

La laideur d'Yvonne dans la pièce de théâtre et les mises en scène d'Yvonne, Princesse de Bourgogne : entre transgressions esthétiques, sociales et politiques

Yvonne's ugliness in the play and in stagings of Yvonne, princess of Burgundy: between aesthetic, social and political transgressions

Andréa Leri

 <https://www.peren-revues.fr/mosaïque/2777>

DOI : 10.54563/mosaïque.2777

Référence électronique

Andréa Leri, « La laideur d'Yvonne dans la pièce de théâtre et les mises en scène d'Yvonne, Princesse de Bourgogne : entre transgressions esthétiques, sociales et politiques », *Mosaïque* [En ligne], 23 | 2025, mis en ligne le 30 juin 2025, consulté le 10 juillet 2025. URL : <https://www.peren-revues.fr/mosaïque/2777>

Droits d'auteur

CC-BY

La laideur d'Yvonne dans la pièce de théâtre et les mises en scène d'Yvonne, Princesse de Bourgogne : entre transgressions esthétiques, sociales et politiques

Yvonne's ugliness in the play and in stagings of Yvonne, princess of Burgundy: between aesthetic, social and political transgressions

Andréa Leri

PLAN

Introduction

Une pluralité de « fautes de goût » : le défi du texte dramatique

La « faute de goût » comme stigmatisation sociale : une « laideur » validiste et classiste

L'enlaidissement comme stratégie de contournement face à la mascarade sociale

La « laideur » comme crise des formes d'une théâtralité spéculative

TEXTE

Introduction

- 1 La pièce *Yvonne, Princesse de Bourgogne* est écrite par l'auteur polonais Witold Gombrowicz et achevée en 1935. Elle est publiée pour la première fois en 1938 dans la revue littéraire *Skamander* et met en scène une des fautes de goût les plus illustres du théâtre du xx^e siècle : celle(s) d'Yvonne, véritable « roturière » (Buyle, 2007 : 135-150) dont la prétendue « laideur » offense toute la haute aristocratie fictive du Royaume de Bourgogne. Aux yeux des autres personnages, Yvonne est « laide »¹. Elle cumule une pluralité de « fautes de goût », révélatrices de tout un système de conventions auquel elle n'appartient pas, l'excluant derechef du champ de la « féminité »² – entendue en tant que construction sociale genrée. Ces « fautes de goût », plurielles et diffuses, sont autant de pistes dramatiques – certaines jouant volontiers des stéréotypes conservateurs – qui

s'inscrivent matériellement dans une *hexis corporelle*³ dévaluée, mise en avant par le texte lui-même.

- 2 Nous analyserons, par un modeste panorama, comment la « laideur » d'Yvonne est prise en charge par les mises en scènes d'Yves Beaunesne (1998), Luc Bondy (2009 ou sa reprise en 2020), Anne Barbot (2011), Geneviève Guhl ou Jacques Vincey (2014) et comment les choix dramaturgiques perpétuent des stéréotypes validistes⁴, classistes et/ou sexistes que le texte porte en lui, en acte et en puissance ; ou, au contraire, traitent la « laideur » comme une transgression possiblement esthétique, morale, politique et théâtrale, sans toujours échapper à quelques soubassements réactionnaires. Nous verrons que ces mises en scène optent, le plus souvent, pour des choix tranchés qui, la plupart du temps, s'excluent : soit la « laideur » d'Yvonne est mise en scène de façon à interroger les catégories esthétiques et sociales des femmes en prise avec un classisme et un validisme subis (le personnage devient alors le parfait bouc-émissaire) ; soit la/les faute(s) de goût commises par Yvonne sont délibérées et signent le refus plus ou moins catégorique de jouer le jeu de la mascarade sociale et genrée ; soit enfin, cette « laideur » symbolise un refus de la théâtralité, plus encore du théâtralisme, et des formes mêmes du théâtre dans une perspective de distanciation brechtienne. Cet héritage brechtien est une grille de lecture adoptée *a posteriori* dans le cadre de cet article plutôt qu'une revendication claire des metteurs et metteuses en scène.

Une pluralité de « fautes de goût » : le défi du texte dramatique

- 3 Vraisemblablement issue des classes populaires comme le laissent entendre ses Tantes pauvres et mal vêtues⁵, Yvonne est *de facto* reléguée aux mauvaises manières et au grotesque. Physiquement disgracieuse et ridiculisée par sa « robe à fleurs », elle est immédiatement perçue par les personnages comme un « laideron », une « mouche à merde » ou un « cafard lugubre » qu'il faudrait « écraser » (Gombrowicz, 1998 : 18). Comparée à la « fleur des plus basses couches de la société » (*Ibid.* : 67) par le Maréchal, ses manières étonnantes tout

autant que son mutisme (signe de l'asocialité et de l'anti-théâtralisme du personnage) rentrent en contradiction avec les *habitus*⁶ des élites incarnées par le Roi Ignace, la Reine Marguerite et les courtisans du royaume. En tant que classe, ces personnages s'affirment, se reconnaissent ou rejettent celles et ceux qui s'éloignent des normes sociales, esthétiques et politiques qu'ils symbolisent. C'est donc sous le prisme d'un mépris de classe qu'Yvonne est d'abord jugée « laide » par les personnages de la cour.

- 4 Le texte sous-entend également le possible handicap mental ou physique d'Yvonne, l'éloignant une fois de plus des normes sociales et esthétiques, validistes. Aux actes I et III, Yvonne est décrite « chétive », « malade », « blafarde » et « invalide » (*Ibid.* : 65, 81) alors que de nombreux médecins auraient tenté, en vain, de poser un diagnostic et de la guérir (*Ibid.* : 20). Le Prince décèle une forme de catalepsie (*Ibid.* : 71), c'est-à-dire un trouble psychosomatique qui occasionne l'immobilité de certains membres du corps. Sa mauvaise santé devient l'un des prétextes même de son assassinat puisque, comme le précise la Reine Marguerite, Yvonne « est si chétive, [qu']on croira qu'elle est morte comme ça, tout simplement... » (*Ibid.* : 75). Le corps perçu comme handicapé est un corps dévalué socialement. Jugé inutile et laid, il est considéré – selon les idéologies productivistes⁷ ou fascistes⁸ de cette société fictive – comme impropre à vivre.
- 5 Pour toutes ces « fautes de goût », tant sociales qu'esthétiques, volontaires ou involontaires, Yvonne ne peut, selon les autres personnages, prétendre à la beauté. Précisons toutefois que la « laideur » d'Yvonne émane le plus souvent du regard des personnages masculins. Dès le premier Acte, tandis que le Prince Philippe et ses amis se délectent des « jambes » et des « lèvres » des passantes (*Ibid.*) – morcellement et réification du corps des femmes qui découlent indéniablement d'une forme de *male gaze* (Mulvey, 2012) –, la présence d'Yvonne choque. Parce qu'à certains égards Yvonne ne correspond pas aux fantasmes masculins et aux normes de genre qui façonnent « la-femme » au sens wittigien⁹ du terme, Yvonne est catégorisée comme « laide » dans un système fictionnel patriarcal qui prône la domination masculine et a tôt fait de marginaliser celles considérées par eux comme des fautes. En outre, la « laideur » d'Yvonne est peut-être moins exceptionnelle qu'elle n'est symptomatique d'un rapport de domination genrée. Précisons en effet que les

autres personnages féminins de la fable sont sans cesse, sous le regard des hommes, menacés de basculer à leur tour dans la « laideur ». Ainsi la Reine Marguerite, parce qu'elle s'insurge contre son époux, est dénigrée, traitée de « vieille », de « débile », de « cinglée » et de « souillon » (Gombrowicz, 1998 : 77), dévaluée par le Roi parce qu'elle fait défaut aux normes féminines. Le jugement de « laideur » devient la justification de l'oppression de ces personnages et renforce la hiérarchie sociale entre les genres et les classes.

- 6 Un flou dramaturgique persiste néanmoins parce que la « laideur » d'Yvonne n'est jamais décrite, ni par les didascalies ni par les personnages qui la relativisent sans cesse. À l'acte I, Isa, dame de la cour, minimise le jugement radical des jeunes hommes qui la désignent comme un « Laideron, tout de suite » (*Ibid.* : 18), tandis que le Prince ne la trouve finalement « pas plus mal que bien d'autres » (*Ibid.* : 31-32). N'« ayant même pas l'originalité d'un défaut physique significatif » (Buyle, *op. cit.*), Yvonne se contente de déranger la Forme¹⁰ ainsi que l'entend Muriel Plana c'est-à-dire en tant que « code », « structure » ou « ordre » sans lesquels il ne peut y avoir de « définition », d'« appartenance », de « reconnaissance » et donc d'« identité ». En outre, Yvonne est peut-être moins laide physiquement qu'elle n'incarne, par son indétermination, le concept même de « laideur ». Selon Michel Ribon (1995), la « laideur » s'apparente aux « ténèbres » (*Ibid.* : 9), à l'in-forme et à l'im-monde » (*Ibid.* : 11), au sens où elle est toujours en marge des règles qui façonnent, régulent et organisent monde. La « laideur » d'Yvonne en tant qu'impensé devient donc une menace contre tout système (celui des personnages du royaume fictif, de la fable et du théâtre) et cristallise la tension théorique formulée par l'auteur Witold Gombrowicz entre *forme* et *informe*¹¹. Le caractère informe de la/des « faute(s) de goût » du personnage, constitue une échappatoire face aux conventions sclérosantes.

- 7 La prétendue « laideur » d'Yvonne est donc plus complexe qu'il n'y paraît et ne peut se résumer à un simple attribut physique. Défaut formel ou défaut à la forme, faute(s) de goût, minorité discriminée, ou simple bouc-émissaire, la « laideur » d'Yvonne est plurielle. Ainsi, la complexité du rapport que le texte dramatique entretient avec la laideur apparaît comme un défi majeur pour les mises en scène de la pièce.

La « faute de goût » comme stigmatisation sociale : une « laideur » validiste et classiste

- 8 Certaines mises en scène, telles que celle de Luc Bondy pour son opéra de la pièce, ou celle de Geneviève Guhl, traitent la laideur d'Yvonne d'un point de vue individuel, comme attribut physique et/ou identité sociale¹² qui particularise physiquement le personnage. Ainsi, elles prennent toutes deux le parti d'interpréter la/les « faute(s) de goût » d'Yvonne à l'aune d'un prétendu handicap, qu'il soit nerveux et/ou moteur¹³. Pour cela, elles recourent à l'usage du grime, « accessoire signifiant » (Paquet, 1989 : 10) de la théâtralité au service de l'expressivité et qui s'oppose à la quotidienneté et à l'embellissement du maquillage en opérant comme un « contre-maquillage » (Lascault, 1976 : 50) – pour reprendre les termes de Dominique Paquet et de Michel Lascault¹⁴. Les comédiennes Dörte Lyssewski (chez Bondy) et Ilil Land-Boss (chez Guhl) sont donc grimées par un fond de teint blanchâtre et sale (les yeux rougis et le teint luisant pour Bondy) qui noie les traits, afin de suggérer une pâleur malade très vite élargie à des symptômes visibles, signes d'un trouble des fonctions cognitives¹⁵.
- 9 Dans la mise en scène de Geneviève Guhl, à la Comédie de Genève en 2014, les symptômes caractéristiques de la catalepsie sont repérables dès l'entrée de la comédienne Ilil Land-Boss, à l'acte I. Analysée par le Prince, Yvonne est assise, immobile, sur une table roulante utilisée par ses Tantes pour la déplacer – et qui rappelle fortement le fauteuil roulant dans l'imaginaire stéréotypique des handicaps physiques. Durant la tirade du Prince, la main et le pied droits de la jeune femme se lèvent, se crispent puis se figent quelques instants avant de retrouver leur position initiale. Yvonne tente ensuite de répondre au Prince, vraisemblablement empêchée dans la réalisation motrice de sa parole¹⁶. Aussi, lors de sa présentation au Roi et à la Reine, quitte-t-elle lentement le plateau, les gestes et la démarche entravés, puis arpente la salle sans prêter attention ni aux personnages, ni au public. Une fois ramenée au centre de la scène par Cyril, Yvonne est priée d'exécuter une révérence devant sa majesté le Roi.

Elle observe alors chacun des personnages, saisie par l'incompréhension, comme si la réalité présente lui était hermétique. L'interprétation de Dörte Lyssewski, dans la mise en scène de Luc Bondy au Palais Garnier, en 2009 puis 2020, s'inscrit dans les mêmes logiques. Si Yvonne n'a aucun problème moteur, Luc Bondy suggère un trouble psychique et infantilise le personnage. La jeune femme est naïve, hébétée et a l'air perpétuellement hagard. Lors de son entrée à la cour, elle se tient au centre du plateau, raide, le visage pâle et l'œil rond, totalement ahurie. Ses émotions sont exacerbées et elle endure difficilement les cris trop sonores, ce qui dénote une forme d'hyper-sensibilité. D'un aspect général débraillé, Yvonne est décoiffée et barbouillée de taches diverses tout au long de la pièce. Dans ces deux cas de figure, le personnage d'Yvonne, passif et anesthésié, éprouve beaucoup de difficulté à se mouvoir, réduite, la plupart du temps, à l'immobilité dans un espace monopolisé par les autres personnages. De fait, son mutisme est justifié par son prétendu trouble cognitif et devient un symptôme subi plutôt qu'un choix politique actif. On ne s'étonnera donc pas de voir que Bondy et Guhl respectent les dernières coupes¹⁷ du texte, effectuées par Gombrowicz, en empêchant totalement la parole d'Yvonne et en la restreignant à un unique « oui¹⁸ ».

- 10 Geneviève Guhl et Luc Bondy soulignent également la rupture de classe entre Yvonne et les membres de la cour, plus spécifiquement en mettant en valeur la tension entre *habitus* sociaux et esthétiques parmi les personnages féminins. Cela se traduit tout d'abord par l'usage du fard blanchâtre, codification théâtrale qui dénote paradoxalement l'absence de fard, c'est-à-dire le non-respect des règles d'une « beauté de rigueur » (Guillou, 1976 : 36) œuvrant à un « embellissement social minimum » – pour reprendre les termes de Michel Guillou – auquel se plie le reste de la communauté des femmes de la pièce. Chez Geneviève Guhl, le personnage d'Isa (dame de la cour et amie du Prince avec qui il commet l'infidélité) incarne, par son maquillage élégant et distingué, un idéal de féminité (Leri, *op. cit.*). Il en est de même chez les dizaines de figurantes de l'opéra de Luc Bondy dont les maquillages (rouge à lèvres, trait noir d'eye-liner...) « autonomise[nt] les organes » (Lascault, *op. cit.* : 50) dans une perspective de séduction et de sensualité. Yvonne, quant à elle, fait mauvais usage des cosmétiques puisque, à l'acte II, elle s'éveille dans

un lit à baldaquins avec, sur la joue gauche, la bave d'un rouge à lèvres mal ajusté. Cette erreur esthétique, cette « faute de goût », déforme la structure anatomique et désaxe les lèvres, ce qui instaure une bizarrerie et souligne le grotesque d'Yvonne.

- 11 De même, la distinction vestimentaire est notable et accentue le mépris de classe subi. Chez Geneviève Guhl, Yvonne nage dans une tenue mal ajustée aux collants blancs larges et froissés. Le chapeau rouge à la plume excentrique, de même que les grossiers nœuds aux souliers, renforcent le ridicule du personnage. Chez Luc Bondy, Yvonne, l'air dépenaillé, est vêtue très modestement d'une petite robe chiffonnée et de chaussures Bensimon roses – qu'elle troquera à l'acte II pour d'affreuses bottes¹⁹ de la même couleur. La tenue négligée atteste encore d'un manque de moyens pour se parer. On le sait, la beauté – « socialement construite » par « l'opposition entre groupes sociaux » – est du côté de l'argent et du pouvoir comme le rappelle Frédéric Godart lorsqu'il réfléchit à la mode (2020 : 170). Ce manque de goût a aussi à voir avec une esthétique « kitsch », « démodée », « populaire » et considérée comme de « mauvais goût »²⁰. Le constat du « kitsch » dégrade, déclasse ou relègue et « présuppose une esthétique idéologisante discriminatoire »²¹ selon Isabelle Barbéris (2012). Cette idéologie discriminante est garantie par les femmes de la cour qui exhibent une féminité type, une féminité mascarade, qui se traduit par des escarpins hauts et brillants, des robes ornementées et colorées, des bijoux étincelants parant nuques et poignets. En somme, cette mise en valeur ostentatoire de leurs appareils de classes supérieures renvoie paradoxalement au « kitsch » des aristocrates eux-mêmes, « garants d'une identité sociale de plus en plus illusoire » (Maslowsky, *op. cit* : 84).

- 12 Enfin, remarquons que ces distinctions esthétiques sont renforcées par des tensions entre incorporations sociales et incorporations genrées (Court, 2016 : 321-330). Le manque de tenue et la maladresse d'Yvonne (notamment dans la mise en scène de Luc Bondy) lui confèrent une grossièreté intrinsèque. Lors de l'acte III, durant une scène avec la Reine Marguerite et le Roi Ignace, elle se tient avachie sur le lit, les jambes écartées laissant entrapercevoir sa culotte. Elle s'oppose, par ses manières déplacées et grotesques, aux manières légères et distinguées du reste de la communauté des femmes, et plus précisément au chic et à la retenue d'Isa ou de la Reine.

- 13 Luc Bondy et Geneviève Guhl mettent littéralement en scène ce que les personnages considèrent comme une « apathie », une « tare organique » (Gombrowicz, 1998 : 20) ou un défaut de classe. Tous deux épousent le point de vue de la cour et réduisent le personnage à sa stigmatisation physique et sociale. Chez Bondy, comme chez Guhl, Yvonne est débordée par les excès de la cour. Son grime partiel n'est pas assez assumé pour trancher avec leur esthétique. La suspicion d'un handicap mental, l'impossibilité de faire retour sur la situation en cours, ou de la décaler, ainsi que le maintien délibéré du quatrième mûr, ne permettent pas au personnage de questionner la forme, de se faire le relai des spectateur·trice·s. Yvonne est prise dans la forme : elle en est le produit et la prisonnière. Dans les deux cas, la représentation de la « laideur » dépendrait en partie d'un handicap rendant le personnage d'Yvonne hermétique à toute interaction sociale. Néanmoins cette représentation dépendrait également d'un mépris de classe mis en valeur par ces deux mises en scène. Ces choix reconduiraient le validisme et le classisme des personnages de la fiction et, dans le même temps, limiterait la portée subversive d'Yvonne en faisant du handicap la forme la plus symptomatique et stéréotypée de l'anormalité – et par extension de la laideur – paroxysme de l'altérité. Yvonne est l'incarnation naturalisante de la « laideur » que les personnages lui imputent.

L'enlaidissement comme stratégie de contournement face à la mascarade sociale

- 14 Si la/les « faute(s) de goût » d'Yvonne semblent à première vue involontaires, certaines mises en scène cultivent le doute : la soi-disant « laideur » d'Yvonne ne relèverait-elle pas d'une stratégie, d'un choix, établis par le personnage ? Dans une telle perspective, Yvonne devient le sujet créateur de sa propre laideur, et la laideur un étendard contre la mascarade sociale qu'incarne la cour royale. Ainsi, la « faute de goût » ne figure-t-elle pas un stéréotype de classe ou de genre, mais un défaut formel, un défaut fait à la Forme qu'incarnent et défendent les personnages de la cour. Par de telles options de mise en scène, la tension conceptuelle de Gombrowicz entre *forme* et

informe se matérialise théâtralement. Selon lui, la *forme* renvoie à une mythologie construite et idéale, une « culture minable » précise-t-il, qui façonne des comportements dits « cultivés, supérieurs, mûrs » (Gombrowicz et De Roux, 1968 : 86). Ces comportements sont artificiels, dignes d'un jeu d'acteur, d'une véritable mascarade sociale, et veillent à dissimuler la nature informe, immature, insuffisante et indécise (*Ibid.*) des êtres, symboles de leur « laideur » morale intrinsèque.

- 15 La metteuse en scène Anne Barbot (2011) prend en charge la tension conceptuelle entre *forme* et *informe* par les moyens d'un grimage très exagéré (comparé aux partis pris par Bondy ou Guhl) incarnant la sclérose et l'artificialité des normes sociales. Le « grimage/saccage » (Lascaux, *op. cit.* : 48) concerne l'intégralité des membres de la cour et inverse esthétiquement le rapport à la laideur. La prétendue « laideur » d'Yvonne est formellement représentée par l'absence et le refus de maquillage. L'authenticité de sa peau nue devient « aveu d'impuissance et de vide » (Guillou, *op. cit.* : 46). À l'opposé, le grimage de la cour est un « fard-mensonge » (Paquet, *op. cit.* : 101) : la forme qui déforme – esthétiquement parlant – et qui refuse le vide, le silence de la peau, symbole par excellence du laid et de l'informe, de sa vérité existentielle de sujet soumis au temps et à la décrépitude (Gagnebin, 1994). Ainsi, pour révéler leur part informe, le Roi et la Reine n'auront d'autres solutions que de se démaquiller progressivement, retirer la couche du fard, verni qui dissimule le mensonge social. Le démaquillage s'affirme comme « élément de rupture du jeu » et « abandon du "personnage" » (Paquet, *op. cit.* : 57) social. Ce mélange de grimage et de nudité, défigure les personnages, les rend monstrueux et inquiétants, tandis qu'Yvonne est préservée. La laideur, esthétiquement parlant, change de camp.
- 16 Ce contre-point critique concernant la mascarade sociale prend aussi appui sur le pouvoir de la parole, laissant entendre que le silence d'Yvonne est avant tout un choix. Dans sa mise en scène de 2014 au Théâtre Olympia, Jacques Vincey supprime la présence des Tantes à l'acte I. Ce sont elles, on l'a vu, qui introduisent dans le texte la possibilité d'un handicap. Après avoir coupé ce passage, Jacques Vincey choisit de faire venir Yvonne du public : simple spectatrice conduite sur scène. Vêtue sobrement, les cheveux longs et peu maquillée, elle apparaît avec une retenue plus proche de la timidité et de l'introver-

sion que d'un handicap mental quelconque. Elle réagit aux propos de Philippe et Cyril : d'abord sobrement amusée puis gênée par la situation – comme le serait un·e spectateur·trice dépendant·e des choix des comédien·ne·s – Yvonne s'installe de plus en plus dans un silence mortifié tant les humiliations s'accroissent. Elle reste toutefois consciente de ce qui se joue autour d'elle, en témoigne sa prise de parole à l'acte II. Jacques Vincey choisit de ne pas respecter les dernières coupes de l'auteur et offre au personnage la possibilité de s'exprimer, et de se défendre. Face aux moqueries répétées du Prince et de son acolyte, Yvonne ordonne qu'on la laisse tranquille²². Elle expose également sa théorie du « cercle » : « C'est comme un cercle, chacun, toujours, tout toujours... Toujours comme ça » (Gombrowicz, 1998 : 32). Cette métaphore du cercle renvoie premièrement à la tragédie personnelle d'Yvonne, toujours humiliée et rejetée dans ses relations sociales. Il symbolise également la reproduction et la perpétuation d'un système dans lequel les femmes sont ridiculisées, dépréciées, déshumanisées – en un mot : enlaidies – afin de mieux légitimer l'ordre dominant. En effet, cette théorie se répète dans la pièce, notamment lorsque le Roi, après s'être remémoré le viol commis sur une couturière, projette de tuer Yvonne. Les violences perpétrées s'inscrivent dans ce que le Roi reconnaît lui-même comme un système :

À son tour, elle aussi et ça continue... Toujours quelqu'un quelqu'un d'autre quelque part n'importe quand... Toujours comme ça... Si pas celui-ci, celui-là, et si pas celle-ci ce sera une autre, et ça continue – impitoyablement, par en haut – au culot, de sang-froid (*Ibid.* : 76-77).

En faisant d'Yvonne une spectatrice humiliée, douée de conscience et capable de répondre à ses agresseurs, Jacques Vincey ne fait pas d'elle une femme « laide », mais une victime. Il n'hésite d'ailleurs pas à représenter la violence sur scène. À l'acte II, Philippe et Cyril font preuve de brutalité envers une Yvonne couverte de contusions ; tandis que le Roi à l'acte III rejoue sur elle, de manière mimétique, les gestes du viol commis plusieurs années auparavant sur la couturière. Dans la mise en scène de Jacques Vincey, le silence d'Yvonne devient une prise de position politique qui met en valeur les oppressions patriarcales subies. Il n'est pas, comme chez Luc Bondy ou Geneviève Guhl, le signe d'une impossibilité motrice mais, dans la mesure où il

est choisi, il relève de l'ambiguïté et rend le personnage bien plus complexe. Le silence devient « une forme de discours hors de la parole », une « puissance ambiguë » qui laisse place à toutes les possibilités, comme le précise David Le Breton dans son essai (1997 : 77).

- 17 Par ces stratégies de mises en scène, Yvonne n'incarne pas esthétiquement ou physiquement la laideur. Elle n'est laide qu'abstraitement, qu'en tant qu'elle fait défaut aux *formes*, aux systèmes – notamment patriarcaux – de cette société fictionnelle, ce qui lui permet de symboliser toutes les formes d'oppressions quelles qu'elles soient, sans en incarner aucune. Sa « laideur » ne relève pas du monstrueux, mais de l'insignifiance : une insignifiance qui met en défaut la théâtralité. « Théâtralité » d'abord, selon la définition butlérienne du terme, c'est-à-dire en tant qu'« identité construite », « accomplissement performatif » sur le mode de la « croyance » (Butler, 2007 : 134) des personnages en leur propre mascarade ; et « théâtralité » au sens où l'emploient Geneviève Jolly et Muriel Plana c'est-à-dire en tant que « pure émergence de l'acte théâtral dans le vide de la représentation » (Jolly et Plana, 2010 : 212). Yvonne est laide parce qu'elle refuse de jouer le jeu de la cour (tant leur jeu social que théâtral) et parce qu'elle est la seule capable de poser un contre-regard, un regard critique, sur l'acte théâtral en train de se faire.

La « laideur » comme crise des formes d'une théâtralité spéculative

- 18 Faire arriver Yvonne depuis le public, comme c'est le cas chez Jacques Vincey et chez Anne Barbot, crée déjà un effet de distanciation²³ avec la théâtralité des autres personnages. Durant la majeure partie de l'acte I, Anne Barbot choisit de laisser Yvonne dans le public, à l'extrémité du deuxième rang, de dos. Elle est donc relativement invisible pour l'intégralité des spectateur·trice·s et n'apparaît que très tardivement, laissant la place aux déchaînements des autres personnages sur la scène et à l'attente voyeuriste du public qui ne peut s'empêcher de pressentir, d'attendre la « laideur », sans savoir comment cette dernière sera représentée. La prétendue « laideur » d'Yvonne devient

une loupe pour analyser la théâtralité des comédien•ne•s au plateau. De même, chez Jacques Vincey, Yvonne la « laide » ne vient pas de la lumière des projecteurs mais de l'ombre, de la masse quelconque et indifférenciée des spectateur•trice•s. Issue du quotidien, Yvonne est banale : insignifiante plus que laide. Elle déçoit forcément le public en tant qu'elle n'incarne aucune spectacularité. Elle est représentée comme notre semblable plutôt que comme une Autre radicalement différente. Dans ces mises en scène, la « laideur » ne provient pas du singulier, de l'inhabituel ou de l'informe, mais de l'ordinaire. La laideur serait donc partout, en puissance. Émergeant du public, Yvonne, par son insignifiance, refuse la théâtralité et crée un *effet de distanciation*.

- 19 La mise en scène d'Yves Beaunesne en 1998 au théâtre de la Colline est peut-être la mise en scène la plus radicale en fait de cette distanciation. Yvonne, interprétée par Aline Le Berre, n'est représentée ni sous le prisme du classisme ou du validisme, ni par l'entremise du grimage de théâtre. Si la mise en scène prend effet dans un passé fictif proche d'une esthétique Renaissance, les tenues d'Yvonne et de ses Tantes ne jurent nullement avec celles portées par la cour. De plus, alors qu'il refuse la parole à son personnage, Yves Beaunesne offre à Yvonne une assurance décuplée. Elle n'est pas réduite à un espace circonscrit du plateau ou à l'immobilité comme dans les mises en scène de Guhl ou Bondy. Yvonne ne cesse de se mouvoir autour des personnages en les singeant, concentrés qu'ils sont sur leur logorrhée poussive et interminable. Sa démarche lente et déterminée contamine tout le plateau. Elle enraye le rythme de jeu des autres personnages, vifs et alertes. Par sa mesure et sa lenteur, la Yvonne de Beaunesne rappelle les conseils donnés par Brecht au comédien en vue de produire un effet de distanciation : « [s]es muscles doivent rester décontractés », « il ne doit pas se mettre [...] en transes », « il ne doit pas faire l'effet d'être [...] possédé » (Brecht, 1994 : 44). La Yvonne de Beaunesne n'est donc « laide » aux yeux des personnages que parce que son comportement déroutant jure, met en relief et interroge les codes théâtraux portés par les personnages. À l'Acte I, tandis que le Chambellan essaye de discourir rationnellement, Yvonne l'observe méticuleusement, lui pose la main sur le crâne ou lui rentre le doigt dans l'oreille. À l'Acte II, lors de la visite des Dames de la cour dans les quartiers du Prince, ces dernières s'esclaffent à gorge déployée à la vue d'Yvonne. Pour se moquer d'elles, le Prince rit plus

fort encore tandis qu'Yves Beaunesne prend le parti de faire rire Yvonne en une forme de hennissement extravagant. Par cette imitation parodique, Yvonne révèle le simulacre social et théâtral des gens de la cour. Un peu plus loin encore, à l'acte III, le Prince appelle Yvonne afin qu'elle puisse le voir dans les bras d'Isabelle et sceller leur séparation. Aline le Berre se tient figée derrière les deux comédiens – Marc Citti et Sabrina Leurquin – langoureusement enlacés au sol, la tête dans ses jupons. Dans une danse étrange, Yvonne les enroule dans sa robe et pousse délicatement la tête de Philippe. La chorégraphie, profondément déroutante, rompt avec les gestes et les rythmes des personnages royaux. Elle instaure un autre régime de théâtralité et distille un trouble sur la scène. Le personnage d'Yvonne fait défaut à la forme du dispositif théâtral en la « déréglant », au sens où l'entend la philosophe Geneviève Fraisse. C'est-à-dire qu'elle ne « cherch[e] [pas] une identité ou une norme qui modifieraient la représentation du monde » mais elle cherche plutôt à « changer les règles du jeu de l'art et inventer ainsi de nouveaux rapports esthétiques » (Fraisse, 2019 : 13). C'est donc de l'intérieur qu'Yvonne tente de subvertir la Forme théâtrale.

- 20 En outre, si Yvonne est « laide » aux yeux des autres personnages, c'est avant tout parce que par son silence et son refus de jouer (ou en jouant selon ses propres règles), elle « fait reconnaître l'objet » (ici, le jeu en cours et les conventions portées par les autres personnages) tout en le faisant « paraître étranger » (Brecht, 1994, *op. cit.* : 40). Yves Beaunesne, Jacques Vincey ou Anne Barbot renforcent – chacun • e à sa manière et selon son esthétique propre – cette distanciation faisant d'Yvonne un personnage hors de la fable. Par sa présence anti-théâtrale, silencieuse et déroutante, elle empêche l'identification aux autres personnages et dévoile plus que leur théâtralité : leur théâtralisme, c'est-à-dire « un théâtre qui souffre de sa propre emphase » (Sarrazac, 2010 : 212) et de sa spectacularité narcissique²⁴. Dans le texte comme dans les représentations d'Anne Barbot, de Jacques Vincey et d'Yves Beaunesne, les personnages de la cour collent au simulacre de leur théâtralité. Pour reprendre les termes de Jean-Marie Piemme, leur théâtralité « se complaît dans la célébration de ses propres codes », « dans ses propres conventions » et donc « n'est plus que la marque irrécusable du mensonge et de l'aveuglement²⁵ ». Les personnages de la cour, entraînés par leur spectacularité, leur

capacité à faire effet – tant socialement que théâtralement – et par leur identification les uns aux autres, à « un ordre global » et « unique » (Beaunesne, 1998), rappellent les caractéristiques même du théâtre fasciste dénoncées par Brecht. En tant qu'opprimée et victime, mais également en tant que sujet épique qui refuse toute forme de naturalisme ou d'illusionnisme, Yvonne révèle les rouages de « la théâtralité des oppresseurs » (Brecht, 2000, *op. cit.* : 689) : ceux et celles qui, pour citer Brecht encore, « agissent en ayant conscience d'être exposés aux regards du monde », faisant « tout pour que leurs actes et leurs démarches s'imposent aux yeux du public comme évidents et exemplaires » (*Ibid.*, p. 689). Par son silence et par son anti-théâtralité, Yvonne incarne la mort du « bel animal » aristotélien et donc les crises de la fable et de la forme dramatique qui « marque[nt] [l']émergence de la modernité au théâtre » (Kuntz, 2010, *op. cit.* : 30), ce que les mises en scène de Barbot et Beaunesne mettent en valeur, accentuent et développent à leur manière. En créant un contre-point permanent avec les autres personnages de théâtre qu'il déroutent, le sujet épique propose une autre interprétation du dramatique. Il devient « la nécessaire médiation de l'observateur face à la chose qu'il observe – pour un théâtre non-illusionniste, où [...] le "sujet épique" se maintient ouvertement » (Barbolosi et Plana, 2010 :76). Le sujet épique entraîne alors une conscience épique. Ce qui apparaît de prime abord comme une « faute de goût » est ce par quoi l'acte théâtral est démystifié.

- 21 En conclusion, les choix de mises en scène sont cruciaux afin d'étayer les possibles « fautes de goût » imputées à Yvonne. Véritables partis pris, ils offrent à la fable et au personnage(s) gombrowiczien(s) diverses ampleurs. Ainsi, la « faute de goût » peut-elle être facilement associée à des enjeux esthétiques et sociaux faisant d'Yvonne un être physiquement disgracieux et/ou méprisé aux yeux de cette société fictive. Les grimaces, les costumes ou le comportement d'Yvonne sont autant de signes théâtraux qui matérialisent l'« anormalité » du personnage et sa marginalité par rapport aux codifications physiques et esthétiques des personnages de la cour. De ce fait, ces signes peuvent renforcer l'« enlaidissement » du personnage au prisme de conceptions classistes ou validistes certes présentes dans le texte, mais qui renforcent les stéréotypes convenus – véritables ethos réac-

tionnaires issus d'un imaginaire dominant²⁶ – dans l'appréhension des représentations de la laideur féminine.

- 22 Néanmoins, la « faute de goût » peut apparaître comme une stratégie délibérée du personnage, tel que dans la mise en scène d'Yves Beaunesne. L'enlaidissement devient alors une échappatoire, une fuite, une manière de se préserver du regard de l'autre et, plus largement, d'un système patriarcal dans lequel le corps des femmes est un perpétuel objet de consommation. Le corps laid tient à distance les hommes. Mais la laideur, insipide et insignifiante, est aussi celle qui, paradoxalement, attire les regards et polarise les attentions. De fait, la « faute de goût » en tant que stratégie fait affront et devient un étendard, comme chez Anne Barbot. Elle dénonce tout à la fois les carcans des conventions sociales et l'instrumentalisation de ce qui peut être jugé « laid » en vue de le dénigrer, l'altérer ou le discriminer. En outre Yvonne, « corps-obstacle », « morceau de nuit » (Zaragoza, 2006 : 164) proche des « ténèbres » auxquels Michel Ribon compare la « laideur », interroge les formes mêmes du théâtre, la théâtralité comme le théâtralisme. Par l'effet de distanciation que crée sa « laideur », elle met en garde contre la spectacularité théâtrale : celle des scènes dramatiques comme des scènes politiques. À ce titre, la « faute de goût » tient le rôle de garde-fou.

BIBLIOGRAPHIE

BARBOLOSI L. et PLANA M., 2010, « Épique/ Épicisation », dans SARRAZAC J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.

BARBÉRIS, I. et PECORARI, M., 2012, *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*, Dijon : Éditions universitaires de Dijon.

BEAUNESNE Y., 1998, « Conférence publique de la saison 1998-1999 », Saison 1998-1999, Théâtre National Colline.

BOURDIEU P., 1979, *La distinction, critique sociale du jugement*, Paris : les

Éditions de Minuit.

BOURDIEU P., 1980, *Le sens pratique*, Paris : les Éditions de Minuit.

BRECHT B., 1994, *Petit organon pour le théâtre*, Paris : L'Arche.

BRECHT B., 2000, « IX. L'Achat du cuivre 1939-1955 », dans *Écrits sur le théâtre*, Paris : L'Arche.

BUTLER J., 2007, « Actes performatifs et constitution des genres : phénoménologie et théorie féministe », dans *Metteuses en scène – Le théâtre a-t-il un genre ?*, p. 133-149.

- BUYLE J.-P., 2007, « Witold Gombrowicz, Yvonne, Princesse de Bourgogne », dans *Droit et littérature*, Louvain-la-Neuve : Anthémis.
- COURT M., 2016, « Incorporation », dans RENNES J. (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris : La Découverte, p. 321-330.
- FRAISSE G., 2019, *La Suite de l'Histoire – Actrices, Créatrices*, Paris : La Couleur Des Idées.
- GAGNEBIN M., 1994, *Fascination de la laideur*, Seyssel : Champ Vallon.
- GOMBROWICZ W., 1981, *Journal*. Tome I. 1953-1956, Paris : C. Bourgeois.
- GOMBROWICZ W. et DE ROUX D., 1968, *Gombrowicz – entretiens avec Witold Gombrowicz*, Paris : Éditions Pierre Belfond.
- GOMBROWICZ W., 1990, *Souvenirs de Pologne*, Paris : C. Bourgeois.
- GOMBROWICZ W. et DE ROUX D., 1996, *Testament – Entretiens avec Dominique de Roux*, Paris : Gallimard.
- GOMBROWICZ W., 1998, *Yvonne, princesse de Bourgogne*, Arles : Actes Sud.
- GODART F., 2020, « Dans la mode, la beauté est démodée », dans MARMION J.-F. (dir.) *Psychologie des beaux et des moches*, Auxerre : Sciences Humaines.
- GUILLOU M., 1976, « Autopsie et esthétique du désir », *Traverses*, n° 7, p. 36-46.
- JOLLY G. et PLANA M., 2010, « Théâtralité », dans SARRAZAC J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.
- LASCAULT G., 1976, « N+1 banalités sur le maquillage », *Traverses*, n° 7, p. 48-56.
- LERI A., 2022, « Enlaidir par le maquillage de théâtre : entre discrimination genrée et illimitation queer. L'exemple de la mise en scène d'Yvonne, princesse de Bourgogne par Geneviève Guhl (2014) », *Les rôles du maquillage sur la scène contemporaine*, Université Paul-Valéry Montpellier 3 (en cours d'expertise).
- KUNTZ H., 2010, « Bel animal (mort du) », dans SARRAZAC J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.
- LE BRETON D., 1997, *Du silence*, Paris : Métailié.
- MASLOWSKY K., 2012, « Opérette de Witold Gombrowicz : l'homme artificiel dans la spirale kitsch d'un monde qui se démode », dans BARBÉRIS I. et PECORANI M., *Kitsch et théâtralité : effets et affects*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.
- MULVEY L. 1975, « Plaisir visuel et cinéma narratif », HARDY G. (trad.), *Débordements* (en ligne), 2012. URL : <https://www.debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>. Consulté le 10 mars 2022.
- NO ANGER, 2022, « Les monstres en héritage », *À mon geste défendant – Essais de théorisation antivalidiste à partir d'un corps* (blog). URL : <https://a.mongestedefendant.wordpress.com/au-thor/nonoelomb/>. Consulté le 2 décembre 2022).
- PAQUET D., 1989, *Alchimies du maquillage*, Chiron : Arts nomades.

PIEMME J.-M., 2008, « Théâtralité », dans CORVIN M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris : Bordas.

PLANA M., 2010, « Des monstres, des spectres, des écrans : forme du mythe et mythe de la forme, P.O.M.P.E.I., 2^e fouille de Caterina Sagna », dans BUTEL Y. (dir.), *De l'Informe, du Difforme, du Conforme au théâtre. Sur la scène européenne, en Italie et en France*, Berne, Bern, Berlin, Bruxelles.

PLANA M., 2012, *Théâtre et féminin, identité, sexualité, politique*, Dijon : Éditions Universitaires de Dijon.

PUISEUX C., 2019, « Féminismes et handicaps : les corps indociles », dans BIENAIMÉ C (dir.), *Un podcast à soi*.

RIBON M., 1995, *Archipel de la laideur – Essai sur l'art et la laideur*, Paris : Kimé.

SARRAZAC J.-P., 2010, « Théâtralisme », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé.

WITTIG M., 2018, « On ne naît pas femme », dans *La pensée straight*, Paris : Amsterdam.

ZARAGOZA G., 2006, *Le personnage de théâtre*, Paris : Armand Colin.

NOTES

1 On mettra « laide » entre guillemets étant donné qu'il s'agit ici d'un jugement relatif et subjectif qui n'a pas vocation à faire de la laideur un attribut objectif et naturalisant.

2 On parle de « féminité » au sens où l'entend Muriel Plana, c'est-à-dire en tant qu'elle « essentialise et naturalise [...] le féminin tout en en faisant un objet imposé à l'individu de sexe féminin autant qu'impossible à atteindre pour lui » (Plana, 2012 : 14).

3 On parle de l'*hexis corporelle* au sens bourdieusien du terme, c'est-à-dire en tant qu'un certain apprentissage de classe qui se matérialise dans les corps (Bourdieu, 1980 : 117).

4 Le validisme est ce qui « définit le corps valide comme une norme à atteindre et hiérarchise [l]es corps en fonction de cette norme » (Puisseux, 2019).

5 Elles ont en effet dilapidé toutes leurs économies pour offrir une robe – apparemment de mauvaise facture – à Yvonne et se plaignent d'avoir froid (Gombrowicz, 1998 : 20).

6 L'*habitus* se réfère à des pratiques sociales, culturelles, esthétiques, langagières etc. On utilise le terme d'*habitus* d'après la définition donnée par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1979 : 191).

- 7 Soulignons ici la pensée du personnage de Cyprien qui, à l'acte I, fait l'éloge de la fonction sociale des êtres au cœur de la société (*Ibid.* : 15).
- 8 À titre d'exemple, l'eugénisme est l'un des fondements de la politique nazie sous le Troisième Reich. On sait par ailleurs que Witold Gombrowicz a été profondément choqué par la montée du fascisme en Europe (Gombrowicz, 1990 : 258-268).
- 9 Monique Wittig parle de *la-femme* comme d'un mythe, d'un concept essentialisant de la féminité et donc d'un soi-disant être *femme* au sens politique, économique, social ou esthétique (Wittig, 2018 : 54).
- 10 « La forme a tout à voir avec l'identité ; elle est garante de l'identité, elle est l'enveloppe, le contenant de l'être ou de la chose, sans quoi l'être ou la chose ne tient pas [...] » (Plana, 2010 : 15-34).
- 11 La tension entre *forme* et *informe* est explicitée par Witold Gombrowicz dans nombre de ses écrits ou de ses entretiens. Cf. Gombrowicz et De Roux (1996 : 105) et Gombrowicz (1981 : 67-68).
- 12 La laideur est intrinsèquement liée à l'identité, elle caractérise et naturalise le personnage.
- 13 On caractérise le handicap mental en tant que stigmat d'ordre comportemental difficilement reconnaissable quand le handicap moteur, qui concerne la capacité à se mouvoir, est autrement plus décelable.
- 14 Voir à ce sujet notre communication et article dans le cadre de la journée d'étude « Les rôles du maquillage sur la scène contemporaine » (Leri, 2022).
- 15 Ce grimage n'en reste pas moins réaliste. Il n'exagère pas l'expressivité des traits en exposant la convention du fard théâtral, mais rend le teint terne et maladif.
- 16 Il semble s'agir ici de dysarthrie, une forme de handicap de la communication verbale liée une fois de plus à un trouble du système nerveux.
- 17 Ces dernières coupes ont été effectuées par l'auteur dans les années 1968. Elles ont pour but de raccourcir certains passages et de retirer toutes les interactions d'Yvonne.
- 18 Cf. acte II (Gombrowicz, 1998 : 34). Luc Bondy garde également la mention à la pelote de laine.
- 19 On ne sait pas bien comment Yvonne s'est procurée ces bottes. Qu'elle les ait choisies ou qu'elle ait été contrainte de les porter par la famille

royale, elles sont un symptôme kitsch par excellence, une faute de goût commise par excès.

20 Selon la définition du *Nouveau Petit Robert* utilisée par Krystyna Maslowsky (2012 : 80).

21 « [Le kitsch] présuppose une esthétique idéologisante discriminatoire qui oppose alors non seulement le noble et l'ignoble, le haut et le bas, le vrai et le faux, mais aussi le bon et le mauvais. Car l'assignation « kitsch » prend de fait souvent la forme d'une déploration moraliste conjointe au constat d'une supposée dégradation des mœurs, dont l'esthétique kitsch vaudrait alors comme mode d'expression symbolique » (Barbérès et Pécorani, 2012 : 5-6).

22 « Laissez-moi s'il vous plaît » (Gombrowicz, 1998 : 31).

23 *L'effet de distanciation*, théorisé par Bertolt Brecht, refuse l'identification, pierre de touche du drame traditionnel aristotélicien. Ce procédé artistique cherche à révéler les rouages d'un jeu au plateau en train de se faire et de « montre[r] le personnage » en train de jouer, afin d'éveiller le regard critique des spectateur·trice·s (Brecht, 2000).

24 Une spectacularité à travers laquelle les personnages ne cessent de se mirer et de se reconnaître, gage de leur existence sociale.

25 On se réfère à la définition générale de la « théâtralité » proposée par Jean-Marie Piemme (2008 : 1338).

26 Cf. à ce sujet No Anger (2022).

RÉSUMÉS

Français

Dans *Yvonne, Princesse de Bourgogne* (1938) de Witold Gombrowicz, la soi-disant « laideur » d'Yvonne tout autant que son comportement apathique, offusque. Pour les membres de la cour royale cette dernière accumule malgré elle une multitude de « fautes de goût » – tant d'un point de vue esthétique que social ou politique – qui la discréditent sur tous les plans. Le jugement de laideur, n'en est pas moins trouble tant et si bien que la/les « faute(s) de goût » apparaissent comme autant de possibles dramaturgiques, véritables enjeux pour les metteur·se·s en scène. À partir des mises en scène d'Yves Beaunesne (1998), de Luc Bondy (2009 et 2020), d'Anne Barbot (2011), de Geneviève Guhl ou de Jacques Vincey (2014), nous interrogerons la matérialisation de la/des laideurs imputées à Yvonne. Nous verrons comment ces mises en scène traitent la « faute de goût » à la fois

comme un défaut formel fait au corps social et au théâtre. Tantôt elle perpétue des stéréotypes validistes, classistes et/ou sexistes que porte le texte en puissance et en acte ; tantôt elle est envisagée comme autant de possibles transgressions esthétiques, morales, politiques ou, théâtrales. La « faute de goût » ne serait-elle pas un prétexte pour interroger les formes mêmes de la théâtralité ?

English

In *Yvonne, Princess of Burgundy* by Witold Gombrowicz, the pretended ugliness and apathetic behaviour of Yvonne offend the members of royal court. According to them, she accumulates aesthetic, social and politic “lacks of taste”. Judgement of ugliness can be sexist, classist or ableist but it is also a blurred point of view. Therefore, these “lacks of taste” constitute both a dramaturgical opportunity and a major issue for directors. Based on the stagings of Yves Beaunesne (1998), Luc Bondy (2009 and 2020), Anne Barbot (2011), Geneviève Guhl or Jacques Vincey (2004), we question the ways Yvonne’s ugliness is apprehended and represented on stage. We show how the stagings treat the “lacks of taste”: simultaneously as a formal defect in the social body and the theater. In some cases, “lacks of taste” perpetuate ableist, classist or sexist points of view (present in act or in potential in the text), whereas in other cases they are considered as many possible aesthetic, moral, political, or, even theatrical transgressions. Couldn’t “lack of taste” be an epic pretext to question the very forms of theatricality?

INDEX

Mots-clés

faute de goût, laideur, Witold Gombrowicz, mise en scène, Anne Barbot, Yves Beaunesne, Luc Bondy, Geneviève Guhl, Jacques Vincey

Keywords

lack of taste, ugliness, Witold Gombrowicz, stagings, Anne Barbot, Yves Beaunesne, Luc Bondy, Geneviève Guhl, Jacques Vincey

AUTEUR

Andréa Leri

LLA-CREATIS, Université Toulouse 2 Jean Jaurès

Doctorante en Arts de la scène à l’Université de Toulouse – Jean Jaurès au sein du laboratoire de recherche LLA-CREATIS, elle prépare une thèse intitulée : Femmes et laideur dans les dramaturgies et sur les scènes du xxe et du xxie siècle dirigée par Muriel Plana et Fabrice Corrons. Issue de l’École Normale Supérieure de Lyon elle s’intéresse aux représentations du corps, ses enjeux, ses problématiques et ses réceptions. À côté de ses activités de recherche, elle codirige également la

La laideur d'Yvonne dans la pièce de théâtre et les mises en scène d'Yvonne, Princesse de Bourgogne : entre transgressions esthétiques, sociales et politiques

Compagnie de la Botte d'Or dans laquelle elle écrit, joue et met en scène, notamment la pièce co-écrite *Le Procès de Don Juan* ou *Un cœur à aimer toute la terre*.