
Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène

Vitaline Roudil et Aurore Évain

🔗 <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=865>

DOI : 10.35562/pfl.865

Référence électronique

Vitaline Roudil et Aurore Évain, « Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène », *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 22 | 2025, mis en ligne le 24 février 2026, consulté le 02 mars 2026. URL : <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=865>

Droits d'auteur

CC BY-NC-SA 3.0 FR

SOMMAIRE

Isabelle Garnier, Edwige Keller-Rahbé, Emily Lombardero, Isabelle Moreau et Michèle Rosellini

Introduction. « La pièce est d'une dame » : le théâtre de femmes de l'édition à la scène (xvi^e-xviii^e siècles)

Perry Gethner

Avant-propos. La découverte des femmes dramaturges : une aventure personnelle

I. Le mariage théâtral : des archives aux ressources numériques

Philippe Gambette

Autrices de théâtre du xvi^e au xviii^e siècle : disponibilité en ligne et visibilité

Sara Harvey et Tiphaine Karsenti

Absentes ou invisibles ? Les femmes dramaturges dans le programme « Registres de la Comédie-Française » (xvii^e-xviii^e siècles)

Alicia C. Montoya

Le théâtre des femmes dans le marché européen du livre : enquête dans les catalogues de vente des bibliothèques privées au xviii^e siècle

Caroline Mogenet

Collectionner les pièces de théâtre écrites par des femmes sous l'Ancien Régime : parcours dans les fonds de la Bibliothèque nationale de France

II. Situations et stratégies : les autrices de théâtre en leur temps

Isabelle Garnier

« Si j'osais la vérité dire » : prédication féminine et connivence évangélique dans la farce *Le Mallade* de Marguerite de Navarre (1533 ?)

Edwige Keller-Rahbé

« De l'affront qu'on m'a fait je tirerai vengeance » : la *némésis* comique de Louise-Geneviève de Saintonge dans *L'Intrigue des concerts* (1714)

Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval

De la scène de théâtre de société à l'édition : quels parcours pour les autrices fin xviii^e-début xix^e siècle ?

Charline Granger

Modération politique et éthos féminin : *L'Esclavage des Noirs* d'Olympe de Gouges

Logan J. Connors

Violence, obligation familiale et participation politique : les autrices dramatiques de la Terreur

III. Pratiques de la tragédie chez les femmes dramaturges du xvi^e au xviii^e siècle

Nina Hugot

À la recherche d'*Holoferne* de Catherine de Parthenay (ca 1574 ?)

Juliette Cherbuliez

Une poésie guerrière ? Saint-Balmon et ses *Jumeaux martyrs* (1650) au prisme de l'historiographie féministe

Theresa Varney Kennedy

Françoise Pascal, « fille lyonnaise », et son *Agathonphile martyr, tragi-comédie* (1655)

Dario Maria Nicolosi

Trois reines légendaires dans des tragédies de femmes au xviii^e siècle, ou le genre renversé

Thibaut Julian

Les tragédies de Staël à l'épreuve de la Révolution

IV. Autrices et dramaturgies : du texte à la scène

Dariusz Krawczyk

Marguerite de Navarre dramaturge : quelques remarques sur la dimension performative des comédies bibliques

Scott Francis

Ironie dramatique et didactisme dans le théâtre de Marguerite de Navarre

Catherine M. Müller

Dialogue et insertion lyrique : la poétique théâtrale de Catherine Des Roches

Bénédicte Louvat

Sources, genres et dramaturgie de la production féminine des années 1650-1660

Vitaline Roudil et Aurore Évain

Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène

Éliane Viennot

Conclusions

Le travail des corps dans *La Folle Enchère*, du papier à la scène

Vitaline Roudil et Aurore Évain

PLAN

Mettre en scène les corps

Costumes et grimages : façonner les corps selon des rapports de force genrés

La sexualisation ambivalente des corps

Le miroir comme dispositif de pouvoir sur les corps

Le travestissement : entre stratégie, plaisir et inversion des rapports de forces

La répartition des rôles comme densification du principe de travestissement

Le travestissement : d'un outil de manigance à une source de plaisir intrinsèque

Le travestissement au service de la subversion des dominations

L'ambivalence de tons : du rire au cynisme, une esthétique de la désinvolture ?

L'hésitation entre le burlesque et le cynique

Un dénouement qui laisse des nœuds : aperçu d'un potentiel tragique

Une fin ouverte parachevant une esthétique de la désinvolture

Conclusion

TEXTE

Article écrit à partir d'un entretien avec la metteuse en scène Aurore Évain, directrice artistique de la compagnie La Subversive, le 23 novembre 2023, Paris.

¹ La compagnie La Subversive¹ a été fondée en 2013 par Aurore Évain afin de remettre en scène des œuvres du patrimoine théâtral. *La Folle Enchère*², comédie de M^{me} Ulrich³ – jouée en 1690 à la Comédie-Française – fut son second spectacle, recréé en 2019, quatre ans après la remise en scène de la tragi-comédie *Le Favori*, de

Marie-Catherine Desjardins, dite M^{me} de Villedieu – représentée par la troupe de Molière en 1665.

- 2 Cet article propose une analyse du travail de recreation de cette comédie, qui n'avait jamais été rejouée depuis la fin du ^{xvii}^e siècle. Nous avons travaillé à partir de la captation d'une représentation de *La Folle Enchère*⁴ en 2021 au théâtre de l'Épée de Bois, avec Aurore Évain dans le rôle de Madame Argante, et d'un entretien mené avec la metteuse en scène⁵.
- 3 Quatre partis pris majeurs doivent être mentionnés afin de se faire une image générale de la mise en scène et des intentions artistiques. Au niveau textuel tout d'abord, Aurore Évain a entièrement repris le contenu original d'Ulrich. La metteuse en scène s'est seulement permis deux ajouts, qui encadrent la pièce : une scène tirée de *L'Engouement* de Marguerite de Staal-Delaunay⁶, placée au seuil de la pièce, et la préface d'Ulrich⁷ déclamée par Angélique en épilogue à la comédie. Concernant la scénographie, il faut noter la présence de huit paravents-miroirs mobiles, absolument centraux dans les découpages successifs de l'espace scénique. Un autre parti pris important concerne la répartition des rôles, puisqu'il n'y a que cinq acteurs et actrices pour neuf personnages – les interprètes de Lisette et Merlin jouant chacune et chacun plusieurs rôles. Enfin, Aurore Évain a fait le choix d'intégrer dans le spectacle de nombreux intermèdes musicaux, tous volontairement anachroniques (avec des morceaux d'Alain Bashung, d'Eddy de Pretto, de Mylène Farmer, de Brigitte Fontaine ou encore de Jacques Higelin⁸).
- 4 Aurore Évain définit son travail de mise en scène comme une tentative de « ressusciter des pièces qui n'ont aucune exégèse dramaturgique en raison de leur effacement, tout étant à réincarner dans les corps et dans l'espace⁹ ». Et de fait, cette mise en scène de *La Folle Enchère* implique une réflexion constante sur les moyens possibles de l'incarnation et de la spatialisation du texte. À partir des choix scéniques d'Aurore Évain et de l'interprétation que nous pouvons en proposer, nous montrerons comment la mise en scène d'un questionnement constant sur la condition féminine repose sur une exploitation maximale de l'ambivalence intrinsèque de la pièce¹⁰.
- 5 Après avoir analysé la mise en scène des corps, nous aborderons la question du travestissement, avant d'interroger les registres à l'œuvre

dans la pièce ainsi que la tonalité du dénouement.

Mettre en scène les corps

Costumes et grimages : façonner les corps selon des rapports de force genrés

- 6 Le grimage est entièrement généralisé : mais chaque acteur et chaque actrice est grimmé à sa manière. Là où Éraste et Merlin ont la partie supérieure du visage recouverte de blanc, dessinant la forme d'un loup, Lisette, Madame Argante et Angélique sont entièrement grimmées de blanc : le maquillage de Madame Argante se distingue particulièrement par le double rappel de sa vieillesse et de sa coquetterie – incarnée par la présence de fard bleu sur ses yeux et rouge sur ses joues, créant un aspect clownesque qu'a voulu travailler Aurore Évain. Ce grimage généralisé souligne évidemment l'omniprésence de la mascarade, et rappelle peut-être également les codes du théâtre baroque¹¹, bien qu'Aurore Évain n'en revendique pas une restitution exacte. La metteuse en scène explique avoir voulu mêler les références, puisant dans des registres et époques variées, de l'esthétique baroque au cabaret burlesque, en passant par l'expressionnisme des années 1920, notamment dans le grimage d'Angélique qui superpose au masque blanc des traits noirs dessinant un visage émacié, presque vampirique.
- 7 Du côté des costumes, créés par Tanya Artioli, Madame Argante est habillée d'une robe à paniers (constituée d'un jupon baleiné qui dessine une silhouette large sur les côtés et plate devant et derrière) – vêtement populaire surtout au XVIII^e siècle, et qui permet ici de dresser une allure très artificielle et rigide. Néanmoins, le tissu de la robe est léger et peu couvrant dans sa partie inférieure, à tel point que les jambes sont dégagées et apparaissent même très nettement puisque l'actrice porte un collant satiné argenté, ce qui contraste fortement avec les normes vestimentaires de l'époque (fig. 1). Ainsi, ce double dispositif de la robe à paniers et des jambes apparentes permet de dresser d'emblée le portrait ambivalent d'une femme ostensiblement déchirée entre une conformité aux normes de son

temps et une aspiration à une certaine émancipation, notamment corporelle.

Fig. 1. Madame Argante habillée d'une robe à paniers (*La Folle Enchère*, théâtre de l'Épée de Bois, Paris, 2021).



Source/crédit : compagnie La Subversive. Photo Matila Malliarakis

- 8 Champagne déguisé en la marquise de La Tribaudière porte également une robe à paniers dont la couleur rouge est particulièrement exubérante et artificielle – artificialité redoublée par la perruque blanche : en ce sens, cette tenue se rapproche plus du déguisement que du costume, puisqu'ici la facticité de la mascarade est volontairement exhibée (fig. 2).

Fig. 2. Champagne déguisé en la marquise de La Tribaudière portant une perruque blanche et une robe à paniers de couleur rouge exubérante et artificielle (*La Folle Enchère*, théâtre de l'Épée de Bois, Paris, 2021).



Source/crédit : compagnie La Subversive. Photo Matila Malliarakis

- 9 Dans cette perspective, le costume d'Angélique contraste fortement avec la tenue des deux silhouettes féminines précédemment citées : elle porte un costume noir, une cravate noire, une chemise blanche et des chaussures à talonnettes (fig. 3). Son apparence n'a rien d'extravagant, elle est au contraire très sobre. Ce costume signale donc déjà qu'Angélique ne parodie pas l'homme qu'elle joue : elle reprend certes des codes de la masculinité (comme les jurons, l'apparence de cavalier¹²...), mais positivement, sans caricature. Ce constat renvoie à l'asymétrie historique entre le travestissement en homme – considéré comme noble, source d'émancipation – et celui en femme – acte vu comme illogique puisqu'il signale implicitement le rejet de la perfection du sexe masculin, abaissement qui mène dès lors toujours à la caricature¹³.

Fig. 3. Angélique portant un costume noir, une cravate noire, une chemise blanche et des chaussures à talonnettes (*La Folle Enchère*, théâtre de l'Épée de Bois, Paris, 2021).



Source/crédit : compagnie La Subversive. Photo Matila Malliarakis

La sexualisation ambivalente des corps

- 10 Aurore Évain a porté une attention particulière à la sexualité, en choisissant d'insérer de nombreux gestes à connotation sexuelle, non mentionnés par les didascalies d'Ulrich. Ces gestes ont principalement lieu entre Merlin et Lisette, entre Angélique et Éraste et entre Angélique et Argante. Ils sont ambigus car certains sont délibérément assumés par les femmes, tandis que d'autres leur sont imposés par les hommes, relevant ainsi plutôt de l'agression sexuelle et entraînant une réaction de défense chez elles (c'est par exemple le

cas de la scène 14, lorsqu'Éraste met une main aux fesses d'Angélique qui repousse son geste ¹⁴).

- 11 Dans cette perspective, la scène la plus marquante est celle de l'intermède musical qui précède la scène 3 (une adaptation de *L'Attentat à la pudeur* de Jacques Higelin), durant lequel Lisette et Merlin échangent des gestes à franche connotation sexuelle (attouchements des parties intimes de l'un et de l'autre, imitation d'actes sexuels...). Certes, il y a là une reprise de certains codes traditionnels des relations entre domestiques dans les comédies, marquées par un jeu de taquinerie mêlée de séduction, mais cela montre surtout une ambiguïté du traitement de la sexualité. De fait, si ces gestes signalent une certaine désinhibition de Lisette – Aurore Évain tenant à sortir du stéréotype de la femme prude du ^{xvii}^e siècle –, ils rejouent aussi un schéma d'oppression patriarcale chez l'un des seuls personnages qui lui échappait. De fait, Lisette est un personnage central de la pièce (en termes de présence), libre d'esprit parce que très lucide et nettement en surplomb par rapport à tous les autres. Sa sexualisation ambivalente signale donc la complexité de sa condition féminine qu'Aurore Évain retranscrit en façonnant des corps de femmes à la fois sexualisés et émancipés, mais qui demeurent, malgré tout, des proies potentielles pour les hommes.
- 12 Dans ce parti pris se révèlent à la fois le souhait d'Aurore Évain de rappeler l'insertion d'Ulrich dans les milieux libertins de l'époque ¹⁵ – donnée qui en fait une femme vraisemblablement libre, ou du moins émancipée de son statut marital, notamment en termes de sexualité – et l'impossibilité de s'affranchir complètement de la domination masculine.
- 13 Si la sexualisation des corps est très prégnante dans la mise en scène, c'est également parce qu'elle se substitue à l'affectivité. Comme le note très justement Aurore Évain, il n'y a aucune scène d'affection dans la pièce d'Ulrich, et cela est notamment frappant en ce qui concerne le couple que forment Angélique et Éraste. L'autrice a pris le parti de ne jamais représenter de scène amoureuse topique entre l'amant et l'amante, « donnant chaque fois, précise la metteuse en scène, la primauté au cynisme de la supercherie et au plaisir assumé par Angélique de jouer jusqu'au bout son rôle travesti de séducteur de

femmes » (fig. 4). C'est pour souligner ce manque qu'Aurore Évain a choisi d'insérer des gestes de désir plutôt que des gestes d'affection, comblant ainsi par la sexualité plutôt que par les sentiments le vide relationnel qui caractérise les interactions d'Angélique et Éraste.

Fig. 4. Plaisir assumé par Angélique de jouer jusqu'au bout son rôle travesti de séducteur de femmes (*La Folle Enchère*, théâtre de l'Épée de Bois, Paris, 2021)



Source/crédit : compagnie [La Subversive](#). Photo Matila Malliarakis.

Le miroir comme dispositif de pouvoir sur les corps

- 14 Comme évoqué en introduction, le dispositif central de la scénographie consiste en huit paravents-miroirs mobiles qui, selon l'éclairage, peuvent refléter l'image (lorsque l'éclairage se fait par-devant) ou créer un effet d'apparition par surcadrage (puisqu'ils

deviennent translucides lorsque la lumière est projetée derrière)
(fig. 5).

Fig. 5. Effets des paravents-miroirs mobiles sur la scène (*La Folle Enchère*, théâtre de l'Épée de Bois, Paris, 2021).



Source/crédit : compagnie La Subversive. Photo Carmen Mariscal

- 15 En étant ainsi tour à tour miroir et vitre, les paravents sont au service de l'orchestration de l'entrée en scène des personnages : ceux-ci peuvent apparaître progressivement, leurs silhouettes fantomatiques se dévoilant en transparence à travers la vitre, comme isolés dans un espace encore lointain et séparé, avant de véritablement investir le plateau. Les usages des miroirs sont donc décuplés, à la fois par cette double fonction (reflet et transparence) réalisée par les jeux de lumière, et par leur mobilité qui permet de les éclater à différents endroits de la scène, de les regrouper, de découper l'espace dans sa largeur, dans sa longueur, d'en isoler une partie spécifique... La plasticité de ce dispositif conçu par l'artiste Carmen Mariscal¹⁶, alliée à la symbolique du miroir, nous semble contenir deux enjeux majeurs.

- 16 D'une part, ces miroirs font de la scène un espace continuellement surveillé : Aurore Évain souligne à ce sujet que le processus de machination qui est au cœur de la pièce implique une atmosphère de suspicion, dans laquelle les personnages s'observent sans cesse les uns les autres.
- 17 D'autre part, les miroirs ont pour effet de décupler les reflets des corps, ce qui signale d'emblée la prévalence de l'apparence : la présence matérielle des corps est ainsi systématiquement encerclée par des vitres sans tain faisant office d'yeux extérieurs, symboles d'un regard évaluatif, voire scrutateur, sur le corps. En ce sens, les miroirs matérialisent la projection du regard masculin sur le corps féminin qui est un sujet central dans la pièce (cette projection s'incarnant dans le refus de la vieillesse et de la laideur, notamment chez Madame Argante).
- 18 Par ailleurs, le paroxysme de cette projection trouve son expression dans le personnage de la marquise de La Tribaudière, personnage fictif dans la pièce (puisque'il est bâti de toutes pièces par les agents et agentes de la mascarade en vue de duper Madame Argante, tout comme le personnage de Pharnabasac, ou encore le père d'Angélique). Par conséquent, la marquise de La Tribaudière n'a d'existence que dans le regard et le corps de celui qui l'incarne, à savoir le personnage de Champagne, qui la caricature à l'outrance. En ce sens, *La Tribaudière* annonce les enjeux décisifs du travestissement dans la dramaturgie de la pièce.

Le travestissement : entre stratégie, plaisir et inversion des rapports de forces

La répartition des rôles comme densification du principe de travestissement

- 19 Dans la mise en scène d'Aurore Évain, le travestissement est poussé à l'extrême puisqu'il n'y a que cinq acteurs et actrices pour neuf personnages. En effet, les rôles de Jasmin, de La Fleur et du notaire

Monsieur de Bonnefoi sont tenus par l'actrice qui joue Lisette, et l'acteur jouant Champagne interprète aussi Merlin.

- 20 Le travestissement est donc à entendre au sens large : il s'agit d'un changement tantôt de genre, tantôt de classe sociale, voire des deux à la fois, et parfois uniquement d'identité (comme dans le cas de Merlin et de Champagne).
- 21 La scène 1¹⁷ signale le caractère inaugural et fondateur du travestissement dans la mise en scène, puisque le dialogue de Merlin et Champagne – constitutif de cette première scène – est joué par un unique acteur qui est seul face à un miroir. L'attribution à un seul interprète des rôles de Champagne et de Merlin implique que, dans la scène 21¹⁸, l'acteur joue le père d'Angélique et la marquise de La Tribaudière de manière concomitante. La solution trouvée a été de lui façonner deux profils différents, le droit représentant le père d'Angélique (avec un masque inspiré de la commedia dell'arte) et le gauche figurant la marquise de La Tribaudière. Par le décuplement des jeux de travestissement, s'ajoutent ainsi à ceux initialement pensés par l'autrice (Angélique en homme, Champagne en marquise, Merlin en Monsieur de Pharnabasac puis en vieillard...) les jeux orchestrés par la metteuse en scène. Or, ces deux types de travestissement sont hétérogènes : ceux relevant du texte constituent une duperie qui vise les personnages, tandis que les seconds bâtissent une mascarade destinée aux spectateurs et spectatrices. Différents niveaux d'artificialité se superposent donc. Qui plus est, les spectateurs et spectatrices sont faussement dupes, car, comme évoqué plus haut, la facticité de certains costumes est exacerbée au point d'en faire des déguisements : la mise en scène ne vise donc pas l'illusion auprès du public, mais au contraire un jeu de distanciation assumant le caractère artificiel de la supercherie et de ses procédés. La démultiplication des travestissements contribue donc à densifier très largement la réflexion à ce sujet.

Le travestissement : d'un outil de manigance à une source de plaisir intrinsèque

- 22 Le travestissement est au départ un instrument pour l'intrigue, puisqu'il conditionne la possibilité même de toute l'entreprise de duperie qui est au cœur de la pièce. Néanmoins, la mascarade devient assez rapidement une source de plaisir en soi, signe d'une « sexualité ludique¹⁹ » pour reprendre les termes de Georges Banu au sujet du travestissement au théâtre. Cet aspect est considérablement exacerbé par la mise en scène d'Aurore Évain qui signale elle-même – dans le dossier pédagogique du spectacle – quelques répliques éloquentes à ce sujet, tel cet échange dans la scène 2 : lorsque Éraste déclare qu'« Angélique est charmante dans ce déguisement », Merlin lui répond : « elle s'y plaît assez à elle-même, et je ne sais si elle a autant d'empressement que vous de le voir finir²⁰ ». Il y a ici presque un effet d'explétion dans l'usage du complément d'objet indirect « à elle-même », puisque la construction du verbe « se plaisir » avec son complément de lieu pronominalisé par « y » serait juste grammaticalement sans cet ajout, la phrase pouvant se clore à « assez ». L'ajout *in extremis* de ce complément d'objet indirect pousse à lire le verbe comme pleinement transitif et insiste dès lors sur l'idée d'une séduction d'Angélique par elle-même et sur un principe d'autosuffisance rendu manifeste par la redondance entre le pronom réfléchi et le pronom disjoint. Cette brève analyse stylistique et grammaticale tend à montrer que le texte de la pièce contient les indices d'un plaisir du travestissement qui vient supplanter sa portée initialement stratégique : ce qui était au départ un moyen devient une fin.
- 23 À ce titre, il est remarquable de constater que, dans la mise en scène, Angélique n'apparaît jamais en femme de toute la pièce (comme le signale déjà le texte), ce qui constitue un tour de force par lequel ce personnage échappe à une apparence qui le confinerait à une position d'oppressée. Mais cela renforce également l'ambiguïté du travestissement qui est à la fois téléologiquement orientée et autotélèque, car le dénouement complet (mariage d'Éraste et Angélique, mettant fin au travestissement) ne peut s'envisager que

dans le hors-scène – et reste en suspens, puisque rien dans le texte ne l'affirme. La pièce ne représente qu'une Angélique travestie, dissimulant au public le temps précédant et suivant son travestissement dans l'ordre narratif. Cela est loin d'être anodin, puisque, ainsi, l'économie de la comédie tout entière repose sur une travestie qui ne retrouve jamais son apparence de femme dans le cadre de la pièce.

- 24 Le plaisir intrinsèque que constitue le travestissement est très largement exploité dans la mise en scène d'Aurore Évain, notamment entre la scène 16 et la scène 17 : survient une danse entre Angélique et Madame Argante, accompagnée par une reprise à la basse de *Madame rêve* d'Alain Bashung. Or, cette danse constitue une véritable scène de séduction, dans laquelle la duperie orchestrée par Angélique s'étiole momentanément au profit d'un rapprochement physique régi par un désir ambigu, dont on ne sait s'il est sincère ou simulé, et couronné par l'échange d'un baiser entre les deux femmes. Dans cette scène, Angélique dépasse le cadre purement utilitaire du travestissement pour s'amuser de la transgression des normes hétérosexuelles (fig. 6). Cet aspect est mentionné par la metteuse en scène :

Le goût que prend la jeune Angélique à revêtir le vêtement masculin se double également du plaisir à transgresser les lois de la séduction hétérosexuelle. Troublée par le désir et la convoitise qu'elle suscite chez les autres femmes, ainsi vêtue, sa relation en miroir à la femme mûre et vieillissante qu'elle deviendra – ici aux prises avec un huis-clos de fourbes manipulateurs – se teinte, entre les lignes, de reconnaissance et de compassion²¹.

Fig. 6. Angélique dépassant le cadre utilitaire du travestissement pour s'amuser de la transgression des normes hétérosexuelles (*La Folle Enchère*, théâtre de l'Épée de Bois, Paris, 2021).



Source/crédit : compagnie La Subversive. Photo Matila Malliarakis

Néanmoins, comme partout dans la pièce, un certain cynisme vient teinter cette scène de séduction puisque Angélique profite de l'occasion pour voler les bijoux de Madame Argante : outre le fait de s'amuser avec les codes de séduction hétérosexuels, Angélique se joue donc une énième fois de Madame Argante.

- 25 Le dispositif du double personnage Merlin-Champagne est aussi très éloquent concernant ce goût ludique de la dissimulation. De fait, dans la toute première scène de la pièce, déjà mentionnée pour cette raison, il prend manifestement un vif plaisir à jouer à lui tout seul deux personnages : il apparaît en situation d'entraînement, face à son miroir ; il rajuste son maquillage, fait différentes tentatives vocales. Ici, Aurore Évain a proposé au comédien, qui devait réunir deux rôles en un, de creuser la piste pathologique : « l'attrance de Merlin pour le déguisement devient trouble, comme si elle répondait à une tendance schizophrénique, ou encore à l'impérieuse nécessité de

jouer un double rôle social, afin de trouver dans la manipulation identitaire le pouvoir et la liberté que lui interdit son statut de valet. »

Le travestissement au service de la subversion des dominations

26 Si le plaisir du travestissement devient une fin en soi, il est tout de même au service d'un enjeu plus vaste : celui de la subversion des dominations. De fait, *La Folle Enchère* apparaît comme un espace de liberté offrant la possibilité d'une inversion des rapports de forces, le temps de la représentation. Le traitement du travestissement rappelle en ce sens l'analyse qu'en fait Christian Biet au sujet de la « pastorelle » de Jacques de Fonteny et d'*Iphis et Iante* de Benserade²². Il y retrace de fait l'histoire du travestissement, depuis les pièces de Shakespeare uniquement jouées par des hommes jusqu'aux théâtres de collège impliquant des rôles féminins joués par les garçons dans les institutions jésuites (ou inversement à Saint-Cyr). À partir de cette tradition, il affirme que le ^{xvii}^e siècle obéit à une « convention du travestissement » tout en entretenant un « malaise » à son sujet, étant donné que le travestissement permet de bouleverser les codes de genres et donne lieu à l'« irruption de fantasmes » le temps de la représentation²³. De fait, *La Folle Enchère* fait de l'espace théâtral le lieu de l'expérimentation ponctuelle d'une forme de licence. Qui plus est, la multiplicité des travestissements permet des transgressions de genres autant que de classes, ce qui inscrit la pièce dans une « intersectionnalité » des dominations, comme l'affirme Aurore Évain : domination sociale et domination de genres se superposent. Au sujet de la première, elle raconte d'ailleurs combien le film *Parasite* de Bong Joon-ho s'est imposé à elle comme une référence.

27 La création d'un espace de liberté – spatialement mais aussi temporellement délimité – est renforcée par l'architecture d'ensemble du spectacle. Le choix d'installer une scène de *L'Engouement*²⁴ au seuil de la pièce est une manière pour Aurore Évain de signaler la filiation qui existe entre les autrices et de mettre en lumière ce réseau de femmes dramaturges, dialoguant entre elles, directement ou indirectement. Le sujet de la pièce de Staal-Delaunay est en effet assez proche de celui de *La Folle Enchère* : il y est

question d'une femme vieillissante, qui refuse d'abandonner sa jeunesse et « l'empire » qu'elle lui assurait en société, et qui est toujours décidée à satisfaire ses moindres désirs, au point de se transformer en despote domestique, notamment auprès de ses enfants. Inscrire l'intertextualité entre femmes au seuil de la pièce est une manière d'affirmer leur auctorialité. L'effet de la déclamation de la préface²⁵ extraite de l'édition originale de *La Folle Enchère*, à la fin de la pièce, est similaire : il s'agit de fait d'un texte particulièrement audacieux, puisqu'Ulrich ne prend aucune précaution oratoire et revendique avec assurance et fierté le succès indiscutable de sa pièce :

Cette petite comédie a extrêmement diverti tous ceux qui en ont vu les représentations ; et je me suis étonnée moi-même que, sans aucune connaissance des règles du théâtre, j'aie pu faire quelque chose qui ait mérité du public une attention favorable. Mais l'esprit et le bon sens sont les meilleures règles que l'on puisse suivre. Choisir un bon sujet, donner des intérêts pressants à ses personnages, faire naître des obstacles à leurs desseins, et surmonter ces difficultés : voilà tout ce que je sais, et je ne crois pas qu'il soit absolument besoin d'en savoir davantage, puisque avec cela j'ai trouvé le secret de réussir. Peut-être suis-je un peu redevable de cet heureux succès à la manière dont ma comédie a été représentée ; je souhaite qu'elle plaise autant sur le papier que sur le théâtre, pour me pouvoir flatter de n'avoir obligation qu'à moi-même des applaudissements qu'on lui aura donnés²⁶.

Par un effet de bouclage frappant, Ulrich affirme le succès de sa pièce et son entière responsabilité dans celui-ci au début comme à la fin de l'extrait : d'abord par l'adverbe « extrêmement » et enfin par la tournure restrictive « n'avoir obligation qu'à moi-même ». Le ton très affirmatif se voit aussi dans le recours au présentatif « voilà » – au milieu de la préface – qui coupe court à toute objection possible.

- 28 Prise entre deux actes d'auctorialité très affirmés qui constituent le cadre réflexif dans lequel est enchâssée la pièce, *La Folle Enchère* ainsi mise en scène dessine un espace de subversion des dominations.

L'ambivalence de tons : du rire au cynisme, une esthétique de la désinvolture ?

L'hésitation entre le burlesque et le cynique

- 29 *La Folle Enchère* tient du genre de la comédie et contient un potentiel comique évident et très largement exploité par Aurore Évain dans sa mise en scène. L'exemple de la bagarre entre Angélique et Monsieur de Pharnabasac – durant la scène 13²⁷ – est un exemple frappant du comique de la pièce et de son appropriation par Aurore Évain. Le personnage fictif de Pharnabasac, joué par Merlin, arrive, visiblement ivre, et réclame de l'argent à Angélique : les faux coups qu'échangent les deux personnages complices face à Madame Argante soulignent la mascarade à l'œuvre, dans une perspective spectaculaire grotesque. Le comique est à la fois du côté du geste – dans l'illusion ratée de ces corps qui feignent de s'affronter – et du côté de la situation – par la disproportion entre la légèreté effective de la situation et les réactions graves qu'elle suscite chez Madame Argante. Ce passage n'est qu'un exemple parmi une multitude d'autres de la teinte indéniablement comique de la mise en scène.
- 30 La tonalité générale de la pièce n'est néanmoins pas du tout univoque : quelque chose de véritablement cynique vient nuancer très nettement le comique initial de l'œuvre. Aurore Évain souligne l'importance de ce ton en rappelant qu'il correspond au contexte de la fin du ^{xvii}e siècle dans lequel vit Ulrich : elle est imprégnée par un cynisme social ambiant, ce qui explique en partie qu'une cruauté certaine sourde par-delà le burlesque et le parodique. Cette cruauté se déploie à plusieurs niveaux : c'est d'abord le regard d'Ulrich sur ses personnages qui est cruel. Elle dresse des portraits – notamment féminins – sans pitié et sans indulgence, à travers lesquels elle rit probablement de femmes de son époque. Au niveau fictif, les personnages sont également très cruels les uns envers les autres : Merlin se place dans une situation de rivalité avec Lisette, Éraste est un maître assez odieux avec Merlin, Madame Argante rejette son fils...

Les relations entre personnages sont ainsi fondamentalement marquées par la recherche de leurs propres intérêts aux dépens des autres personnages, ce qui se double chez la plupart d'entre eux d'un certain plaisir à prendre le pas sur les autres.

- 31 Le personnage d'Éraste participe fortement à l'émergence de ce cynisme ambiant. De fait, il détonne par rapport aux autres agents et agentes de la mascarade, qui semblent tous et toutes tirer du plaisir de la duperie, tandis qu'Éraste est un personnage qui n'amuse pas et ne s'amuse pas. Il est dépossédé de sa relation avec sa mère par l'attitude de rejet qu'elle exprime envers lui, et sa relation avec Angélique lui est également confisquée, au moins temporairement, par les contraintes de feinte qu'implique la mascarade. Le résultat de cette double privation relationnelle est un personnage très secondaire dans le déroulement de la pièce, qui, en scène, ne sert ni la progression dramatique ni le registre comique.

Un dénouement qui laisse des nœuds : aperçu d'un potentiel tragique

- 32 Le dénouement constitue le parachèvement du cynisme ambiant de la pièce. Sa nature est en effet assez étrange : il repose sur le principe de l'enchère²⁸, ce qui le rend parfaitement aléatoire et superficiel. Il s'agit donc d'emblée d'un dénouement à la fois dérisoire et déceptif. Mais surtout, au-delà de ce premier constat, force est de remarquer que tout n'est pas dénoué à la fin de la pièce : Madame Argante ne sait pas qu'elle est dupée. En fait, la révélation touche tous les personnages sauf elle qui reste ainsi, jusqu'au bout, enfermée dans la duperie et l'ignorance. En cela, ce dénouement n'est pas seulement déceptif, il prend encore une tonalité pathétique, voire tragique, puisque le personnage d'Argante est non seulement condamné (à la déception amoureuse, au malheur...), mais surtout elle ignore pourquoi, et les ressorts de son échec lui restent inaccessibles.
- 33 Les partis pris d'Aurore Évain accentuent considérablement la cruauté du dénouement déjà contenue dans le texte d'Ulrich. La dernière scène²⁹ présente Madame Argante isolée à l'avant-scène tandis que les autres protagonistes sont tous et toutes derrière les paravents-miroirs pour lui annoncer le prétendu enlèvement du comte. Cette disposition spatialise la coalition de tous les

personnages à son encounter. D'autre part, Aurore Évain a choisi de ne pas respecter la didascalie signalant que Madame Argante sort de scène une fois sa dernière réplique prononcée : « Je meurs de chagrin. Ne m'abandonne pas, Lisette. Je vais faire informer de tout ceci³⁰. ». La metteuse en scène la laisse en scène, allongée sur le sol, dans une position d'évanouissement, tandis qu'Éraste et Merlin, en surplomb, ricanent allègrement et discutent de son sort sans qu'elle les entende véritablement. Ces positions de bourreaux et de victime créent une ambiance presque sordide, et placent en tout cas Madame Argante dans une situation qui tend plus au pathétique qu'au ridicule. On peut noter un dernier parti pris concernant l'amplification de la cruauté du dénouement : il s'agit de la phrase de Merlin « Vous allez posséder Angélique³¹ », dans l'ultime réplique de la pièce, prononcée par l'acteur en insistant considérablement sur le verbe posséder, rendant ainsi audible toute la conception de la femme-objet à laquelle il renvoie.

Une fin ouverte parachevant une esthétique de la désinvolture

- 34 Outre la cruauté propre au dénouement, Aurore Évain insiste sur le caractère très ouvert de la fin de la pièce. Les spectateurs et spectatrices n'ont en effet aucune certitude : Angélique revient-elle ? Quitte-t-elle son travestissement ? Se marie-t-elle ? S'enfuit-elle avec l'argent ? Puisque le dénouement se déroule principalement dans le hors-scène, toutes les possibilités restent ouvertes, et Ulrich s'octroie le droit de ne pas choisir. Or, cette ouverture maximale de la fin semble témoigner de la nature même de la pièce : à l'instar du dénouement marqué par une ouverture délibérément désinvoltée, *La Folle Enchère* dans son ensemble déploie progressivement une véritable esthétique de la désinvolture – toutefois pas uniquement légère puisque teintée d'une ironie constante. Aurore Évain dit de ces autrices du XVII^e siècle qu'elles sont « excentriques et excentrées³² », autrement dit que leur statut de femme leur confère une certaine marginalité qui est la source de leur originalité artistique : certes, les autrices de cette époque peuvent être intégrées dans certains milieux culturels (c'est le cas d'Ulrich dans les sphères libertines), mais leur statut est indissociable d'une position légèrement périphérique,

permettant l'expression d'un point de vue oblique et distancié. « Excentrique et excentrée », Ulrich l'est absolument, et c'est ce qui explique cette désinvolture dans le traitement de son sujet. Dans cette perspective, *La Folle Enchère* témoigne également de l'inspiration libertine de son autrice : la dévalorisation froide de nombreux éléments – par l'omniprésence du mensonge, l'absence glaçante d'affectivité et la forte présence de la cruauté – rappelle la distance émancipatrice propre aux libertins et libertines. Comme le décrit Isabelle Moreau :

L'équivocité du propos libertin résulte de la mise en place volontaire d'une série de disconvenances, non seulement au niveau de l'argumentation mais aussi au niveau énonciatif : le libertin ne laisse pas à son lecteur la possibilité d'adhérer confortablement à ce qu'il lui représente³³.

Or, c'est précisément dans cette désinvolture et cette ouverture vertigineuse du propos que la mise en scène peut trouver un espace de liberté. Paradoxalement, la marginalité relative de l'autrice et son point de vue décalé l'ont conduite à cerner très justement les critères qui permettent la démultiplication des possibles pour la mise en scène d'un texte de théâtre. La désinvolture et l'ouverture maximale du propos bâtissent un espace de jeu, celui-ci pris au sens matériel de la menuiserie : en refusant de fermer sa pièce, d'en faire un tout dont rien ne dépasse et où rien n'échappe à son contrôle, l'autrice crée un jeu possible entre les différents rouages de sa machine dramatique, un espace de mobilité dont la metteuse en scène peut se saisir. Il nous semble que l'exemple de la musique est très éloquent dans cette perspective. De fait, son usage parfaitement anachronique découle de la désinvolture déjà présente dans le texte d'Ulrich : en ce sens, les intermèdes musicaux sont d'abord source de légèreté, voire de rire, mais une rapide typologie (dessinée par Aurore Évain) suffit à signaler la variété de leurs fonctions³⁴. Certaines chansons illustrent le propos en le reformulant : c'est le cas de *Sans contrefaçon* de Mylène Farmer³⁵, figurant en musique le travestissement d'Angélique. D'autres renforcent le propos en le prolongeant ou l'accentuant : on peut penser à *Mamere* d'Eddy de Pretto³⁶, interprétée par Éraсте et adressée à sa mère. Le support musical permet ici d'insister sur la froideur maternelle et le conflit filial qui est au cœur de la relation de

Madame Argante à son fils. Enfin, certaines chansons apportent un propos nouveau au texte d'Ulrich, comme *Prohibition* de Brigitte Fontaine, chantée avant la scène 25 par Madame Argante. En lui permettant d'affirmer « je suis vieille et je vous encule », cet intermède complexifie le personnage en signalant la présence chez elle d'une lucidité et d'une désinvolture qui ne sont pas exprimées ainsi dans le texte de *La Folle Enchère*.

Conclusion

- 35 La mise en scène d'Aurore Évain constitue le résultat vivant d'une recherche active de procédés proprement théâtraux et scéniques pour incarner les suggestions que recèle *La Folle Enchère*. Le travail des corps est sûrement le plus éloquent de cette quête, puisque ces derniers catalysent autant d'indices d'oppression que d'élans émancipateurs. Le travestissement, tour à tour source de libération – de classe ou de genre – et de caricature du genre féminin, est symptomatique de l'ambiguïté fondamentale de ces corps situés à la lisière entre l'affranchissement et la soumission. L'étude des tons révèle quant à elle la richesse du texte lorsqu'il est confronté à la mise en scène : l'ambivalence intrinsèque de *La Folle Enchère*, dans son propos comme dans ses registres, offre l'espace de jeu nécessaire à la mise en scène. Pour expliquer la ligne directrice de son travail de dramaturgie, Aurore Évain distingue les procédés des effets : tout en reprenant les effets recherchés par l'autrice, la metteuse en scène les fait advenir au plateau par des procédés différents de ceux choisis par Ulrich. Cette représentation des effets de la pièce par des procédés neufs est une manière pour elle de la partager avec un public nouveau. Là encore, il s'agit d'exploiter le jeu existant entre les différents éléments de l'œuvre pour la faire légèrement bouger, de telle sorte qu'elle puisse entrer en dialogue avec un public contemporain.

NOTES

1 Voir le site de la compagnie : <https://www.lasubversive.org>.

2 Madame Ulrich, *La Folle Enchère*, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. III : XVII^e-XVIII^e siècles, éd. Aurore Évain, Perry Gethner et

Henriette Goldwyn, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du XVII^e siècle », 2022, p. 181-238. Dorénavant FE.

3 Prénommée Thérèse, d'après les récentes recherches d'Aurore Évain. Article à paraître en 2026 (titre provisoire : « À la recherche de Madame U* : nouvelles recherches biographiques »).

4 Avec Aurore Évain (M^{me} Argante), Nathan Gabily en alternance avec Matila Malliarakis (Éraste), Benjamin Haddad Zeitoun (Merlin), Julie Ménard en alternance avec Nathalie Bourg (Angélique), Catherine Piffaretti (Lisette). Sur le spectacle : <https://www.lasubversive.org/la-folle-enchere-de-madame-ulrich>.

5 Entretien conduit par Vitaline Roudil, le 23 novembre 2023, avec la metteuse en scène Aurore Évain, directrice artistique de la compagnie La Subversive.

6 Marguerite de Staal-Delaunay, *L'Engouement*, dans *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, op. cit., t. IV : XVIII^e siècle, 2016, p. 159-201.

7 FE, p. 185.

8 Voir Aurore Évain, « Les tubes du matrimoine », entretien réalisé par Corinne François-Denève, revue *thâêtre*, *Chantier #9 : Tubes en scène ! L'irruption du tube sur les scènes théâtrales contemporaines*, Agnès Curel, Corinne François-Denève et Floriane Toussaint (dir.), 15 janvier 2025, [en ligne].

9 Entretien avec A. Évain, 23 novembre 2023.

10 Voir A. Évain, « Jouer *La Folle Enchère* de Madame Ulrich », entretien réalisé par Caroline Mogenet, revue *thâêtre*, série *Autrices*, 13 mai 2024 [en ligne].

11 Pour l'analyse et la mise en question des notions de théâtre baroque et de mise en scène baroque, voir « Baroque au présent », *Théâtre public*, n° 250, janvier-mars 2024.

12 Voir la réplique d'Angélique, Ulrich, op. cit., p. 199 : « Je les copie d'un bout à l'autre : je n'ai de la complaisance que pour moi, des égards pour qui que ce soit, un "palsambleu" ne me coûte rien devant des femmes de qualité, même je brusque de sang-froid la plus jolie personne du monde. Je suis insolent avec les personnes de robe, honnête et civil pour les gens d'épée ; pour les abbés, je les désole ; je prends force tabac d'assez bonne grâce, et je serais parfait jeune homme si je pouvais devenir ivrogne ». Voir Jan Clarke, « Female cross-dressing on the Paris stage, 1673-1715 », dans Nicola Anne

Haxell (dir.) *Women and the Performing arts*, *Forum for Modern Language Studies*, 35, 3, 1999, p. 238-250 ; citée par A. Évain dans le dossier pédagogique du spectacle, p. 16, [en ligne].

13 Voir à ce sujet les travaux de Sylvie Steinberg qui insiste sur la prohibition du travestissement en femme et l'asymétrie entre les travestissements masculin et féminin : S. Steinberg, *La Confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*, Paris, Fayard, 2001 ; citée par A. Évain, *ibid.*, p. 19.

14 Il y a ici un vrai parti pris de faire intervenir Éraste, alors que le texte n'indique que la présence de Lisette, Merlin et Angélique dans la scène 14 (Ulrich, *op. cit.*, p. 212). À la question d'Angélique « Où est Éraste ? » (p. 213), celui-ci surgit et enlace son amante.

15 Sur le libertinage érudit, voir Isabelle Moreau, « Guérir du sot ». *Les stratégies d'écriture des libertins à l'âge classique*, Paris, Champion, 2007.

16 <https://www.carmenmariscal.com>.

17 FE, p. 186-187.

18 *Ibid.*, p. 226-228.

19 Georges Banu, « Jeux théâtraux et enjeux de société », *Alternatives théâtrales*, n° 92 : *Le corps travesti*, 2007, p. 2.

20 FE, sc. 2, p. 188 : cité par A. Évain dans le dossier pédagogique, *op. cit.*, p. 25.

21 *Ibid.*

22 Christian Biet, « Homosexualité des bergers et mariage lesbien. De l'usage du travestissement en France, au XVII^e siècle », *Alternatives théâtrales*, n° 92, 2007, p. 76-78.

23 *Ibid.*, p. 76 et 78.

24 Staal-Delaunay, *L'Engouement*, *op. cit.*

25 Ulrich, « Préface », FE, p. 185.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*, p. 207-212.

28 *Ibid.*, sc. 22, p. 228-233 : Madame Argante et Champagne déguisé en marquise de La Tribaudière se lancent dans une enchère où chacune tente de proposer la somme la plus élevée pour obtenir la main du jeune comte (Angélique) à la place de l'autre.

29 *Ibid.*, sc. 25, p. 236-238.

30 *Ibid.*, p. 237. La didascalie qui suit cette réplique est : « *Elle sort avec Lisette.* »

31 *Ibid.*, p. 238.

32 Entretien avec A. Évain, 23 novembre 2023.

33 I. Moreau, *Les stratégies d'écriture des libertins*, op. cit., p. 1114.

34 Voir aussi la *playlist* d'Aurore Évain, que l'on trouve dans « [Les tubes du matrimoine](#) », art. cité (avec extraits vidéos en ligne).

35 Avant l'entrée en scène d'Angélique, à la scène 8.

36 Avant la scène 20.

RÉSUMÉS

Français

La mise en scène de *La Folle Enchère* par Aurore Évain témoigne d'une recherche active de procédés proprement théâtraux et scéniques pour incarner les suggestions dramaturgiques que la pièce recèle. Cette quête se matérialise tout particulièrement dans le travail des corps qui catalysent autant d'indices d'oppression que d'élans émancipateurs. Le travestissement, tour à tour source de libération – de classe ou de genre – et de caricature du genre féminin, est symptomatique de l'ambiguïté fondamentale des corps, tiraillés entre affranchissement et soumission. En ce sens, l'étude des partis pris d'incarnation propres à cette mise en scène rend compte de la densité tonale de *La Folle Enchère*, prise entre burlesque et cynisme.

English

Aurore Évain's staging of *La Folle Enchère* bears witness to an active search for theatrical and scenic devices to embody the dramaturgical suggestions concealed in *La Folle Enchère*. It is particularly obvious in the work with bodies, which catalyze as many signs of oppression as emancipatory impulses. Cross-dressing, which is both a source of liberation – class or gender – and a caricature of the female gender, is symptomatic of the fundamental ambiguity of bodies, torn between emancipation and submission. Therefore, studying the staging's embodiment choices reveals the tonal density of *La Folle Enchère*, caught between burlesque and cynicism.

INDEX

Mots-clés

dramaturgie, libertinage, mise en scène, tonalité, travestissement, Ulrich (dite Mme Ulrich)

Keywords

dramaturgy, libertinism, staging, tone, cross-dressing, Ulrich (known as Mme Ulrich)

AUTEURS

Vitaline Roudil

ENS PSL

IDREF : <https://www.idref.fr/282518444>

Aurore Évain

Compagnie théâtrale La Subversive

IDREF : <https://www.idref.fr/060252561>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000053350195>

BNF : <https://data.bnf.fr/fr/13774037>