

**Jeux de dames**  
*Comédienne. De M<sup>lle</sup> Mars à Sarah Bernhardt*

Pierre Popovic

Numéro 101 (4), 2001

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/26316ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Popovic, P. (2001). Compte rendu de [Jeux de dames : *Comédienne. De M<sup>lle</sup> Mars à Sarah Bernhardt*]. *Jeu*, (101), 155–159.

# Jeux de dames

Elles se sont appelées mademoiselle Mars, mademoiselle George, Marie Dorval, Virginie Déjazet, Marie Taglioni, Rachel ou Sarah Bernhardt, et leur nom a flotté comme une oriflamme éphémère sur la rumeur de la société française du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est la base d'un premier « star-system »<sup>1</sup>, déjà organisé en fonction de la fascina-

tion marchande même s'il n'a pas encore les moyens de diffusion et de publicité actuels, que décrit et analyse Anne Martin-Fugier dans *Comédienne. De M<sup>lle</sup> Mars à Sarah Bernhardt*.

**Comédienne.  
De M<sup>lle</sup> Mars à  
Sarah Bernhardt**

OUVRAGE D'ANNE MARTIN-FUGIER, PARIS, SEUIL,  
2001, 408 P.

Fidèle à une démarche qui a donné naguère de remarquables résultats<sup>2</sup> et qui conjugue les acquis de l'histoire culturelle, de la sociologie, des études féminines et des études littéraires, l'historienne propose un ouvrage qui complète ses études antérieures sur la manipulation idéologique de la représentation de la femme mise en œuvre par le XIX<sup>e</sup> siècle.

Ce dernier essai dialogue tout particulièrement avec plusieurs travaux incisifs sur la vie bourgeoise desquels ressortait que le siècle de Victor Hugo avait construit une image de « la femme au foyer » dont le noyau était l'exaltation et l'ostentation de la respectabilité. Corrélée à maintes valeurs morales et à maints préjugés masculins, cette image doxique assignait à « la bourgeoise » une place et un rôle sociaux précis<sup>3</sup>. Or, si l'on met *Comédienne* en regard de ces travaux sur la fabrication idéologique et culturelle de « l'ange du foyer », il vient à l'esprit que l'actrice est en quelque sorte le verso public de ce recto privé où pavoise « la bourgeoise ». Sur le terrain des représentations mentales, la comédienne et la femme au foyer sont en effet inséparables. Tout se passe comme si l'imaginaire social du XIX<sup>e</sup> siècle avait été bipolarisé entre le chromo de M<sup>me</sup> Prudhomme, honnête, propre, toute de devoir (y compris conjugal) et d'obligation, maternante et « sachant recevoir », et son hologramme inversé de la comédienne flamboyante, superbe, excessive, plus ou moins aventureuse, nimbée d'une auréole de gloire et précédée d'une réputation de mante païenne. D'un côté la soumise madame Homais, de l'autre Nana, d'un côté l'invisible madame Thiers, de l'autre la spectaculaire Sarah Bernhardt.

1. Le XIX<sup>e</sup> siècle emploie déjà les mots « vedette » et « star » pour désigner les actrices qui ont du succès.

2. Voir notamment : *la Place des bonnes, la domesticité féminine à Paris en 1900* (Grasset, 1979), *la Vie élégante ou la formation du Tout-Paris, 1815-1848* (Fayard, 1990), *les Romantiques. Figures de l'artiste, 1820-1848* (Hachette/Littératures, 1998).

3. Cf. *la Bourgeoise, femme au temps de Paul Bourget* (Grasset, 1983) ; « Les rites de la vie privée bourgeoise », dans *Histoire de la vie privée. T. IV* (Seuil, 1987) ; « La maîtresse de maison », dans *Misérable et glorieuse, la femme du XIX<sup>e</sup> siècle* (Fayard, 1980).

La documentation mise à profit est immense et dépouillée avec une patience et une efficacité sans faille : mémoires, agendas, journaux de comédien(ne)s, articles de tous les chroniqueurs importants, archives des théâtres quand elles existent, souvenirs d'écrivains et de théâtres divers, textes et documents officiels sur la gestion politique de la profession, mais aussi traces des scénographies<sup>4</sup>, iconographies, romans et autres œuvres littéraires (utilisés avec précaution mais de façon très féconde). La masse d'informations dominée par l'historienne est telle que l'essai livre une véritable petite histoire du théâtre du XIX<sup>e</sup> siècle, privilégiant certes la scène parisienne, mais ouvrant aussi d'intéressantes fenêtres sur la vie culturelle provinciale ou internationale<sup>5</sup>. *Comédienne* porte cependant bel et bien sur la vie des femmes qui se produisirent sur scène<sup>6</sup> et cherche à montrer comment elles passèrent peu à peu d'un statut social lamentable<sup>7</sup> à une reconnaissance professionnelle presque convenable<sup>8</sup>.

Entre les débuts de M<sup>lle</sup> Mars et la fin de Sarah Bernhardt, devenir comédienne, c'est avant tout une tentative pour sortir du prolétariat. C'est une tentative risquée, mais bien souvent la seule possibilité de relative réussite sociale envisageable. L'étude des conditions matérielles dans lesquelles se pratique le métier de comédienne montre que, peu à peu, s'élaborent des cadres institutionnels qui permettront aux aspirantes de moins aliéner leur liberté à des relations et à un protecteur qui, fréquemment, a la protection fort leste. Les grandes comédiennes et tragédiennes de la première moitié du siècle sont « des enfants de la balle » (cas de M<sup>lles</sup> George et Mars, de Marie Dorval, de Marceline Desbordes-Valmore) mais, par la suite, la mise en place du Conservatoire, l'enseignement privé de quelques grands professeurs prestigieux, l'organisation de concours annuels et la mise en place régulière d'auditions finiront par remplacer un mode de sélection qui ne reposait que sur l'arbitraire. Une fois reconnue comme aspirante, encore faut-il décrocher le rôle qui permettra de faire vite sa marque. Chaque théâtre, du plus petit au plus grand, a son pedigree et son label : jouer aux Bouffes-Parisiens, à la Porte Saint-Martin, aux Capucines ou au Théâtre Français (le plus prestigieux, surtout dans la seconde moitié du siècle) étiquette la comédienne et la place dans des réseaux de relations serrés et rivaux. Le besoin de frapper l'imagination publique fait que, sur le boulevard, le succès dépend de trois choses : la beauté de l'actrice, le zèle de la claqué, les intrigues dont la presse et la critique

4. L'idée de la nécessité d'un metteur en scène s'impose peu à peu au cours du siècle. Les rapports directs entre auteurs et comédiens (du genre de ceux que Hugo pouvait avoir avec M<sup>lle</sup> Mars sur le plateau d'*Hernani*, quand la comédienne enguirlandait le poète romantique au sujet de certains vers et passages qu'elle trouvait nuls, forcés, bêtement provocateurs, etc.) sont médiés par l'apparition de ce nouveau personnage professionnel et, le plus souvent, finissent par disparaître ou par devenir mineurs.

5. Par l'étude des « tournées » réalisées par les grandes comédiennes.

6. Des cantatrices ou musiciennes sont à l'occasion associées aux comédiennes, le mode de fonctionnement et les pratiques étant sensiblement les mêmes pour la musique et le théâtre.

7. Dont le refus de sépulture, se maintenant en dépit des nouvelles tolérances socioreligieuses, est l'un des indices les plus révélateurs. Anne Martin-Fugier installe d'ailleurs deux bornes symboliques pour situer la période sur laquelle elle travaille : en effet, l'essai s'ouvre sur une comparaison significative entre les obsèques glorieuses de la star Sarah Bernhardt au Père-Lachaise, en 1923, et le refus par le curé de l'église Saint-Sulpice d'accorder une sépulture religieuse à Adrienne Lecouvreur, grande tragédienne du Théâtre Français, morte le 20 mars 1730.

8. Convenable pour celles qui eurent du succès. Dans l'ensemble de la profession, les choses demeurent précaires, la carrière aléatoire et la fin de carrière très problématique.



entourent la comédienne. Seules les personnalités exceptionnelles sont capables de faire valoir leur jeu avant tout, et le plus souvent elles sont alors liées à un type de théâtre particulier : Marie Dorval et son jeu « nature » pour le drame romantique, Rachel et sa diction solennelle pour la tragédie, Sarah Bernhardt et sa vitalité physique pour la tragicomédie de la seconde moitié du siècle.

Si elles connaissent une amélioration progressive, les conditions de travail n'en sont pas moins épouvantables durant toute cette période qui va de 1815 à 1914 : infrastructures désolantes, loges peu aménagées et d'une hygiène parfois douteuse, horaires de travail tuants (les comédiennes jouent plusieurs pièces tous les soirs, à la fois simultanément et sur toute la durée de la soirée), répétitions innombrables, contrats et salaires exemplaires de ce que fut l'exploitation de la femme par l'homme<sup>9</sup>. L'idée de « vacances » n'existe pas : les tournées sont rentables, elles permettent de survivre l'été, quand tous les théâtres de Paris ferment.

M<sup>lle</sup> Mars dans *Hernani*  
en 1830.

Métier public s'il en est, le métier d'actrice suppose des réseaux, des relations, une publicité, des modes de socialisation, un entregent affûté dans les coulisses, dans les loges et en dehors des lieux de spectacle. Pour la comédienne, la scène déborde largement les planches et elle doit sans cesse être en représentation. À lire Martin-Fugier, on se prend d'ailleurs à penser que la comédienne est intimement et sémiotiquement liée à la ville.

Ne pouvant compter sur aucun tube cathodique pas plus que sur des remises d'Oscars ou de Molières, la comédienne du XIX<sup>e</sup> siècle a l'obligation de paraître sur la place publique. En elle se cristallise une dualité nodale de la mentalité bourgeoise : elle doit associer un tempérament physique chaud avec une aspiration froide au luxe. Des rites, des usages en découlent : recevoir dans sa loge (si possible des hommes de pouvoir), avoir une vie privée connue de tous mais réservée à quelques amants en titre (bis : si possible des hommes de pouvoir), être soupçonnée de quelques liaisons pétaradantes réelles ou non mais être suivie d'une sorte de tribu, entretenir des rapports particuliers – sur la base de ce que l'on pourrait appeler un malentendu de connivence – avec les créateurs (ah ! cette scène célèbre où Hugo, vieillissant



9. Un casse-tête économique est récurrent : la comédienne a, par contrat, le devoir d'acheter elle-même les costumes et accessoires nécessaires à son jeu (et, durant la majeure partie du siècle, le public tient à ce que soit raisonnablement respectée la « vérité historique »).

d'abondance mais svelte d'âme, met un genou à terre pour larmoyer vers Sarah Bernhardt : « Merci... merci... ». Cette visibilité du rituel public est bien sûr diffusée, tartinée à l'envi, exagérée par la presse, tout particulièrement par la presse boulevardière, mais elle est bel et bien une exigence sociale. La comédienne qui ne se prêle pas à ces rites de socialisation ne fera pas long feu. Les conséquences sur la vie pratique sont moins drôles : une fois les feux de la nuit éteints, la comédienne n'a plus devant elle qu'une sourde méfiance sociale ; si de ses liaisons naissent des enfants, elle s'en occupe seule (on les appelle « naturels », ce qui confirme bien que ces enfants-là ne sont pas reconnus par la société) ; quand elles fréquentent les salons, où elles croisent les hommes de pouvoir qui, au théâtre, les courtisent, elles sont à part, doivent rester « à leur place », sont exclues des conversations des femmes « légitimes », sont tout juste bonnes à faire un numéro ou à pousser la chansonnette.

Les rapports avec le grand public ne sont pas moins délicats. En ce temps d'avant la radio et la télévision, la médiation critique est essentielle. Il n'est pas de succès d'actrice sans le relais d'un grand chroniqueur. Un Janin, un Sarcey, un Barbey d'Aurevilly font et défont les réputations en deux tours de plume. Toute candidate ne rêve que de deux choses : imposer une image de soi, imposer un nouveau type de jeu. Ensuite, si cela marche (ce qui n'est le cas que pour une très petite minorité des aspirantes), il s'agit de tenir le plus longtemps possible. La retraite ? Autant dire le retour immédiat à la misère. Le mot de Sarah Bernhardt : « Ne vous arrêtez jamais, sinon c'est la mort », n'a pas seulement une valeur psychologique, comme on le croit parfois ; il a une portée concrète. Quitter la scène, c'est le plus souvent y être poussée, par l'âge, par la mode, par la critique. Dans les meilleurs des cas, la comédienne a une modeste pension de base, les bénéfiques d'une représentation faite en son honneur et, si elle a été prudente, le soutien de l'une ou l'autre mutuelle. Mais, à nouveau, seules quelques actrices ont droit à ce régime. La misère des comédiennes est chose courante et archi-connue. Tout un prolétariat théâtral vivote de petits rôles en petits rôles. Bon nombre de vedettes finissent dans la misère la plus crasse (Marie Dorval, par exemple). Si l'assimilation entre



Sarah Bernhardt dans *Phèdre*. Photo : La Photographie nouvelle, tirée de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 93.



la comédienne et la courtisane ou, carrément, entre la comédienne et la prostituée relève d'une tendance à l'amalgame typiquement idéologique, elle a aussi un fond de réalité : pour survivre, il n'y a parfois pas d'autre choix possible<sup>10</sup>.

Dans l'imaginaire social, la comédienne est une sorte d'écran où se projettent des contradictions multiples. Amour vénal et beauté en représentation, luxe et gratuité, corps et texte, solitude et foule, espace privé et sphère publique : l'actrice de théâtre est au centre de ce complexe de valeurs, d'affects, de clichés. La réaction des pouvoirs politiques est prévisible : on cherche à moraliser et à socialiser la profession, à l'organiser, à l'intégrer dans l'ensemble des autres pratiques professionnelles. Mais aucun programme d'intégration ou de professionnalisation n'empêche qu'un parfum de soufre émane de celles dont la *doxa* dit parfois qu'elles « brûlent les planches ». Il y a que la comédienne bouge dans l'espace social, qu'il est impossible de l'arrimer à un lieu fixe et, par conséquent, elle inquiète, elle fascine, elle dérange. Les moralistes et les misogynes auront beau multiplier les anathèmes : la comédienne est l'« incarnation de la vie libre », à tous les points de vue et sur tous les plans, à telle enseigne que c'est dans *Nana* que Zola exprime ce lieu commun de la fin du siècle qu'est la peur du sexe dévastateur, lieu commun de la fantasmatique bourgeoise s'il en fut.

Une seule chose déçoit au terme de la lecture de cet excellent ouvrage : la difficulté non levée de constituer un imaginaire du jeu. Comment jouait exactement M<sup>lle</sup> Mars ? Quelle était la voix de Rachel dont des témoins disent que par un seul « Hein ? » elle pouvait renverser une salle ? Par quelle gestuelle Marie Dorval hypnotisait-elle les jeunes étudiants de Toulouse – qu'elle présente elle-même comme « les plus turbulents du monde » dans une lettre à Vigny – venus voir *Chatterton* lors de la tournée triomphale de la pièce en province ? Reconstruire le jeu d'autrefois, à partir d'un travail sur l'archive du jeu (avant l'enregistrement audiovisuel), est un travail qui reste à faire, dont Anne Martin-Fugier aperçoit bien l'intérêt au détour de quelques pages, mais sans avoir le temps ici d'approfondir le sujet. ¶

10. Anne Martin-Fugier distingue la prostitution comme telle, à laquelle sont réduites nombre de comédiennes qui ne parviennent pas à faire carrière, et la galanterie ou la courtisannerie de haut vol gérée par les actrices à succès.