

## Travailleuses et femmes du peuple au théâtre : des femmes laides et insignifiantes ?

Andréa Léri

Université Toulouse Jean-Jaurès

Dans *Deux ou trois choses dont je suis sûre*<sup>1</sup>, l'autrice Dorothy Allison, issue des classes populaires de Caroline du Sud, propose des portraits des femmes de sa famille. L'identité de ces travailleuses pauvres est déterminée par une sorte de « laideur »<sup>2</sup> aussi bien physique que sociale<sup>3</sup>. L'autrice conclut : « [L]es pauvres sont quelconques, vertueuses si humbles et travailleuses, mais surtout laides. Presque toujours laides »<sup>4</sup>. Ici, Dorothy Allison lie intrinsèquement insignifiance, laideur et déclasserement social, comme l'a montré Claudine Sagaert dans *Histoire de la laideur féminine*<sup>5</sup>.

Cette insignifiance<sup>6</sup> sociale, politique, économique et esthétique transparait dans la littérature, les arts ou le théâtre qui n'accordent généralement qu'une place mineure aux personnages des travailleuses de l'ombre. Gouvernantes, domestiques et nourrices sont le plus souvent des personnages secondaires de la fable dramatique, – voire des « tierces »<sup>7</sup> pour citer Nathalie Heinich – décrites comme « laides » par les

autres personnages et représentées comme telles. Elles incarnent les « gens du peuple » comme les définit Alain Badiou dans *Qu'est-ce qu'un peuple*<sup>8</sup> ?, « en tant qu'ils sont *ce que le peuple officiel, dans la guise de l'État, tient pour inexistant* »<sup>9</sup>. Du fait de leur « identité sociale »<sup>10</sup> éprouvée dans la différence de classes, ces femmes incarnent la bassesse de cette « masse "inexistante" »<sup>11</sup> et sont méprisées par l'ordre des dominants. La « laideur » physique, perçue et représentée dans la narration et dans la mise en scène, serait le signe explicite de leur déclasserement social du point de vue des classes supérieures. Fade et sans puissance, cette « laideur » a plus à voir avec la trivialité qu'avec le monstrueux<sup>12</sup>. Il s'agit moins d'une hideur que de l'instrumentalisation de la disgrâce par une représentation, qui travaille à une dévaluation sociale de personnes ou de personnages.

Nous avons décidé d'analyser et de comparer des personnages de travailleuses domestiques issus majoritairement de pièces de la première moitié du *xx<sup>e</sup>* siècle<sup>13</sup> et d'une pièce de Shakespeare de la fin du

<sup>1</sup> Dorothy Allison, *Deux ou trois choses dont je suis sûre* [1995], trad. Noémie Grunenwald, Paris, Cambourakis, coll. Sorcières, 2021.

<sup>2</sup> On mettra souvent « laide » et « laideur » entre guillemets puisqu'il s'agit ici d'un jugement relatif et subjectif qui n'a pas vocation à faire de la laideur un attribut en soi.

<sup>3</sup> Elle précise en effet qu'elle et sa famille étaient considérées comme « les rangs inférieurs, les éternelles mal lavées, la classe ouvrière, les pauvres, le prolétariat, la racaille, les petites frappes et la vermine ». *Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>5</sup> Claudine Sagaert, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015, p. 132.

<sup>6</sup> On prendra en compte la plurivocité du terme. L'« insignifiance », c'est d'abord ce qui est sans importance, sans valeur et qui ne remplit qu'une fonction secondaire. À cela s'ajoute un caractère médiocre, méprisable et vil faisant basculer l'insignifiance du côté des valeurs négatives.

<sup>7</sup> Nathalie Heinich, *États de femme – L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, coll. NRF essais, 1996, p. 253.

<sup>8</sup> Alain Badiou, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », in *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique, 2013.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>10</sup> Nous reprenons ici le concept théorisé par Pierre Bourdieu : *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1979, p. 191.

<sup>11</sup> Alain Badiou, *op. cit.*, p. 18.

<sup>12</sup> Considéré plutôt comme un échec biologique selon les réflexions menées par Georges Canguilhem à ce sujet. Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie* [1952], Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2009, p. 219-221.

<sup>13</sup> Ancré dans un travail de thèse en cours : Andréa Léri, *Femmes et laideur dans les dramaturgies et sur les scènes du *xx<sup>e</sup>* et *xxi<sup>e</sup>* siècles*, sous la direction de Muriel Plana et de Fabrice Corrons à l'Université de Toulouse – Jean Jaurès.

XVI<sup>e</sup> siècle, peu avant l'engouement européen pour le théâtre comique du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce choix repose tout d'abord sur un constat : le XVIII<sup>e</sup> siècle fait disparaître les figures de nourrices et de gouvernantes « laides » et revêches, comme le remarque Jean Emelina dans son travail de recherche<sup>1</sup>. Personnages jusque-là interprétés par des comédiens travestis – notamment dans les comédies antiques et les farces du Moyen Âge –, ils sont délaissés du fait de l'accession à la scène d'actrices dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Les vieilles nourrices, comme celle de Juliette dans *Roméo et Juliette*, disparaissent progressivement au profit de la jeune et belle suivante<sup>2</sup> tandis que les valets les plus célèbres restent ouvertement laids<sup>3</sup>. Ainsi, le théâtre comique ne semble plus représenter ses figures de domestiques et de travailleuses sous le prisme d'une laideur physique, esthétique ou sociale. La « laideur » est nouvellement associée à la domesticité à la fin du XIX<sup>e</sup> (on la retrouve en partie chez des auteurs naturalistes comme Henrik Ibsen ou August Strindberg) et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Elle rejoue, sous le prisme d'une tension esthétique, une crispation entre les classes supérieures et les classes populaires. Toutefois, cette « laideur » n'a plus une simple vocation comique<sup>4</sup>, attachée à un personnage type et interchangeable en vue de divertir les spectateur.trice.s. Elle est un point de vue discriminant, situé socialement et qui illustre la perception par les élites (personnes et personnages) des femmes du peuple et travailleuses, happées par leurs tâches harassantes et leur manque de moyen. De plus, cette disgrâce féminine semble abriter une révolte de classe, dans le sillage du marxisme et du brechtisme, et préfigure une révolution des formes : sociales, genrées et théâtrales, que les personnages portent en eux. On est alors bien loin de cette « symbiose »<sup>5</sup> qui caractérisait les rapports entre les maîtres et leurs domestiques dans le théâtre comique du XVIII<sup>e</sup> siècle ; ou de la loyauté éprouvée

par les personnages serviles pour leur maître.sse dans la tragédie grecque<sup>6</sup>. Le personnage de « tierce », par la revendication d'une souffrance de classe, menace tout un système : celui de la fable comme celui de la société.

Dans les œuvres choisies pour cette étude, les personnages féminins incarnent des figures du peuple et servent les élites. Dans *Roméo et Juliette*<sup>7</sup>, la nourrice de Juliette est dévouée à la famille des Capulet et à l'éducation de leur fille. La Poncia et la servante, domestiques dans la maison de Bernarda Alba<sup>8</sup>, s'occupent des tâches ménagères au même titre que Claire et Solange, les bonnes de Jean Genet<sup>9</sup>, au service d'une femme fortunée. Quant à Yvonne<sup>10</sup>, si elle n'est pas à proprement parler une domestique ni une travailleuse, elle incarne – comme ses tantes – les classes sociales méprisées par les dominants.

Dans la perspective qui est la nôtre, nous interrogerons ces représentations de personnages de « tierces » à l'aune du lien établi, d'un point de vue dramatique et scénique, entre « laideur » et déclassé social. Pourquoi la « tierce » est-elle représentée « laide », selon quels points de vue, et que signifie cette laideur ?

Nous étudierons les représentations théâtrales de ces personnages à l'aune de leur soi-disant « insignifiance » par rapport à un ordre narratif, politique, social et esthétique dominant. Nous verrons comment cette exclusion classiste et sexiste est instrumentalisée – tant par les personnages dominants que par les metteur.ses en scène –, intériorisée par les dominées et comment elle conditionne leur représentation. Enfin, nous montrerons que l'insignifiance des personnages de « tierces » reste relative : importants dans la structure de la fable, ils font preuve de lucidité concernant le système des personnages et les

<sup>1</sup> Jean Emelina, *Les Valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, C.E.L.-P.U.G., coll. Recherches, 1975, p. 26.

<sup>2</sup> « Le personnage de nourrice, qui est de la vieille comédie, et que le manque d'actrices sur nos théâtres y avait conservé jusqu'alors, afin qu'un homme le pût représenter sous le masque, se trouve ici métamorphosé en celui de suivante, qu'une femme représente sur son visage ». Pierre Corneille, *La Galerie du Palais* [1632], in *Théâtre complet*, t.I, Paris, N.R.F., coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957, p. 383.

<sup>3</sup> Jean Emelina, *op. cit.*, p. 233.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>6</sup> Voir Anastasia Serghidou, « Les serviteurs tragiques : agents de médiation et gardiens des limites », in *Dialogues d'Histoire Ancienne*, 24-2, 1998, p. 41-61.

<sup>7</sup> William Shakespeare, *Roméo et Juliette* [1597], trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2016.

<sup>8</sup> Federico García Lorca, *La Maison de Bernarda Alba* [1945], trad. Fabrice Melquiot, Paris, L'Arche, 2004.

<sup>9</sup> Jean Genet, *Les Bonnes* [1947], Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978.

<sup>10</sup> Witold Gombrowicz, *Yvonne, princesse de Bourgogne* [1958], trad. Yves Beaunesne, Agnieszka Kumor, et Renée Wentzig, Arles, Actes Sud, 1998.

mécanismes socio-politiques dans lesquels ils sont pris. Leur insignifiance est aussi une occasion de *sur-signifiance* théâtrale notamment pour révolutionner les modèles du « féminin » et plus largement le genre.

## Une insignifiance dramaturgique flagrante

Lorsque l'on étudie la première mention de ces personnages dans les différentes éditions des pièces, à savoir la distribution, on remarque que la majorité des figures de travailleuses n'y sont que sobrement identifiées. La nourrice de Juliette, les tantes d'Yvonne – interchangeables dans le texte – tout comme la servante de Bernarda Alba n'ont pas de prénom et sont désignées par leur fonction sociale. De même, certaines d'entre elles n'apparaissent qu'à la toute fin de la didascalie initiale. La nourrice occupe la position antépénultième de la liste<sup>1</sup>, juste avant la masse anonyme des « citoyens », des « gardes » ou du « chœur »<sup>2</sup>, mais bien après les serviteurs masculins, pourtant de moindre intérêt dans le déroulement de la fable. Cette position ne reflète pas l'importance de la nourrice qui permet à Roméo et Juliette de se fréquenter et d'organiser secrètement leur mariage. Sans elle<sup>3</sup>, leur relation ne peut avoir lieu. Il en est de même pour la Poncia dans la didascalie initiale de *La Maison de Bernarda Alba* bien qu'elle s'avère une conseillère précieuse autant pour Bernarda, qu'elle met en garde, que pour ses filles. Cette position traduit moins un rôle dérisoire au cœur de la fable qu'une insignifiance sociale par rapport aux personnages d'employeur.se.s issu.e.s des classes supérieures. De surcroît, si la nourrice et la Poncia ont un rôle important, elles restent insignifiantes par rapport aux préoccupations des autres personnages féminins, situés au premier plan des intrigues amoureuses.

Si les personnages d'Yvonne, Claire et Solange sont mises à l'honneur dès le titre de la pièce dans laquelle elles apparaissent<sup>4</sup>, c'est encore pour

éclairer le mépris enduré, confronter les identités sociales entre elles et mettre en lumière la violence de classe qui devient alors le véritable sujet de la pièce. Cette forme d'« héroïsation » n'empêche pas la « laideur » d'advenir.

Enfin, du point de vue des espaces dans lesquels les personnages de femmes du peuple et travailleuses gravitent, on remarque un véritable effacement de leurs lieux de vie et de travail qui sont relégués hors-scène. Parfois simplement mentionnés par les personnages ou les didascalies, ils sont, le reste du temps, complètement absents du théâtre. Ainsi, la cuisine, espace dédié à la préparation des repas et plus généralement au travail domestique, n'est jamais représentée. Lieu invisible, insignifiant et aussi répugnant que ses travailleuses, il pèse comme une menace sur la chambre de Madame et ses « [m]eubles Louis XV »<sup>5</sup>. Pour avoir ramené les gants de cuisine dans la chambre, Claire qui joue le rôle de Madame sermonne Solange : « Quand comprendras-tu que cette chambre ne doit pas être souillée ? Tout, mais tout ! ce qui vient de la cuisine est crachat »<sup>6</sup>. La nourrice, quant à elle, ne gravite que dans des espaces partagés avec les classes supérieures qu'elle sert, au-même titre que la Poncia, la servante ou Yvonne : « fleur des plus basses couches de la société »<sup>7</sup>, véritable « roturière »<sup>8</sup>, dont le passé socio-professionnel est passé sous silence.

La présence du personnage de la femme du peuple opère comme une *intrusion* au sein de la fable et des espaces dédiés aux élites : d'un point de vue textuel et scénique, elle n'est requise que du fait de sa servitude et n'a pas de légitimité. La figure de la « tierce » renforce le contraste de classe par la rupture esthétique et sociale qu'elle produit malgré elle avec l'espace scénique, microcosme à l'image de ses employeur.se.s. Sa marginalité et sa « laideur » n'en sont que plus saisissants, signes d'un mépris de classe flagrant de la part des élites.

<sup>1</sup> Selon la majorité des éditions, bien que sa place puisse parfois varier.

<sup>2</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, p. 20.

<sup>3</sup> Comme sans Frère Jean. Cette fonction dramatique des valets et des servantes se perpétue dans la tradition théâtrale. Voir Jean Emelina, *op. cit.*

<sup>4</sup> On relativisera cet honneur puisque c'est la fonction de Claire et Solange qui est mise en valeur dans le titre *Les Bonnes*.

<sup>5</sup> Jean Genet, *op. cit.*, p. 15.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>7</sup> Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 67.

<sup>8</sup> Jean-Pierre Buyle, « Witold Gombrowicz, *Yvonne, Princesse de Bourgogne* », in *Droit et littérature*, Louvain-la-Neuve, Anthémis, 2007, p. 135-150.

## La « laideur » et le mépris de classe

Dans les fables théâtrales analysées, les personnages issus des classes dominantes considèrent comme « insignifiantes » l'existence physique et sociale des personnages féminins, la plupart du temps à leur service. Ce sentiment de « laideur » découle d'une tension entre l'*habitus*<sup>1</sup> et l'« identité sociale » qui structure les élites – ainsi que leur perception des autres classes – et celle des classes populaires<sup>2</sup>. Comme l'explique Pierre Bourdieu, chaque classe est structurée par un système de normes à travers lesquelles elles s'affirment, reconnaissent leurs semblables ou dénigrent ceux et celles qui s'en écartent :

Les prises de position objectivement et subjectivement esthétiques que sont par exemple la cosmétique corporelle, le vêtement ou la décoration domestique constituent autant d'occasion d'éprouver ou d'affirmer la position dans l'espace social comme rang à tenir ou distance à maintenir<sup>3</sup>.

De manière intentionnelle, Shakespeare, Gombrowicz, Genet ou Lorca rejouent artificiellement ces prises de positions esthétiques par les élites et « enlaidissent » les personnages étudiés. Ainsi la simplicité de la « petite robe noire de domestique »<sup>4</sup> jure avec les toilettes de Madame ; la robe à fleur d'Yvonne est ridicule et ses tantes trop pauvrement vêtues<sup>5</sup>. Certaines mises en scène accentuent délibérément ces écarts socio-esthétiques.

La tension entre les identités sociales se retrouve aussi au cœur du langage. Lorsque Lady Capulet prie

la nourrice d'appeler Juliette afin de lui imposer le mariage, la vieille femme enthousiasmée s'attarde vulgairement sur quelque anecdote drolatique. Elle conte l'épisode d'une vilaine chute qui valut à la petite Juliette une bosse « aussi grosse qu'une couille de jeune coq »<sup>6</sup>. Son récit est entremêlé de jurons<sup>7</sup> et elle s'exprime dans un registre familier : caractéristique typique de l'insolence des valets et des servantes du théâtre comique. Juliette et Lady Capulet lui ordonnent à plusieurs reprises de se taire parce qu'elles jugent sa parole illégitime. Discours dit « populaire »<sup>8</sup> selon Victor Bourgy, il renvoie la nourrice à des valeurs négatives. Aussi, lors de la scène de jeu initiale entre les bonnes<sup>9</sup>, Solange altère-t-elle volontairement son langage<sup>10</sup> et prononce « tillol »<sup>11</sup> pour la tisane de tilleul qu'elle prépare afin, on le suppose, de rétablir son statut social et de se réapproprié le stigmate de la « laideur » que Madame leur prête.

Cette tension entre les différents *habitus* en présence ne sert pas qu'à reléguer ces femmes de l'ombre à un rang social et esthétique inférieur, elle va jusqu'à leur refuser leur statut d'être humain à travers une animalisation permanente. *Yvonne, Princesse de Bourgogne* se déroule au cœur du royaume fictif de Bourgogne, dans son palais royal et ses jardins. Face à une cour façonnée par de nombreuses injonctions sociales favorisant le paraître<sup>12</sup>, le peuple « fait tache ». Dès leur arrivée dans les jardins royaux, Yvonne et ses tantes sont immédiatement raillées et rabaissées à l'état d'animaux dénigrés dans l'imaginaire collectif : « poule mouillée », « mouche à merde », « cafard lugubre »<sup>13</sup>, « saleté de vermine », « crapaude »<sup>14</sup> ou

<sup>1</sup> L'*habitus* réfère à des pratiques sociales, culturelles, esthétiques, langagières etc. On utilise le terme d'*habitus* d'après la définition donnée par Pierre Bourdieu. Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 191.

<sup>2</sup> L'expression « classe populaire » est à rapprocher de la relativité que Pierre Bourdieu accorde à l'expression de « milieu populaire ». Les femmes de notre étude ne font partie de la « classe populaire » qu'à l'aune des rapports sociaux en place et qui font de ces personnages des travailleuses plus ou moins pauvres et dépendantes des élites, structurés par des rapports entre dominants et dominés. Pierre Bourdieu, « Appendice, Vous avez dit "populaire" ? » in *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Points, coll. Essais, 2001, p. 134.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *La distinction, critique sociale du jugement*, éd. cit., p. 61.

<sup>4</sup> Jean Genet, *op. cit.*, p. 15.

<sup>5</sup> Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, p. 47.

<sup>7</sup> La nourrice s'écriera « Jésus Marie », traduction de « by my halidom », couramment utilisé comme juron. William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, in *Œuvres complètes*, éd. Michel Grivelet et Gilles Montsarrat, trad. Victor Bourgy, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995, p. 547-549.

<sup>8</sup> *Ibid.*, Préface de Victor Bourgy, p. 523.

<sup>9</sup> Claire joue le rôle de Madame – on dira Claire-Madame – tandis que Solange joue le rôle de Claire.

<sup>10</sup> Ce qu'elle ne reproduira jamais par la suite auprès de sa véritable maîtresse.

<sup>11</sup> Jean Genet, *op. cit.*, p. 16.

<sup>12</sup> Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 78.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 42.

« guenon »<sup>1</sup>. Il ne s'agit pas seulement de considérer mesquinement la ressemblance d'Yvonne avec ces animaux, mais de la traiter selon la hiérarchie spéciste<sup>2</sup> que le Prince exprime. Alors qu'elle est menée au palais après avoir été contrainte aux fiançailles, Philippe demande à son valet de « l'attach[er] au pied de la table » de « peur qu'elle se sauve ». Il se compare à ces « chasseurs qui partent [...] traquer le buffle » ou à ceux qui « prennent le taureau par les cornes »<sup>3</sup>, et associe sa curiosité malsaine à celle qui le pousserait « à observer un ver de terre et à le triturer avec un bout de bois »<sup>4</sup>. L'animalisation d'Yvonne suscite des comportements dépréciatifs et violents qui font d'elle un être inférieur : une proie face à un prédateur. Stratégie déshumanisante par excellence, cette animalisation est présente dans chacune des pièces étudiées. La nourrice est qualifiée de « [v]ieille lapine pourrie »<sup>5</sup> et de « morue »<sup>6</sup> par Mercutio. La Poncia est traitée de « vieille truie »<sup>7</sup> tandis que Bernarda, son employeuse, cingle : « [I]es pauvres sont comme des animaux. On dirait qu'ils sont faits d'une autre chair que la nôtre »<sup>8</sup>. Enfin, Claire-Madame hait « l'espèce odieuse et vile » des domestiques qui « n'appartiennent pas à l'humanité »<sup>9</sup>. Ces remarques essentialisent la classe populaire, dégradée et traitée comme une masse dont les membres seraient interchangeable, alors que les membres des classes supérieures seraient des individus singuliers avant tout. Par exemple, Madame confond toujours Claire et Solange. Son lapsus « dépêchez-toi »<sup>10</sup> traduit cette interchangeabilité, produit par son absence de considération pour ses domestiques et plus généralement par son mépris pour les « masses ». La distinction entre les identités sociales se lit comme une différence de nature entre les êtres, qui

contamine les langages, les comportements et les corps jugés laids :

Vos gueules d'épouvante et de remords, vos coudes plissés, vos corsages démodés, vos corps pour porter nos défroques. Vous êtes nos miroirs déformants, notre soupape, notre honte, notre lie<sup>11</sup>.

La figure dramatique de la femme du peuple et/ou domestique est physiquement considérée par l'œil du dominant comme l'altérité la plus radicale. La laideur que lui impute l'auteur devient un instrument parfait d'exclusion, un marqueur de distinction sociale qui permet de la haïr et de la dévaluer au sein d'un système de personnages plus large.

### L'intériorisation de la laideur

Confrontées à ce mépris permanent, les personnages féminins intériorisent la laideur physique et sociale que l'auteur et les autres personnages de la fable leur confère. La scène de jeu entre Claire et Solange, véritable mise en abyme particulièrement éclairante, exacerbe le dégoût de leur condition. C'est avec répugnance que Claire, dans le rôle de Madame, juge son lieu de vie infect et indécent. Solange, que Claire-Madame refuse de toucher, incarne cette mansarde sale :

Évitez de me frôler. Reculez-vous. Vous sentez le fauve. De quelle infecte soupente où la nuit les valets vous visitent rapportez-vous ces odeurs<sup>12</sup> ?

Solange incarne également l'univers des tâches domestiques et du travail auquel Madame est « étrangère »<sup>13</sup>. Les bonnes sont issues du monde des « évier »<sup>14</sup>, des « gants »<sup>15</sup> ménagers et des

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>2</sup> Le spécisme est en effet une idéologie qui hiérarchise les espèces en affirmant une supériorité humaine sur les autres êtres, notamment les animaux.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, p. 95.

<sup>6</sup> William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, in *Œuvres complètes II*, trad. Jean-Pierre Jouve et Georges Pitoëff, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1977, p. 489.

<sup>7</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 49.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>9</sup> Jean Genet, *op. cit.*, p. 100.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 100-101.

<sup>12</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 22.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 15.

« crachats » de la « cuisine »<sup>1</sup>. Jugées « immonde[s] »<sup>2</sup>, elles sont avant tout *im - monde*<sup>3</sup>, c'est-à-dire d'un autre monde que celui de Madame : un monde détestable, vil et insignifiant qui marque ostensiblement leur corps. De la même manière, la Poncia et la servante ont conscience de leur place au sein de la société, elles qui « viv[ent] dans des taudis, avec [leur] assiette et [leur] cuillère »<sup>4</sup>.

Dans ces fables théâtrales, la corrélation entre classe populaire et laideur est plus qu'évidente. La « laideur » caractérise les personnages de domestiques et femmes du peuple jugées « insignifiantes », déclassées aux yeux des personnages issus des classes supérieures, tant et si bien que la laideur présuppose un rang social inférieur, et qu'un rang social inférieur engendre la laideur. Ce mépris de classe conditionne leur dévalorisation constante par les personnages masculins qui les considèrent comme des êtres laids, déféminisés, voire non genrés.

## Une « tierce » hors du champ du féminin

Dans *États de femmes – L'identité féminine dans la fiction occidentale*<sup>5</sup>, Nathalie Heinich passe en revue les différents rôles ou « états » de femmes dans la littérature selon les rapports qu'elles entretiennent avec les hommes. La travailleuse domestique – ou « gouvernante » – est reléguée à l'état de « tierce » : il s'agit de la position la plus marginale, si ce n'est la plus dégradante, au cœur du système patriarcal. La tierce est « d'un monde où le sexe est absent »<sup>6</sup>. Elle est exclue du « monde des autres femmes – celles qui

ont accès à un homme » et à la « féminité »<sup>7</sup>. Par féminité, on entend une forme d'essentialisation fantasmatique des attributs et des comportements des femmes qui opère comme une « fiction sociale dominante et contraignante »<sup>8</sup>. Selon Muriel Plana, il s'agit d'un « féminin naturalisé, essentialisé et chargé d'attributs normatifs »<sup>9</sup>. Cette normalisation du féminin, ou cette « fabrication des femmes »<sup>10</sup> comme l'écrit Monique Wittig, est instrumentalisée par les hommes qui ne les envisagent que comme des épouses et des mères. Ces mécanismes sont très volontiers rejoués par les personnages masculins de la fiction faisant de la « tierce », véritable « tiers exclu »<sup>11</sup> éloigné du « monde sexué »<sup>12</sup>, un être dépourvu d'une quelconque valeur sociale en tant que femme.

Cette dévaluation est aussi liée à la représentation du vieillissement. Si Yvonne, Claire et Solange ne semblent pas concernées<sup>13</sup>, la Poncia et la nourrice ont des corps usés qui les excluent du champ de la féminité. L'« antique »<sup>14</sup> nourrice ne possède « plus que quatre »<sup>15</sup> dents tandis que la Poncia, dont il est précisé qu'elle a soixante ans, rend compte du « peu de cheveux [qu'il lui] reste »<sup>16</sup>. Cette vieillesse prématurée n'est pas tant le signe d'un âge avancé qu'un symptôme de classe, qui trahit des conditions de vie harassantes menant à un épuisement physique plus rapide. Les tantes se disent déjà « vieille[s] » en envisageant leur « féminité à la retraite »<sup>17</sup>. Lorsque la nourrice essaie de rapporter les paroles de Roméo à Juliette, elle éprouve beaucoup de difficultés à s'exprimer : sa « pauvre tête », son « dos »<sup>18</sup> et ses « os [lui] font mal »<sup>19</sup>. Accablée par la fatigue, elle ajoute qu'elle est

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>3</sup> Caractéristique typique de la laideur selon Michel Ribon. Michel Ribon, *Archipel de la laideur - Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1995.

<sup>4</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>5</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 253.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Judith Butler, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », *Metteuses en scène – Le théâtre a-t-il un genre ?*, *La Revue du Théâtre National de Strasbourg, OutreScène* n°9, mai 2007, p. 138.

<sup>9</sup> Muriel Plana, *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2012, p. 13.

<sup>10</sup> Monique Wittig, *La Pensée straight* [1992], Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 48.

<sup>11</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 253.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 245.

<sup>13</sup> Il n'y a aucune indication dramatique.

<sup>14</sup> Terme utilisé par Mercutio à l'Acte II, scène IV. William Shakespeare, *op. cit.*, p. 95.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>16</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 14.

<sup>17</sup> Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 20.

<sup>18</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, p. 102.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 101.

« la bête de somme [des] plaisirs »<sup>1</sup> des classes supérieures dont elle dépend. Son corps « laid » porte les stigmates de cette domination qu'elle maudit<sup>2</sup>. Le travail domestique de ces femmes accentue donc leur vieillissement et précipite leur exclusion du féminin.

Cette exclusion est accentuée par les personnages masculins qui manifestent leur déplaisir à la vue des femmes de basse condition. Or, pour exister socialement la femme doit être validée par le regard des hommes. Elle est un « être-perçu »<sup>3</sup> selon Pierre Bourdieu. Le Prince Philippe, Cyril et Cyprien rappellent cette sociologie du genre en se délectant des « jambes » et des « douces lèvres »<sup>4</sup> des passantes qu'ils lorgnent ; de même qu'Adela, fille de Bernarda, qui se présente nue à sa fenêtre pour attirer le prétendant de sa sœur. On peut parler ici de *male gaze*<sup>5</sup> en empruntant le concept cinématographique de Laura Mulvey<sup>6</sup> et en l'appliquant aux arts de la scène : le « male gaze » réifie le corps des femmes représentées en le réduisant à un objet de projection érotique et reconduit les normes et les hiérarchies de genre.

À première vue, la « tierce » échappe en partie au *male gaze*. Le corps d'Yvonne n'est pas parcellisé comme le sont ceux des passantes puisqu'aucune des parties de son corps n'éveille le désir sexuel des hommes ; la nourrice, quant à elle, se rapproche de « quelque chose de rance et de moisi avant même qu'on se l'envoie »<sup>7</sup>. La connotation sexuelle cherche à discréditer érotiquement le personnage : elle est une femme qui ne peut éveiller le désir des autres personnages masculins. De son côté, la Poncia est irrémédiablement exclue du monde des « mâles » parce qu'elle n'est jamais ni regardée ni désirée par eux. Cependant, il semble que ce soit encore ce fameux *male gaze* qui catégorise la « tierce » du côté de la laideur. On formule l'hypothèse selon laquelle ce concept, dans les représentations artistiques,

servirait aussi à discréditer les femmes qui ne correspondraient pas à l'idéal de féminité en cours et donc qui resteraient réifiées mais cette fois du côté de la laideur et de l'abject. Cette réification permettrait une fois de plus aux personnages masculins de jouir de leur domination. C'est en humiliant Yvonne – donc en l'enlaidissant – que le Prince se sent « royal jusqu'à la moelle », « entier » et « brillant »<sup>8</sup>. Le concept de *male gaze* peut être élargi à un certain point de vue hétéronormatif sur les femmes qui les réifie soit comme un objet érotique, soit comme un objet de répulsion sexuelle. Dans un cas comme dans l'autre, le *male gaze* est produit par une pulsion violente et mortifère : annuler l'autre. Il met en scène les femmes à la mesure de sa propre « fascination fétichiste »<sup>9</sup>, c'est-à-dire pétri à la fois par le dégoût, la répulsion et/ou l'attirance afin de valider ou d'invalider socialement ces dernières.

Les personnages masculins des classes dominantes peuvent renforcer l'invisibilité et l'insignifiance sociale des tierces. Ils peuvent aussi, à l'inverse, œuvrer à les visibiliser afin de rendre plus saillantes les frontières entre classes et réaffirmer, par la stigmatisation et le mépris, leur domination. La « laideur » des personnages féminins étudiés s'inscrit donc dans une perspective classiste et sexiste et les relègue *de facto* en dehors du féminin. Une tension persiste néanmoins : d'un côté la « tierce » subit sa relégation, de l'autre, cela lui permet en partie d'échapper à l'assignation, voire de subvertir l'ordre dominant. Son exclusion du champ du « féminin » est alors l'occasion d'une possible émancipation : la laideur et l'insignifiance sociale de la « tierce » lui permettent d'échapper à sa « catégorie de sexe »<sup>10</sup> au sens où l'entend Monique Wittig. Considérée comme une « pérennité des sexes »<sup>11</sup> qui « forme l'esprit tout autant que le corps puisqu'elle contrôle toute la production mentale »<sup>12</sup>, la catégorie de sexe façonne une société

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>2</sup> « Maudites soient vos affaires de cœur / Qui m'envoient au diable attraper la crève / À caracolier par monts et par vaux ». *Ibid.*, p. 103.

<sup>3</sup> Pierre Bourdieu, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1998, p. 94.

<sup>4</sup> Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 15.

<sup>5</sup> Manière de représenter et de penser les femmes selon la perspective d'un homme hétérosexuel.

<sup>6</sup> Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], trad. Gabrielle Hardy, 2012, <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif> (consulté le 15/06/2021).

<sup>7</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, p. 95.

<sup>8</sup> Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 30.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>10</sup> Monique Wittig, *op. cit.*, p. 44.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 50.

hétérosexuelle<sup>1</sup> – au sens d'un régime de domination – dans laquelle hommes et femmes tiennent rigoureusement leur rôle de genre. Cependant, la femme jugée insignifiante, impropre à être désirée, n'est plus considérée comme une potentielle épouse. Elle déserte socialement, politiquement et idéologiquement sa catégorie de sexe. Les fictions étudiées appuient cette désertion. Ainsi, les tantes affirment que leur « carrière de femme [est] terminée »<sup>2</sup> et la nourrice clame qu'elle n'est pas (ou plus) une de ces « cocottes »<sup>3</sup>. Enfin, la quatrième fille de Bernarda, Martirio, note que l'insignifiance féminine tient à l'écart des hommes<sup>4</sup> et de l'« économie hétérosexuelle »<sup>5</sup>. En ne dépendant plus de la fonction que lui assignent les hommes, la figure de la « tierce » ébranle le mythe du féminin et se libère du système patriarcal dont elle est de toute façon bannie. Elle n'est réduite qu'à sa servitude sociale. Pour paraphraser en la déplaçant la célèbre sentence de Monique Wittig, il semblerait donc que *les femmes laides ne soient pas des femmes*<sup>6</sup>.

C'est peut-être cela qui permet à ces personnages de l'ombre de produire une pensée plus ou moins autonome de la fable<sup>7</sup> et qui, peut-être, la transcende – dans une fonction plus épique que dramatique. Cela permet également d'explorer un nouveau champ esthétique et théâtral, protéiforme, de l'ordre du trouble, qui défait et dénormalise les formes mythiques et stéréotypées du féminin.

## L'invisibilité pour mieux penser : une insignifiance qui fait sens

Si la figure de la tierce est dévaluée dans les fables qui nous préoccupent et au sein des systèmes classistes et patriarcaux, elle n'en reste pas moins

celle qui *sait*, en perpétuant la « fonction d'informateurs »<sup>8</sup> des valets et des servantes de la tradition théâtrale comparées à la « forme évoluée et déguisée du chœur antique »<sup>9</sup>. Selon Nathalie Heinich, la « tierce » est dotée d'une grande clairvoyance qu'elle tient de son invisibilité même :

Elle est « dans un angle mort » de la maisonnée tout comme, selon les historiens, « la femme seule est dans un angle mort de l'histoire ». Mais du même coup, elle peut voir sans être vue : condamnée à l'invisibilité, la tierce n'en voit, n'en sait que mieux – quitte à en voir un peu trop pour son repos<sup>10</sup>.

Ce pouvoir de savoir est « un trou dans la terre de la vérité », « [l]a seule terre qu'on [...] laisse à [ceux] qui n'[ont]rien »<sup>11</sup>. Il est la seule arme de ces personnages déclassés et méprisés. Tandis que les autres personnages sont occupés à tenir leurs rôles – notamment genrés – et sont englués dans le système dramatique<sup>12</sup>, la « tierce », presque omnisciente, prépare, provoque et/ou annonce la catastrophe. Ainsi Claire et Solange orchestrent l'emprisonnement de Monsieur pour se venger de leur maîtresse sans que celle-ci n'en sache rien. Elles maîtrisent le cours de la fable quand Madame l'endure :

[...] Qui a pu envoyer ces lettres ? Aucune idée, naturellement. Vous êtes comme moi, aussi éberlués<sup>13</sup>.

La Poncia, quant à elle, a « la tête et les mains remplies d'yeux » : elle « voit à travers les murs »<sup>14</sup> et peut « faire la lumière et sonner les cloches »<sup>15</sup>. C'est elle qui pressent la relation néfaste entre Adela et Pepe, qui prévient Bernarda et augure la catastrophe qui se prépare au détour de signes implicites (l'étalon en chaleur qui « donne des ruades contre le mur »<sup>16</sup>, le sel qui se renverse sur la

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>2</sup> Witold Gombrowicz, *Théâtre*, éd. Rita Gombrowicz, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001, p. 30.

<sup>3</sup> William Shakespeare, *op. cit.*, p. 96.

<sup>4</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 31.

<sup>5</sup> Monique Wittig, *op. cit.*, p. 48.

<sup>6</sup> « Les lesbiennes ne sont pas des femmes ». *Ibid.*, p. 77.

<sup>7</sup> À l'image des anticipations de l'auteur. Par exemple, la Poncia ne cesse de mettre en garde les personnages comme l'auteur cherche peut-être à nous prémunir de la catastrophe.

<sup>8</sup> Jean Emelina, *op. cit.*, p. 133.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 254.

<sup>11</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 16.

<sup>12</sup> Sans pouvoir ni anticiper ni présager quoi que ce soit.

<sup>13</sup> Jean Genet, *op. cit.*, p. 80.

<sup>14</sup> Federico García Lorca, *op. cit.*, p. 48.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 71.



table<sup>1</sup>, ou « les chiens [qui] aboient »<sup>2</sup>). On lui oppose la figure de la jeune vierge, dépendante d'une économie hétérosexuelle dans laquelle « rien ne [lui] appartient, pas même [ses] yeux »<sup>3</sup>. De son côté, Bernarda « se bande elle-même les yeux » et refuse de voir les évidences : « Si on ne veut pas voir la mer, il suffit de lui tourner le dos »<sup>4</sup> commente la Poncia. Ce pouvoir de clairvoyance rapproche indéniablement ce personnage de « tierce » de la figure de la sorcière et l'exclut de l'idéal féminin parce qu'elle a « troqué son droit à une vie sexuelle et à une identité de femme contre le droit à l'expression »<sup>5</sup> et à la réflexion. Ainsi, selon les interprétations confuses du Prince, le silence persistant d'Yvonne est une « machination infernale », une « dialectique monstrueuse »<sup>6</sup> qui dissimule sa grande lucidité, tant au cœur de la narration que dans le système théâtral. En cela, la « tierce » préfigure le sujet épique, médiateur et observateur du théâtre en train de se faire<sup>7</sup>.

En n'étant pas considérée comme une femme au sens normatif du terme, la figure de la « tierce » peut à loisir penser le monde et ses lois. Les autres personnages féminins sont collés à la fable qui conditionne et excite leur désir de performer la féminité d'un point de vue hétéronormatif. Elles s'y consomment toutes entières sans retour possible. De fait, la « tierce » peut, malgré tout, survivre à la fable, à l'abri des grands drames amoureux auxquels les personnages de jeunes premières sont confrontés : c'est Adela qui, après la fuite de Pepe le Romano qu'elle croit mort, décide de se pendre ; c'est encore Juliette qui périt par amour pour Roméo tandis que la nourrice a déserté le récit. Toutefois, « la tierce » reste toujours soumise aux classes supérieures : d'elles dépend sa survie. Si elle fait preuve de trop de radicalité dans sa marginalité et se révèle inutile tant socialement qu'économiquement, il ne reste plus qu'à se séparer d'elle – par le licenciement ou

l'emprisonnement (*Les Bonnes*) ; plus radicalement, par la mort (*Yvonne, Princesse de Bourgogne*).

## Laideur féminine et « trouble dans le genre » ?

Parce qu'elle met en défaut les normes et les stéréotypes qui façonnent le féminin, la « laide » se rapproche d'une figure *queer* et révolutionnaire au sens où l'entend Muriel Plana dans *Fictions queer*<sup>8</sup> :

[U]ne œuvre idéalement révolutionnaire ne s'attaque pas tant aux représentations, par exemple aux stéréotypes féminins, qu'aux fonctionnements psychiques, sociaux, politiques de ces représentations, soit la propension individuelle et collective, des psychismes et des corps, à désirer la stéréotypie. Ainsi, elle ne se contente pas d'éviter ou de détruire vainement les clichés ; elle les déborde, les dérange et les réordonne [...]. Elle mine de la sorte les modèles prégnants, dominants, qui conditionnent nos regards sur le moi et sur le monde, sur soi et sur les autres<sup>9</sup>.

La figure de la « tierce » peut être révolutionnaire parce qu'elle « déborde », « dérange », réordonne et interroge les clichés de l'idéal féminin. Elle questionne les relations entre les personnages dans les fables et, par extension, notre société et ses moyens de production des images du féminin. De fait, la mise en scène n'y échappe pas : comment représenter l'insignifiance sociale et politique des personnages de « tierces » sans « évacuer » leur aspect révolutionnaire et leur possible subversivité de genre ?

Sans être systématique, le travestissement peut être une réponse scénique possible. L'adaptation par Juliette Rizoud de *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* au Théâtre National Populaire (2017) choisit d'offrir le rôle de la nourrice à un comédien : Yves Bressiant, qui interprète une femme à barbe tout droit sortie de

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>3</sup> C'est ce que dira Magdalena consciente que son corps, sans être mariée, appartient déjà aux hommes. *Ibid.*, p. 53.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>5</sup> Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 265.

<sup>6</sup> Witold Gombrowicz, *op. cit.*, p. 33.

<sup>7</sup> Voir « Épique/Épicisation », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Poche, 2010, p. 73-76.

<sup>8</sup> Muriel Plana, *Fictions queer. Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Essais, 2018.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 112-113.

l'univers du cirque et des *freaks*<sup>1</sup>. L'opéra de *La Casa de Bernarda Alba* mis en scène par Bárbara Lluch au Teatro de la Zarzuela à Madrid (2018) s'inscrit dans la même veine : la Poncia est interprétée par un ténor de forte corpulence. Dans sa mise en scène d'*Yvonne, Princesse de Bourgogne* (2013), Geneviève Gulh travestit ses comédiens pour jouer les deux tantes. Enfin, les mises en scène de Barbara Frey à Zurich (2015) et celle du Théâtre le Fenouillet (2016) font interpréter Yvonne par un comédien : l'un gros, et l'autre très âgé. Chacune de ces mises en scène trouble délibérément les frontières du genre.

Le travestissement a une place importante dans le théâtre occidental. Dans son *Dictionnaire*<sup>2</sup>, en 1885, Arthur Pougin définit les « rôles travestis » et précise que l'interprétation de rôles féminins par les hommes est « d'abord une habitude, dans les commencements de notre théâtre [...] jusqu'à Corneille » puis chez Molière, qui réhabilite cet usage. Les rôles de nourrices, de duègnes, de « vieilles femmes », de « furies »<sup>3</sup> et plus généralement de « vieilles filles »<sup>4</sup> étaient de nouveau joués par des comédiens au XIX<sup>e</sup> siècle (particulièrement à l'Opéra) dans le but de ridiculiser ces femmes qui, d'une manière ou d'une autre, s'écartaient de leur catégorie de sexe. Camille Khoury confirme que la « distribution en travesti [...] permet d'accentuer [l'] aspect comique, dans une forme de travestissement parodique, jouant de l'écart entre le genre de l'acteur et celui du personnage »<sup>5</sup>. Ce travestissement est d'autant plus

toléré qu'il représente « des personnages qui ne sont plus tout à fait des femmes au regard de la société »<sup>6</sup>. Ce procédé se perpétue au XX<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup>, jusqu'à nos jours. Il relève d'abord d'une misogynie ancestrale<sup>8</sup> qui *altérise* les femmes mises en cause et leur refuse le droit de se représenter elles-mêmes<sup>9</sup>. Grotesque, il reconduit la dévaluation politique et dramatique de la « tierce » et la fait basculer du côté de l'« abjection »<sup>10</sup> butlerienne. Néanmoins, on ne peut nier les qualités subversives<sup>11</sup> qu'implique le travestissement. Il permet d'interroger la performativité de genre et « l'illusion d'un moi genré éternel »<sup>12</sup> tout en créant, dans certains cas, un trouble dans le genre. Les mises en scène de travestissement sont des « pratiques qui soulignent la désidentification d'avec les normes régulatrices par lesquelles se matérialise la différence sexuelle » :

De telles désidentifications [...] peuvent faciliter une reconceptualisation de la question de savoir quels corps sont reconnus comme substantiels [*which bodies matter*], et quels corps ont encore à émerger comme objets de préoccupation critique<sup>13</sup>.

Cette répudiation est l'occasion pour les corps objets de « formuler leurs revendications à travers et contre les discours qui visent leur répudiation »<sup>14</sup>. Autrement dit, le travestissement permet d'exprimer un état de femme en marge de l'idéal de féminité et qui, par son aspect in-forme ou dif-forme, aussi bien d'un point de vue esthétique que social, cherche à élaborer une « pratique de resignification »<sup>15</sup> du genre féminin, défi temporaire

<sup>1</sup> Juliette Rizoud, « Dossier de presse : *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* », Théâtre National Populaire, 2017. [https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2017/01/16-17-dos\\_press\\_romeo-et-juliette1.pdf](https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2017/01/16-17-dos_press_romeo-et-juliette1.pdf) (consulté le 14/09/2021).

<sup>2</sup> Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent ; poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme...*, Paris, Firmin-Didot, 1885.

<sup>3</sup> *Ibid.*, « Rôles travestis », p. 659.

<sup>4</sup> *Ibid.*, « Duègnes », p. 216.

<sup>5</sup> Camille Khoury, *Pratiques scéniques et imaginaires du travestissement en France (1830-1930). Archéologie du travestissement*, thèse de doctorat en arts de la scène sous la direction de Muriel Plana, Toulouse, Université Toulouse - Jean Jaurès, 2021, p. 141.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Ce que critiquent certaines comédiennes dans les années 80 : « Y'a plusieurs spectacles dans Paris en ce moment où des rôles de femmes, et de femmes âgées, toujours, sont joués par des hommes ». Carole Roussopoulos et Anne Barbey, « *Profession ?.. Comédienne !..* » ou « *Excusez-moi si mon chapeau fait de l'ombre...* », Commission féminine du syndicat français des artistes-interprètes (SFA), CNRS images, 1980.

<sup>8</sup> Mais également d'un imaginaire transphobe. *Identités Trans : Au-delà de l'image*, Sam Feder, Netflix, 2020.

<sup>9</sup> Tout en sous-entendant qu'une femme ne peut être représentée que si elle est belle.

<sup>10</sup> C'est-à-dire des êtres « qui n'apparaissent pas correctement genrés » et dont l'« humanité même [...] est mise en question ». Judith Butler, *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 21.

<sup>11</sup> Cette ambivalence du travestissement est soulignée par Judith Butler. Judith Butler, « Critically queer », *ibid.*, p. 225-244.

<sup>12</sup> Judith Butler, *Actes performatifs et constitution des genres*, éd. cit., p. 134.

<sup>13</sup> Judith Butler, *Ces corps qui comptent*, éd. cit., p. 18.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>15</sup> *Ibid.*

circonscrit à la scène et au temps de la représentation. La figure de la tierce peut devenir l'occasion d'« élargir le champ culturel avec nos corps par différentes sortes de performances subversives »<sup>1</sup>.

Dès lors, là où le texte dramatique *insignifiait* socialement la « tierce », la scène, elle, – dans le cas de certains travestissements – la *sursignifie* en la rendant visible, qu'elle soit ridicule, troublante et/ou monstrueuse. La scène théâtrale opère un retournement stratégique et dramatique si bien que, par un choix délibéré de mise en scène, la « tierce » *produit* un effet sur le public<sup>2</sup>. Jusque-là quelconque, elle devient ainsi une véritable matière théâtrale faisant quelques fois passer les autres personnages, scéniquement et esthétiquement, pour insipides.

Comme le remarque Camille Khoury<sup>3</sup>, l'alternative au travestissement repose sur l'attribution des rôles de « tierces » à des comédiennes jugées en fin de carrière. L'actrice Annie Mercier constate que les metteur.es en scène l'associent davantage aux rôles de « mégère » ou de « sorcière »<sup>4</sup> depuis qu'elle a vieilli. L'exclusion du personnage de la « tierce » au sein de la fable met donc en valeur l'exclusion sociale qu'est en train de subir la comédienne en tant que femme vieillissante, et ne fait que perpétuer les logiques sexistes. À certains égards, ce choix théâtral détruit le potentiel subversif du personnage sans véritablement questionner la menace – esthétique, politique et sociale – de ces femmes de l'ombre. Elle met au ban la comédienne comme la fable met au ban la « tierce ».

Quelle que soit la manière dont on choisit de la représenter dans les fictions théâtrales abordées, la figure de la « tierce » est problématique, tant d'un point de vue dramatique que scénique. Au premier abord insignifiante et sans valeur sociale ni esthétique, elle permet de révéler les rapports de force entre classes et genres, et de dénoncer tout un système politique et patriarcal dont elle est exclue.

Sa répudiation est nécessaire pour les autres personnages parce que, en la maintenant dans l'insignifiance et/ou l'abjection, ils se représentent eux-mêmes comme des sujets dominants, incarnations des normes de genres et des *habitus* sociaux qu'ils se flattent d'incarner en toute légitimité. De fait, l'intrication entre déclassement social et laideur des femmes est plus qu'évidente au sein de la fiction théâtrale. La disgrâce physique que l'on prête à la « tierce » soutient voire justifie son rang et son insignifiance sociale. De même, cette laideur l'exclut du système de la fable, et plus largement de la société. En la maintenant dans un état de servilité, en la disqualifiant et en la dévaluant, les personnages issus des classes supérieures, notamment les hommes, tout comme certain.e.s metteur.ses en scène, cherchent à éliminer son potentiel subversif et à occulter la menace qu'elle porte.

Personnage non-genré, à l'écart d'une économie hétérosexuelle et à l'abri en partie de la domination masculine, lucide sur sa place dans la société et sur les règles classistes et sexistes qui la façonnent, la « tierce » est dangereuse et possiblement subversive. Dans l'ombre, elle déborde les cadres et brise les conventions, « introduit du désordre » et, pour citer Geneviève Fraisse, « dérègle »<sup>5</sup> les règles du genre, de la fable et de la représentation. La prétendue « insignifiance » de la « tierce » est loin d'être dénuée de signification, au contraire : elle est son étendard, sa valeur par la négative. En étant « moche, populaire et vulgaire »<sup>6</sup> comme le dit la comédienne Corinne Masiero, elle incarne un contre-modèle du féminin, critique et clairvoyant. Ce n'est pas un hasard si la Yvonne de Jacques Vincey (2014) émerge de la masse anonyme des spectateur.trice.s. Les invisibles peuvent être autant de contre-pouvoir en puissance, capables d'un renversement inédit.

Le passage entre la figure de la « tierce » du XVI<sup>e</sup> siècle à celle du début du XX<sup>e</sup> siècle reprend et accentue une lecture de classe, sans rejouer le comique qui lui a longtemps été associé. Influencée

<sup>1</sup> Judith Butler, *Actes performatifs et constitution des genres*, éd. cit., p. 149.

<sup>2</sup> Surprise, rire, étonnement, malaise, dégoût ou peur.

<sup>3</sup> Camille Khoury, *op. cit.*, p. 142.

<sup>4</sup> Annie Mercier, « Le droit d'être protéiforme », in Anne-Françoise Benhamou (dir.), *Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*, La Colline-Théâtre national, *OutreScène* n°12, Paris, Les Solitaires Intempestifs, 2011, p. 104.

<sup>5</sup> Geneviève Fraisse, *La Suite de l'Histoire – Actrices, Créatrices*, Paris, La Couleur des idées, 2019, p. 70.

<sup>6</sup> Corinne Masiero, « Avec Corinne Masiero dans un théâtre occupé », *À l'air libre – Médiapart*, Lille, 17 mars 2021.

par le marxisme et le brechtisme, la « tierce » s'affirme comme une figure d'opposition, plutôt que d'adhésion envers ses maîtres et maîtresses. En outre, la violence des classes supérieures, jusque-là endurée, trouve une réponse légitime au sein de la fable : la violence des classes populaires. Ainsi, les bonnes préméditent l'assassinat de Madame, la Poncia, dévorée par la haine, rêve la mort de Bernarda tandis qu'Yvonne, sujet épique qui refuse tout effet ou spectacularité, menace la forme théâtrale et met en crise la notion de personnage qui caractérise la cour royale. La « laideur » physique, théâtralement construite, devient métaphore d'une menace plus grande : celle d'une possible révolution sociale et, pourquoi pas, théâtrale.

## Bibliographie

- GARCÍA LORCA, Federico, *La Maison de Bernarda Alba*, trad. Fabrice Melquiot, Paris, L'Arche, 2004.
- GENET, Jean, *Les Bonnes*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1978.
- GOMBROWICZ, Witold, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, trad. Yves Beaunesne, Agnieszka Kumor et Renée Wentzig, Arles, Actes Sud, 1998.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, trad. Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2016.
- ALLISON, Dorothy, *Deux ou trois choses dont je suis sûre*, trad. Noémie Grunenwald, Paris, Cambourakis, coll. Sorcières, 2021.
- BADIOU, Alain, « Vingt-quatre notes sur les usages du mot "peuple" », in *Qu'est-ce qu'un peuple ?*, Paris, La Fabrique Éditions, 2013.
- BENHAMOU, Anne-Françoise, *Contemporaines ? Rôles féminins dans le théâtre d'aujourd'hui*, *OutreScène* n°12, *La revue de la Colline – Théâtre national*, Les Solitaires Intempestifs, Mai 2011.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction, critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Le sens commun, 1979.
- , *La Domination masculine*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 1998.
- , *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. Points Essais, 2001.
- BUTLER, Judith, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », in *Metteuses en scène – Le théâtre a-t-il un genre ?*, Strasbourg, *OutreScène* n°9, *La Revue du Théâtre National de Strasbourg*, mai 2007.
- , *Ces corps qui comptent : de la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
- BUYLE, Jean-Pierre, « Witold Gombrowicz, Yvonne, Princesse de Bourgogne », in *Droit et littérature*, Louvain-la-Neuve, Anthémis, 2007.
- CANGUILHEM, Georges, *La Connaissance de la vie*, Paris, Vrin, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, 2009.
- CORNEILLE, Pierre, « La Galerie du Palais » [1632], in *Théâtre complet*, t. I, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1957.
- EMELINA, Jean, *Les valets et les servantes dans le théâtre comique en France de 1610 à 1700*, Grenoble, C.E.L-P.U.G, coll. Recherches, 1975.
- FRAISSE, Geneviève, *La suite de l'Histoire – Actrices, créatrices*, Paris, La Couleur des idées, 2019.
- GOMBROWICZ, Witold, *Théâtre*, éd. Rita Gombrowicz, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2001.
- HEINICH, Nathalie, *États de femme – L'identité féminine dans la fiction occidentale*, Paris, Gallimard, NRF essais, 1996.
- KHOURY, Camille, *Pratiques scéniques et imaginaires du travestissement en France (1830-1930). Archéologie du travestissement* [Thèse de doctorat], Université Toulouse - Jean Jaurès, janvier 2021.
- MASIERO, Corinne, « Avec Corinne Masiero dans un théâtre occupé », *À l'air libre – Médiapart*, Lille, 17 mars 2021.
- MULVEY, Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], trad. Gabrielle Hardy, 2012, <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>.
- PLANA, Muriel, *Fictions queer, Esthétique et politique de l'imagination dans la littérature et les arts du spectacle*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Essais, 2018.
- , *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2012.
- POUGIN, Arthur, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent ; poésie, musique, danse, pantomime, décor, costume, machinerie, acrobatisme*, Paris, Éditions Firmin-Didot, 1885.
- RIBON, Michel, *Archipel de la laideur - Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimé, 1995.

- RIZOUD, Juliette, « Dossier de presse: *La très excellente et lamentable tragédie de Roméo et Juliette* », Théâtre National Populaire, 2017, [https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2017/01/16-17-dos\\_press\\_romeo-et-juliette1.pdf](https://www.tnp-villeurbanne.com/cms/wp-content/uploads/2017/01/16-17-dos_press_romeo-et-juliette1.pdf).
- ROUSSOPOULOS, Carole, et BARBEY, Anne, « Profession ?.. Comédienne !.. » ou « Excusez-moi si mon chapeau fait de l'ombre... », Commission féminine du syndicat français des artistes-interprètes (SFA), CNRS images, 1980.
- SAGAERT, Claudine, *Histoire de la laideur féminine*, Paris, Imago, 2015.
- SARRAZAC, Jean-Pierre et alii, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, coll. Poche, 2010.
- SERGHIDOU, Anastasia, « Les serviteurs tragiques : agents de médiation et gardiens des limites », in *Dialogues d'histoire ancienne*, 24, n°2, 1998, p. 41-61.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, in *Œuvres complètes II*, trad. Jean-Pierre Jouve et Georges Pitoëff, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1977.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, in *Œuvres complètes*, éd. Michel Grivelet et Gilles Monsarrat, trad. Victor Bourgy, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1995.
- WITTIG, Monique, *La Pensée straight*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.