition. [Le bas de la robe était] en biais ça arrivait juste au dessous du genou et en dessous j'avais, c'était dans la même matière, c'était comme un pantalon mais qui arrivait juste au dessus du genou. Je voulais qu'on voit du corps, de la cuisse, de la jambe, j'étais pieds nus, ça s'appelait par hasard du Jersey Racine. Ça pouvait se mouvoir, c'est le côté androgyne finalement et avec mon corps, je fais beaucoup avec mon corps, mais pas des choses gymniques, des choses qui étaient en lien avec l'alexandrin. Alors sûrement que ce n'était pas tout à fait les mêmes gestes, pas tout à fait la même façon d'être avec son corps, selon les personnages, les éclairages aidaient à ça, on m'a dit qu'on ne savait plus trop qui c'était. Les gens ne se perdaient pas trop et si ils se perdaient, ils se perdaient, ils n'étaient pas dérangés par ça. Alors je passais d'un personnage à l'autre. Je parlais à un partenaire et j'étais le partenaire, ça glissait comme ça, c'est difficile à expliquer.

Q : Selon ce que vous me dites j'ai l'impression que ce n'était pas carré, c'était souple, une fois c'était la voix [qui faisait le changement de personnage], une autre fois la position, sans règle absolue.

R : Mais j'avais tout le temps à l'esprit que j'étais à l'intérieur de moi et à l'extérieur de moi pour le public, puisque je mettais en scène. J'avais tout le temps la conscience du public : là, ils ne vont pas se perdre, là, il faut faire attention, ils se perdent.

Q : Au niveau du costume vous jouiez avec, en montrant parfois le pantalon ?

R : Oui mais, par exemple, pour Hippolyte, j'avais une vision de quelqu'un, dans la forêt, qui chasse, qui a des chevaux, quelqu'un avec beaucoup de corps, qui tire à l'arc. J'avais des visions comme ça, j'avais des sauvageries dans la tête par rapport à lui. Par rapport à Thésée il me venait une chose de mon père, il avait une stature qui ressemblait à Alain Cuny, c'est un acteur qui est mort, qui était un grand tragédien, qui a joué des espèces de monstres, il avait une voix ! Tout ça voyageait dans mon rêve, donc quand je jouais Thésée, je ne le faisais pas exprès mais ça réveillait en moi des souvenirs.

Q : Vous avez fait un travail du costume, de la posture et de la voix aussi ?

R : On m'a beaucoup parlé de ma voix. On m'a beaucoup embêté avec ça aussi et je me suis dit là au moins j'ai le droit. Je ne suis pas obligée de n'avoir qu'une seule voix, mais ça se fait malgré moi. Je ne me dis pas, là je parle dans le grave et là dans l'aigu. Mais je m'en sers. Mais tout d'un coup la voix de Phèdre pouvait être aussi grave que quand c'était pour Hippolyte ou pour Thésée. Les gens ne se perdaient pas trop, on me l'a dit, mais c'est bien aussi parfois qu'ils se perdent qu'on ne sache plus trop qui c'est. D'ailleurs on l'a vu par des écrits que Racine écrivait par blocs et après seulement il décidait qui c'était. Et quand on le joue, on s'en rend compte. Par exemple Oenone, Phèdre, on dirait que c'est deux voix de la même personne. Oenone n'est plus du tout la

suiuante, c'est une voix intérieure. Et Théràmène c'est pareil, on croirait que c'est vraiment Hippolyte qui se répond à lui même. (...)

Q : On m'a expliqué, en me parlant de ce spectacle, que vous étiez un aède, le présentiez-vous comme cela, l'expliquiez-vous ou vous lanciez-vous dans le poème et le public comprenait ?

R : Oui le public comprenait. Pour moi c'était aussi comme si des êtres allaient sortir de la langue, de l'alexandrin. Je me tenais très droite sur scène et c'était aussi comme si je sortais du sol. Je voulais que ça fasse comme si ça sortait du plus profond de mon histoire, comme si ça sortait du rocher ou du volcan, c'est des rêves, je ne le faisais pas, mais c'est ce que je me racontais. C'est ça que je voulais que ça fasse aux gens, que ça fasse sortir quelque chose de notre histoire humaine qui vient de loin, quelque chose de brut.

Q : Pensez-vous qu'il y ait une esthétique du décor, de la lumière, qui aide pour pouvoir jouer ces rôles ?

R : Oui beaucoup, au tout début je ne savais pas encore ce que je voulais comme décor, comme musique, mais je savais que la lumière ferait beaucoup pour moi. Parce que ça parle aussi de ça, l'ombre, la nuit, la lumière, dans Phèdre. Ce qui sort à la lumière et ce qui doit rester enfoui. Le paraître, en même temps, il y a des aspects éclatants. J'avais une éclairagiste, Denise Brugières (...), je l'avais connue avec Claude Régy, elle a fait des choses magnifiques, je savais que ce serait important pour moi, je le sentais. La première chose, c'était l'éclairage.

Q : Est- ce que ça raconte aussi quelque chose cette opposition, lumière/ombre, masculin/féminin ?

R : Oui, sûrement, je lui faisais confiance, je lui ai raconté mes rêves, elle a vu les premiers filages que j'ai fait. Je savais qu'elle comprendrait sans que j'ai besoin de lui dire pourquoi.

Q : Comment qualifiez vous ce type de jeu ? Incarnation, distanciation ? J'ai l'impression, de ce que vous me dites, que ce serait un peu une « forme bâtarde. »

R : C'est un mélange de tout ça. J'ai joué souvent des travestis, j'ai joué un travelo. Je pense que nous pouvons faire ça, nous les acteurs, on est complètement et profondément dans ce que l'on dit, pour le communiquer au public. A la fin je veux que ce soit énorme, profond et contradictoire, j'essaie d'amener toute la richesse et la contradiction de l'auteur, avec le metteur en scène, avec tout le monde, et après c'est le public qui décide, je ne veux pas lui donner une facette de quoi que ce soit : ni de l'homme ni de la femme, ni des situations. L'homme est infiniment épouvantable, infiniment magnifique, infiniment insaisissable. Ça ne s'arrête jamais, on croit qu'on a compris mais ce n'est pas vrai. Mais aussi qu'est ce que c'est qu'un homme qu'est ce que c'est qu'une femme ? Tout ? Pour moi c'est la même chose, après je laisse le public... J'aime bien qu'il y ait comme une distance, c'est eux qui pensent.

Quand je travaille avec Jean-Michel, on est d'accord sur ce point-là et quand je travaille avec d'autres, je le garde pour moi, mais je ne veux pas imposer une simplification du monde au spectateur. Donc on peut jouer un homme, un cheval, parce que c'est la

nature. C'est ça qui me permet d'avoir envie de faire un homme, c'est la même chose de jouer un homme ou une femme. C'est une figure.

Q : Partez-vous toujours de vous pour chercher cet autre ou avez-vous une idée d'un autre vers lequel vous cherchez à aller ?

R : J'essaie de partir de quelque chose en moi qui regarde tout le monde. Qui va sortir de moi. Qui est une chose qui n'est pas le moi, *moi*, qui est un moi *multiple*. Ce qui me plaît c'est quand je commence à sortir quelque chose de moi qui n'est pas moi, que je n'avais pas du tout prévu et tout d'un coup ça me fait penser à quelqu'un que j'ai connu. Et je me dis, nous les acteurs, comme tous les autres artistes, on a des milliers de souvenirs en nous, de goûts, de sensations, de choses qu'on a vues, de vécu, de choses qui nous ont bouleversés. Ça rentre même si je ne me le dis pas. Ça m'est arrivé une fois de me dire « tiens ». Je ne le copie pas mais ça reste dans mon souvenir. Je m'arrange pour être suffisamment moi et en même temps disparaître pour laisser apparaître ma vie, mon bagage.

Q : Au travers de ce travail, avez-vous eu l'envie de provoquer un trouble sur l'identité au travers de ce spectacle ? Était-ce une de vos volontés ? Avez-vous pu l'observer a posteriori ?

R : Je pense que l'art ce n'est pas qu'il doit l'être mais qu'il l'est. C'est comme si c'était toujours quelque chose de nouveau, ça bouge, toujours ça bouge. Ça n'a jamais fini de chercher donc forcément c'est subversif parce que les gens aiment bien qu'on ait trouvé. Donc forcément quand vous dites : "on n'a pas trouvé, il n'y a rien à trouver, il y a plein d'autres chemins" forcément c'est subversif car les gens aiment bien être rassurés et se dire : "c'est comme ça." et je me rends compte de plus en plus en vieillissant que j'ai cru à des choses, j'ai cru à un avenir; on se rend compte à quel point il n'y a pas de solution. Si j'essaie d'être honnête je suis subversive. Par exemple le trouble à être androgyne. Quand j'étais plus jeune je voyais bien les gens qui ne savaient pas trop si j'étais une fille ou un garçon, ils ne savaient pas trop réagir et aussi ceux qui le faisaient exprès pour me mettre mal à l'aise parce qu'ils savaient bien que j'étais une fille. "Eh bien oui, c'est comme ça, c'est pas clair", ça les rend méchants, les gens. "Eh bien oui c'est comme ça !". mais je pense que la peur est très mauvaise conseillère. C'est la peur qui fait du tort.

Q : C'est subversif parce que d'un coup vous rompez cette séparation, qui est traditionnelle et historique, d'homme et de femme, d'un coup vous êtes un être humain ? Une personne sans cette frontière et c'est ça qui trouble.

R : Ça me plaît, je trouve ça joli. On fait de la magie, c'est ça notre travail. Je dis parfois que si, pendant une scène, j'arrivais à léviter, à m'envoler, je me dirais : alors là j'ai atteint un truc. Mais je ne fais pas des choses hystériques, c'est du jeu, mais je m'embarque. C'est du travail. Je ne me mets pas dans des états, mais j'aime ça.

Q : Le texte travaille-t-il de lui-même au delà de la voix, du corps, de la lumière ?

R : Oui, ça crée et donc comme je fais beaucoup appel au corps, après ça réveille tout un tas de choses qu'on a en nous, tout le monde a en lui du masculin et du féminin, alors c'est vrai que ma voix m'aide, mais si je n'avais pas cette voix-là, ça pourrait marcher

aussi. Il y avait une élève qui jouait Arkadina⁶⁶ elle était toute petite, elle était menue, elle avait 25 ans, le garçon qui jouait Treplev avait le même âge mais il était tout grand. Ils avaient l'air de gosses tous les deux, mais ils y croyaient tellement qu'il n'y avait aucun problème. Elle était tellement dans le texte qu'elle avait à dire et dans ce qu'elle avait à faire que tranquillement, sans forcer, elle ne prenait pas un air plus âgé ou plus mûr, on y croyait absolument.

Q : Le travestissement est donc une essence du théâtre car cela montre qu'il permet tout.

R : Oui

Q : Est-ce que d'avoir joué ces rôles d'homme cela vous a permis une exploration de l'autre sexe ?

R : Oui... sûrement... sûrement pas d'une manière plus consciente que dans la vie. Parce que dans la vie, je m'intéresse aux garçons comme aux filles, aux gens. Je m'intéresse vraiment, je vis, je suis touchée, je suis en colère. Mais pas de manière plus consciente. Non, ce qu'il y a c'est que, quand on rentre dans un auteur, on découvre des choses grâce à lui. Il m'apprend sur l'être humain que ce soit un homme ou une femme. Je me rappelle un texte qui m'a fait prendre conscience de ça, c'est le texte de Genêt : *Ce qu'il reste d'un Rembrandt déchiré en petits carrés bien réguliers et foutu aux chiottes*. Il parle de Rembrandt, je me souviens qu'il m'a fait sentir Rembrandt et des choses de l'humain. Donc évidemment l'auteur m'apprend sur un homme ou une femme. Je laisse les choses se faire en moi. C'est grâce au texte qui me traverse, c'est comme des expériences de l'humain que ça m'a fait traverser. Je ne l'analyse pas.

Q : Éprouve-t-on un plaisir particulier à jouer un homme ?

R : Ça m'amuse mais comme de jouer une femme avec un excès de féminité. Comme le fait de jouer un homme il faut y croire absolument, donc évidemment c'est amusant.

Quand on voit qu'ils y ont cru, on n'en revient pas. (...)

Pour mon prochain rôle d'homme, pour revenir à la voix, j'ai envie de le faire avec une voix qui ne soit pas dans le plus grave de ce que je peux faire.

⁶⁶ dans la Mouette de Tchekhov

Annexe 5

Entretien avec Jean-François Sivadier réalisé le 13 Février 2010

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, d'ailleurs, assez logique parce qu'au temps de Shakespeare, il n'y avait pas d'acteurs tellement plus vieux de 40 ans, donc 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 stéréotypée que l'on a du roi Lear, ça 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 général. 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. D'abord, pour parler de Kent, j'avais proposé à Nadia au début de jouer Goneril. Parce qu'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 ressemblait, enfin était assez proche de Nadia. Je pense qu'elle s'est dit la même chose. Mais au fond, 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 Nadia dans le rôle de Kent. Ensuite, 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, pour votre collègue qui travaille sur le même sujet, 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 il n'y a que des rôles de femmes avec 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 par exemple dans *La nuit des rois*, Viola qui se déguise en homme etc. il y a quelque chose de plus compliqué. 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 à plein de moments. 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'un truc masculin 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 super 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 et qu'elles aient une particularité. 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, et Régane dit encore plus, encore mieux.

La première scène de Lear était, pour nous, comme une distribution de la pièce, 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 petit à petit 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 Lucrece 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 qu'un mec 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, cette question-là 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. C'est-à-dire que 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, parce que c'est quand même ça le plus important, 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 dans le travail. 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. Parce que 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, on s'en contrefout. 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.

En travaillant sur Régane avec Christophe, ce n'était pas avec la notion de personnage qu'on travaillait quand on répétait.

Pierre-Antoine Dubey : Alors, il n'y a 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. Je ne sais pas comment dire, parce qu'il faudrait rentrer dans les détails de la pièce. Si vous voulez, 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 : A votre avis, le fait de distribuer un comédien dans un rôle travesti amène-t-il le spectateur à poser un nouveau regard sur la fable du *Roi Lear* ? 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 s'affronte 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 s'est dit que l'on règle 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, enfin, 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 : Évident, 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, je ne sais pas s'il vous le dira si vous parlez avec lui, qui a un mal fou à être lui-même sur un plateau. A dire je suis moi-même en train de défendre un texte. Par contre, dès qu'on lui met un masque, il devient totalement libéré. Donc le fait de 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 lui-même, c'est 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 d'une certaine manière 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 du 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 super libre et super 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 6

Entretien avec Nadia Vonderheyden réalisé à Paris le 27 Février 2010

Catherine Delmar : Nadia Von der Heyden, vous avez joué le rôle de Kent dans *Le Roi Lear* mis en scène par Jean-François Sivadier, avez-vous eu plusieurs expériences de rôle travesti ?

Nadia Vonderheyden : J'ai joué le Pape aussi dans *La Vie de Galilée*, dans lequel je faisais également, des clowns, des petits personnages.

CD : Peut-on dire qu'il existe une démarche commune pour ces rôles travestis ?

NV : Non ... ça dépend du personnage, parce que dans *La vie de Galilée*, j'avais également un rôle de femme, nous avons construit un parcours où je passais par des rôles d'hommes et de femmes. Alors que pour *Le Roi Lear* nous nous racontions que c'était une femme qui se déguisait en homme pour revenir en femme à la fin. On a pris le rôle pour en réécrire quelque chose. Là où Kent se déguise en paysan pour accompagner Lear, nous n'avons pas seulement fait un aristocrate qui change de catégorie sociale mais qui change de catégorie sociale et de sexe.

CD : Donc la situation de jeu était très claire, vous étiez une femme ?

NV : Oui, une femme qui se travestissait en homme.

CD : Y a-t-il donc eu un travail de réécriture sur le plateau ou l'écriture n'était pas à la base spécialement masculine ?

NV : Je ne crois pas qu'il y ait une écriture masculine. La preuve, Christophe Ratandra jouait Régane et nous n'avons pas changé une ligne du texte.

CD : Il y avait donc sur la pièce deux types de travestissement différents entre Christophe Ratandra et vous ?

NV : Moi, je me racontais que c'était une femme proche du pouvoir qui pour sauvegarder Lear, se faisait passer pour un homme. Mais nous ne travaillons pas sur la psychologie, donc j'étais simplement habillée en homme. Je me travestissais. (...) Il n'y avait que la première scène où j'étais en femme et la dernière. Tout le reste j'étais en homme. Je pouvais avoir les cheveux lâchés. En voulant jouer Kent j'avais envie de travailler là dessus, et aussi sur sa féminité. A partir du moment où l'on dit que c'est un homme, c'est un homme. Je n'ai pas besoin de jouer l'homme ou de le surjouer. J'avais un pantalon, un costume, deux traits de maquillage et ça suffisait. Après j'avais à travailler pour faire ressortir les deux. Nous nous étions raconté que ce n'était pas la même femme au début et à la fin. Que sa féminité avait changé et son rapport à la féminité avait évolué après avoir traversé toute l'histoire de Lear. Donc j'ai joué Kent, mais j'ai joué un homme et une femme en même temps: Pour le pape de *La vie de*

Galilée, je jouais le pape mais en déshabillé féminin.(...) Je crois qu'il y a une convention théâtrale qui marche assez bien.

CD : Avez-vous fait un travail spécifique sur la voix pour les parties où vous étiez en homme ?

NV : Non. Au début du travail j'essayais de rendre ma voix plus grave. Mais ça n'aidait pas.

CD : Au niveau du corps, avez-vous travailler de manière particulière ?

NV : Oui, mais cela vient avec le costume, les chaussures. J'avais plusieurs choses à jouer, de la voltige, des combats, donc je ne cherchais pas à jouer l'homme, je faisais une scène de combat.. (...) Alors oui je me suis amusée parfois à essayer des postures de garçon. Mais dans un scène de combat on a une épée à la main, on a une épée à la main, c'est pas masculin ou féminin. J'ai pris pèle-mêle dans les attitudes de défi. J'ai plus travaillé le combat que le masculin dans le combat. Je ne dis pas qu'il n'y a pas des façons différentes de bouger. J'avais peut-être un positionnement de bassin qui n'était pas le même, un peu plus en avant, mais c'est pour moi. Au moment du vol, je sais que j'ai joué sur du masculin et du féminin mais avec mon corps. Mais je ne crois pas que ça se traduise en masculin et féminin, c'est des endroits différents de soi que je n'arrive pas à identifier.

CD : Ce rôle de Kent a-t-il été différent d'autres rôles ?

NV : En fait, je me rends compte que j'avais déjà développer ça dans une ligne de petits personnages. J'avais créé ma « ligne de petits gros », mais c'est plus des clowns, pour moi c'était sans sexe.

Alors peut-être que dans le Pape et dans Kent, il y avait quelque chose de transgenre, fluctuant entre les deux sexes. Plus que d'être dans l'imitation. Avec Jean-François on s'attache plus aux situations, si c'est un combat, c'est un combat et si c'est la tempête et qu'il faut protéger Lear, c'est la tempête et il faut protéger Lear, avec un costume d'homme, et dans la tempête j'avais les cheveux lâchés.

Ça tient aussi du travail de Cécile Kretschma la maquilleuse qui ne travaille pas du tout dans le cliché du féminin masculin mais qui va chercher le féminin et le masculin dans le visage de quelqu'un. Au final, tu finis par construire un parcours à partir des situations.

CD : Jean-François Sivadier ne parle pas de personnages mais de partitions et de mouvement, comment ça se passe concrètement ?

NV : Avant, dans la préparation dramaturgique, on relit la pièce, on essaye de défaire les actes pour trouver des mouvements qui correspondent et parfois pas. Dans le mariage de Figaro il y a des mouvements qui s'arrêtent à mi chemin du deuxième acte , la scénographie bouge en fonction des mouvements et pas en fonction des actes, parfois ça tombe sur les actes mais souvent non.

Le penser comme cela permet de travailler sous forme de ligne et pas seulement de récit.

Par exemple le moment de la tempête, ce moment ne commence pas à la scène même il se prépare avant.

C'est une remise à plat de la pièce.

Après les parcours de chacun qui ont eux-mêmes leur lignes. Dans *Galilée* j'avais un parcours de personnages qui étaient toujours les amis de Galilée qui essayaient de le sauver, jusqu'au Pape

C'est plus un travail de structuraliste, examen de la structure du texte, plus que de la dramaturgie, parce qu'en général la scénographie n'est souvent pas liée aux lieux de la pièce. C'est souvent un plancher désarticulé mais ce ne sont jamais des lieux, ce sont des espaces

CD : Pour la partition travaillez-vous musicalement ?

NV : Pour la partition c'est un mélange, après oui, il y a des séries de dialogues qui doivent avoir un certain rythme. Pour un monologue il y a un travail à faire sur la musicalité et le rythme même. On part des situations, on se moque de savoir qui est Kent l'important c'est ce qu'il dit et ce que les autres disent de lui.

On est passé par certaines silhouettes d'hommes ça c'est sûr, mais on s'est aussi raconté que c'était la mise aux fers qui le transformait. On trouve des moments de rupture.

CD : Le costume vous a-t-il aidé et comment s'est-il organisé ?

NV : Oui c'est sûr, le costume et les faux favoris. Au début j'avais une petite pointe de barbe, mais je l'ai enlevée, on m'avait épaissi les sourcils au début, mais on a enlevé. Il a suffi que je mette deux pattes. Au début on m'avait fait un maquillage, on m'avait ombré le visage, on m'avait durci les traits, mais après quelques représentations j'ai tout enlevé. Je mettais du rouge à lèvres au début et après je mettais ces deux pattes quasiment sans rien.

J'avais une veste qui dissimulait mes seins et qui me donnait une autre silhouette.

Au début on a mélangé je gardais la jupe comme si je n'avais pas eu le temps de finir.

On travaillait comme s'il y avait une avancée dans la pièce pour la mise en masculin mais c'était trop compliqué dans la pièce pour qu'il y ait une vraie lisibilité.

CD : Trouvez-vous que jouer un rôle d'homme vous a donné une plus grande liberté de création ?

NV : Oui et non. Oui parce que ça agit comme un masque, et a contrario je me suis parfois sentie dans une image du féminin assez ennuyeuse et du coup le rôle d'homme permet d'autres choses mais c'est un mélange. Ça permet d'ouvrir les possibilités de jeu. Après avec Jean-François nous ne sommes pas vraiment dans les clichés de femmes donc j'ai aussi eu l'occasion de le faire en jouant des femmes. C'est comme jouer une page d'insultes. Il n'y a pas de personnage féminin où on trouve ça.

Les personnages féminins ont aussi des choses à jouer.

Ca peut agir comme un masque, le petit gros oui, les petits personnages, mais finalement dans *Le Mariage de Figaro* le costume de Marceline était un masque avec un corset.

Après, les grands textes, ça dépend comment on les monte...

Lire les rôles autrement, mais moi je n'ai jamais travaillé avec des metteurs en scène très enfermants.

Avec Didier [Gabily] je jouais des rôles d'hommes, des femmes, des êtres

Chez Tanguy j'ai joué la jeune mariée ! oui c'est plus un rapport d'êtres, de présence, que de masculinité féminité, c'est moi qui le prends comme ça.

CD : Au bout d'un moment on touche à quelque chose d'universel, aux potentialités de l'acteur...

NV : C'est une idée qui me touche beaucoup, c'est quelque chose sur quoi je travaille beaucoup. Je le prends comme ça, c'est pas du transgenre, c'est qu'est ce qui, en soi, est traversé. Mais jouer une enfant c'est la même difficulté que jouer le sexe qu'on n'est pas, ou jouer une femme âgée, ou jouer quelqu'un qui a un autre corps. Peut-être que je dis ça aujourd'hui. Jouer une femme ce n'est pas plus simple, ça ne veut rien dire, c'est comme jouer un homme ça ne veut rien dire. Kent ce n'est pas le Pape. Pour le pape j'étais en deshabillé, on a fait que le pape était une femme. Donc je n'ai pas joué un homme, j'ai joué moi.

CD : C'est toujours ancré dans une dramaturgie globale de la pièce...

NV : Oui dans Madame Petitpont dans Feydeau on a travaillé la féminité. Je me suis fait aussi tout un parcours. Raconter l'histoire possible d'une femme, qu'il y a un début, un milieu, une fin, ce sont des personnages qui évoluent. Mais l'histoire des femmes vient de ça. De la libération donc c'est normal que ça en fasse un motif de travail.

Mme Petitpont est peut-être la plus grande rêveuse de la pièce. Il s'agit de porter un regard différent sur les gens. Sans être forcément didactique et idéologique.

CD : Éprouve-t-on un plaisir particulier à jouer un homme, ce rôle de Kent ?

NV : J'ai eu toute les libertés jusqu'à voler donc oui, c'était un énorme plaisir. J'avais toutes les situations et il [Kent] était là tout le temps. Donc c'est encore plus qu'un plaisir.

Tous les possibles sont là, ça ne peut être que très joyeux !

CD : Jouer un rôle d'homme permet-il une exploration de l'autre sexe ?

NV : Je ne pense pas parce qu'on doit trouver quelque chose de soi. Je ne sais pas ce qu'est un homme, je ne sais pas ce que c'est que du féminin. Je ne formule plus comme ça, ou alors d'animus d'anima mais c'est encore autre chose. Il y a une violence chez les femmes et une douceur des femmes. Il y a des énergies différentes mais à partir du moment où je n'ai pas un sexe d'homme, il y a quelque chose que je ne saurai jamais. Peut-être qu'il y a des choses qui s'en approchent mais encore faudrait-il qu'on en parle, c'est quelque chose de très intime, je n'en sais rien. On n'a pas tout à fait les mêmes formes de désir, on en a les mêmes intensités, de la plus grande tendresse à la plus

grande violence, mais ça passe pas par les mêmes choses. Après je crois qu'on a en soi quelque chose de l'ordre des deux, mais à partir du moment où on n'a pas les mêmes corps on n'a pas les mêmes corps.

En fait, ça dépend de l'identification que les autres en font. Par exemple quand j'ai commencé à mettre en scène ça a mis des gens mal à l'aise. C'est une relation de pouvoir qui est différente, on dirait qu'il y a quelque chose de masculin qui arrive, mais c'est juste parce qu'il n'y a pas eu de femmes au pouvoir. Et je ne sais pas s'il y a une forme de pouvoir féminine et une forme de pouvoir masculine. Peut-être qu'il y en a une maintenant parce qu'historiquement les femmes apprennent.

J'ai vu par exemple l'arrivée des premières femmes techniciennes, maintenant elles peuvent être féminines et manuelles elles ne sont plus obligées de s'affirmer. Maintenant les régisseurs veulent qu'il y ait les deux parce que ça travaille mieux. Mais ça c'est du code de comportement, je ne sais pas .

CD : Le masculin et le féminin, c'est sans doute quelque chose de culturel et ça existe parce que la culture est très forte.

NV : Oui ça existe ! Et c'est pour ça, qu'à un moment, faire une litanie d'insultes en étant une fille c'est joyeux. Et la violence dans une scène de combat : il n'y a pas de scènes de combat entre femmes... il y a des scènes de tueries passionnelles entre femmes. L'image du féminin c'est celle-là, c'est forcément passionnel, ça ne peut pas être froid. Oui, il faut que les codes sociaux évoluent et que les écritures évoluent. Mais des fois les écritures sont en retard sur la vie des gens. Alors oui déjouer les normes homme femme, avec Kent m'amuse.

Il y a des gens qui disent, ah oui mais alors c'est madame Lear en fait. Parce qu'elle le protège, elle ne peut pas être son bras droit politique et être attentionnée ?

CD : Une telle distribution remet donc en question la lecture du public '

NV : Oui c'est l'enjeu. Ce n'est pas tant une question du masculin et du féminin mais de qui fait quoi ? Moi je mets mon corps dans le trouble, je peux m'habiller en homme, mais avoir les cheveux longs, avoir des favoris et prendre Lear dans mes bras et dire des litanies d'insultes, mais ça, ça m'amuse. Déjouer les clichés. C'est pareil avec le bustier à paillettes de Madame Petitpont et qu'elle dise à la fin : emmenez-moi, c'est exactement le même plaisir. C'est dire que c'est plus compliqué que ça.

Alors Shakespeare par exemple c'est contenu dans ce qu'il écrit, dans l'énergie de ce qu'il donne.

CD : Quelque chose d'universel ?

NV : Quelque chose du théâtre et du jeu, du jeu entre les identifications.