



HAL
open science

LES ACTRICES ET L'IMAGINAIRE ÉROTIQUE. REMARQUES SUR LE VEDETTARIAT FÉMININ

Sophie Marchand

► **To cite this version:**

Sophie Marchand. LES ACTRICES ET L'IMAGINAIRE ÉROTIQUE. REMARQUES SUR LE VEDETTARIAT FÉMININ. Florence Filippi, Sarah Harvey, Sophie Marchand. Le sacre de l'acteur. Émergence du vedettariat théâtral de Molière à Sarah Bernhardt, Armand Colin, collection "U: Lettres", pp.191-202, 2017. hal-03312720

HAL Id: hal-03312720

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03312720v1>

Submitted on 2 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LES ACTRICES ET L'IMAGINAIRE ÉROTIQUE. REMARQUES SUR LE VEDETTARIAT FÉMININ

Sophie Marchand

Que les actrices aient mauvaise réputation et que cette réputation s'appuie sur le postulat de la dissolution de leurs mœurs n'a rien de bien original. Il n'est qu'à convoquer les pères de l'église et, de manière générale, les détracteurs ecclésiastiques des spectacles pour voir les actrices assimilées à des prostituées. L'évolution des mentalités, l'atténuation de la condamnation morale et la reconnaissance professionnelle croissante de l'art de l'acteur au cours du XVIII^e siècle n'empêchent pas Rousseau, en 1758, d'estimer que l'état de « ces jeunes personnes audacieuses, sans autre éducation qu'un système de coquetterie et des rôles amoureux, dans une parure très peu modeste » ne convient pas aux honnêtes femmes¹. Mercier, dans son drame consacré à Molière, nous montre l'auteur pressé de détourner des planches une jeune fille sans le sou, afin de préserver sa moralité². Quant à Diderot, il reprend, dans un paragraphe cynique du *Paradoxe*, la comparaison, tout en en infléchissant le sens, et reconnaît que le comédien pleure « comme une courtisane qui ne sent rien, mais qui se pâme entre vos bras »³. Parce qu'il entretient une connivence suspecte avec un féminin associé aux passions et à la sensualité, le théâtre apparaît comme le lieu d'une séduction potentiellement dangereuse.

Lieu commun, certes, que cette insistance obsessionnelle sur la dimension érotique de l'expérience du spectateur. Là où la chose devient un peu plus intéressante, c'est lorsque cette proximité, jusqu'alors envisagée avec réprobation, devient une forme d'argument publicitaire et un élément essentiel de l'élaboration de stratégies de vedettariat individuelles et collectives. Moment de renversement axiologique ou d'estompage d'une approche strictement morale de la condition d'acteur qui coïncide avec le développement de nouvelles formes de discours sur le théâtre, destinées au grand public comme les recueils d'anecdotes, les mémoires d'acteurs, les rubriques de périodiques consacrées à la vie théâtrale. Se diffuse alors, jusque dans les territoires et les milieux qui ne peuvent matériellement faire l'expérience des spectacles, une culture ou une légende du théâtre, dans laquelle les figures d'actrices et leur aura séductrice occupent une place essentielle. Une anecdote, concernant *Aréthuse*, ballet de Danchet et Campra, résume ce nouveau rapport,

¹ Jean-Jacques Rousseau [1758], *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, éd. M. Launay, Paris, GF-Flammarion, 1967, p. 180.

² Louis-Sébastien Mercier [1776], *Molière*, éd. S. Marchand in Mercier, *Théâtre complet*, J.-cl. Bonnet (dir.), Paris, Honoré Champion, 2014, t. II, acte V, scène 4, p. 1030-1035

³ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in Diderot, *Œuvres, t. IV : Esthétique-Théâtre*, éd. L. Versini, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 1384.

délibérément assumé : « Cet opéra réussit peu ; et comme les auteurs lorsqu'ils le virent prêt à tomber, cherchaient divers moyens de le soutenir : je n'en sache qu'un, dit plaisamment un homme d'esprit qui les écoutait ; c'est d'allonger les danses des ballets et de raccourcir les jupes des actrices⁴. »

L'examen systématique du dictionnaire des acteurs et auteurs contenu dans les *Anecdotes dramatiques* publiées en 1775 par Clément et Laporte⁵, succès de librairie sur lequel se fonde en grande partie la culture théâtrale du public de la fin du XVIII^e siècle, laisse apparaître dans le traitement – minoritaire et souvent lapidaire – des figures féminines un certain nombre de traits récurrents, d'autant plus significatifs que les deux compilateurs se montrent, si on les compare à d'autres auteurs de nouvelles à la main ou d'*ana* comme le *Comediana*, relativement mesurés et allusifs. Ressurgit pourtant régulièrement le présupposé de la corruption générale des actrices. La notice sur M^{lle} Duclos, réduite à une demi page s'accompagne d'une unique anecdote (alors qu'il en existe de nombreuses sur son talent et sa puissance pathétique) qui relate qu'elle était incapable de réciter son *credo*⁶. Et à propos de Gertrude Boon, danseuse de corde, ils observent que « Sa grande sagesse, vertu peu commune aux personnes de son état, la faisait admirer de tout le monde⁷ ». Les notices féminines font la part belle au biographique et esquivent la plupart du temps les références aux spécificités artistiques des actrices. Selon une assimilation naturaliste assez commune, tout se passe comme si le talent découlait chez les comédiennes de dispositions essentielles, tant physiques que psychologiques. La Camille du Théâtre-Italien a « le geste du sentiment, qui ne s'apprend point devant un miroir, et le ton de la nature, que l'art ne peut donner »⁸. Si l'on ne s'étonne pas de ce que les articles s'ouvrent généralement sur une description physique des actrices (l'apparence étant déterminante dans l'attribution des emplois), on peut s'amuser de voir nombre d'entrées concernant des artistes oubliées suivies de notations de ce type : « M^{lle} Coupé, jolie actrice retirée de l'opéra⁹. »

Le lien entre fixation mémorielle au sein du dictionnaire, succès scénique et charme semble encore justifié par la présence systématique et spécifique, dans les notices consacrées aux artistes féminines, de vers galants empruntés aux périodiques du temps, qui célèbrent les grâces autant que les talents. Ainsi, à propos d'une actrice de la Comédie-Française :

Brillant brille autant par son jeu
Que par ses grâces et ses charmes ;
Qui la voit lui résiste peu
Et qui l'entend lui rend les armes¹⁰.

⁴ Clément et Laporte, *Anecdotes dramatiques [...]*, Paris, Vve Duchesne, 1775 t. I, p. 88.

⁵ *Ibid.*, t. III.

⁶ *Ibid.*, t. III, p. 163.

⁷ *Ibid.*, t. III, p. 59.

⁸ *Ibid.*, t. III, p. 85.

⁹ *Ibid.*, t. III, p. 127.

¹⁰ *Ibid.*, t. III, p. 72.

Souvent, ces faibles vers de circonstances reposent sur l'assimilation du succès scénique et du succès amoureux, trahissant non seulement l'ambiguïté de la séduction exercée par les actrices mais la possible porosité entre rôle artistique et rôle social et le réinvestissement bien réel des dispositions passionnelles fictives. Si l'adresse à Coraline demeure sur le plan de la métaphore (« Coraline, toujours nouvelle / Dans chaque rôle où je la vois / Fait que je suis, tout à la fois / Amant inconstant et fidèle¹¹ »), d'autres sont sans équivoque, comme ces vers dédiés à M^{lle} Fel :

Ah ! que vous inspirez de feux,
Fel, vos doux accents rendent plus tendre encore
L'amour qui brille dans vos yeux¹².

Ou encore ceux-là :

La Batte, ta danse légère
Jointe à mille autres agréments
A mis sous tes lois plus d'amants
Qu'on en vit jamais à Cythère¹³.

C'est encore au moyen d'allusions que nos prudents compilateurs suggèrent la propension à la tendresse de certaines actrices. Ils notent malicieusement que M^{lle} Arnould « joue les rôles tendres avec le plus grand succès¹⁴ » et que Gaussin réussit surtout dans les rôles d'amour¹⁵. Rien de plus vrai, mais le lecteur informé ne peut s'empêcher de rapprocher cette information d'une anecdote célèbre à propos de *La Force du Naturel* de Destouches :

Dans cette [...] comédie, un des acteurs dit, en faisant l'éloge de la jeune fille que représentait M^{lle} Gaussin : *C'est un pauvre mouton : / Je crois que, de sa vie, elle ne dira non*. Ce trait fit sourire tout le monde, qui se rappela ce mot de cette tendre et naïve actrice : *cela leur fait, dit-elle, tant de plaisir, et à moi si peu de peine* !¹⁶

Tant qu'elle demeure au niveau d'un badinage plaisant, la galanterie des actrices demeure admissible et participe d'une sociabilité riieuse, qu'elle contribue à entretenir dans une joyeuse connivence.

L'allusion est en revanche plus sérieuse, car le libertinage plus sulfureux, dans ces vers adressés à M^{lle} Hus, qui sonnent comme une mise en garde :

¹¹ *Ibid.*, t. III, p. 119.

¹² *Ibid.*, t. III, p. 189.

¹³ *Ibid.*, t. III, p. 236.

¹⁴ *Ibid.*, t. III, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, t. III, p. 102.

¹⁶ *Ibid.*, t. I, p. 390.

J'ai vu tes yeux ; ils sauront tout charmer
 Pour y prétendre, il suffit d'être belle.
 Mais sois plus digne encore de ton modèle [Clairon].
 C'est à ta gloire à t'enflammer.
 Tes talents seuls te rendront immortelle¹⁷.

L'actrice peut être galante, mais elle ne doit pas oublier d'être actrice. C'est ainsi que peut se comprendre, dans le recueil, la mise en perspective d'anecdotes licencieuses et de récits édifiants concernant les figures majeures du théâtre du temps, relativement épargnées par Clément et Laporte. Les compilateurs citent ainsi les vers de Voltaire adressés à la Camargo :

Ah Camargo, que vous êtes brillante !
 Mais que Sallé, grands dieux, est ravissante !
 Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux !¹⁸,

avant d'insérer, à l'article « Sallé », cet autre poème, bien moins glorieux :

Sur la Sallé la critique est perplexe :
 L'un va disant qu'elle a fait maint heureux ;
 L'autre répond qu'elle en veut à son sexe ;
 Un tiers prétend qu'elle en veut à tous deux ¹⁹.

Les grandes actrices sont celles qui voient leurs mœurs totalement ignorées par les notices - quelles que soient par ailleurs les rumeurs qui circulent sur leur compte dans d'autres ouvrages – et les allusions galantes remplacées par des vers ou des anecdotes qui célèbrent leur art. Clairon, Dumesnil, M^{me} Favart apparaissent, dans cette perspective, comme de rares exceptions et illustrent la possibilité d'un vedettariat fondé sur le seul talent.

La partie de l'ouvrage consacrée aux anecdotes proprement dites va encore plus loin dans l'assimilation entre actrices et femmes galantes, non seulement parce que l'anecdote, comme forme plaisante encourage le persiflage et puise aux sources du récit y compris libertin, mais aussi parce que l'ambition informative y cède le pas à la diffusion et à la perpétuation d'un discours commun sur le spectacle qui, tout autant qu'il élabore une théorie subreptice du spectacle, participe d'une sociabilité riieuse en élargissant le propos de la scène artistique à la scène mondaine.

Sur le théâtre des anecdotes, la comédienne tend à disparaître derrière la femme légère, comme dans ces nombreux récits où une actrice enceinte – parfois paradoxalement chargée d'incarner la vertu (comme dans *l'Abondance* de L'Affichard) - se présente sur scène²⁰. Les anecdotes, parfois moins comiques, reflètent la violence sociale qui s'exerce sur les comédiennes, comme

¹⁷ *Ibid.*, t. III, p. 230.

¹⁸ *Ibid.*, t. III, p. 85.

¹⁹ *Ibid.*, t. III, p. 458.

²⁰ *Ibid.*, t. I, p. 2-3. Voir aussi d'autres anecdotes, t. I, p. 90 ; t. I, p. 176-177 ; t. I, p. 112.

lorsqu'à une représentation d'*Alcibiade*, un officier « indigné au quatrième acte de la manière cruelle dont l'actrice qui jouait Palméo [*sic*] traitait un héros si passionné et si intéressant, se leva de sa place, et [...] dit tout haut à l'acteur rebuté : *Eh ! Que diable ! Donne-lui quatre louis, comme j'ai fait tantôt et tu en viendras à bout sur ma parole*²¹ ». La *Correspondance littéraire* tient, quant à elle, la chronique scabreuse des coulisses et rapporte le bon mot d'un spectateur qui, apprenant que le prince d'Hénin avait la petite vérole, aurait rétorqué : « Comment donc ! Je ne savais pas que M^{lle} Raucourt peignît en miniature²² ».

Loin de condamner les actrices à l'opprobre, de tels récits augmentent leur notoriété, confortant une aura qui, pour être équivoque, n'en est pas moins assumée par certaines. Lorsqu'en 1782, Palissot fait jouer sa comédie des *Courtisanes*, « M^{lles} Arnould, Raucourt, Dervieux, Duthé, etc., [affectent] de se placer au balcon et d'honorer les premières de leurs applaudissements les traits les plus vifs de l'ouvrage²³ ». Étrange posture qui, certes, interdit au public de dire qu'elles jouent leur propre rôle, mais qui, dans le même temps, les place en spectatrices conquises d'une pièce qui les peint, capables de rire d'elles-mêmes, et fait de l'échange entre la scène et leur loge le point de mire de la représentation, le déni se renversant en théâtralisation glorieuse. La fiction se trouve alors éclipsée par ces vedettes en majesté, dont le théâtre semble n'être que le faire-valoir.

Ce que montrent les anecdotes, c'est que l'actrice, pourvu qu'elle assume sa galanterie, s'acquiert généralement la sympathie du spectateur, ravi d'observer la superposition du spectacle théâtral et de la comédie du monde tout autant que de voir la vedette transparaître derrière le rôle. En témoigne cette anecdote :

Il y avait dans [*Olivette juge des enfers*] un couplet qui finissait par ce refrain :

Un petit moment plus tard,
Si ma mère fût venue,
J'étais, j'étais... perdue.

Une jeune actrice fort jolie qui chantait ce couplet, avait coutume aux répétitions, de substituer [...] au mot de *perdue* une rime un peu grenadière [...]. La force de l'habitude lui fit prononcer ce [...] mot à une représentation. [...] plusieurs dames sortirent précipitamment de leurs loges ; d'autres restèrent, parce que le public polisson criait *bis*. L'actrice paraissait étonnée qu'on fit tant de bruit pour si peu de chose. Un exempt vint la prier de le suivre à Saint-Martin, où elle fut conduite, escortée joyeusement de la plus grande partie des spectateurs²⁴.

²¹ *Comédiana* [...], par C...D'aval..., Paris, Marchand, 1801, p. 11.

²² Grimm *et al.*, *Correspondance littéraire*, novembre 1788, éd. M. Tourneux, Paris, Garnier Frères, 1877, t. XV, p. 338.

²³ *Ibid.*, août 1782, t. XIII, p. 187.

²⁴ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. II, p. 18.

Et si ces anecdotes sont regroupées par certains compilateurs sous la rubrique « Chassez le naturel... »²⁵, c'est bien parce que ce qui fait théâtre ici et qui séduit les spectateurs, ce n'est pas la fable dramatique, mais la personne même de l'actrice, sa puissance de scandale et son aura érotique.

Que reste-t-il du théâtre et du métier d'acteur dans de telles fables ? N'ont-ils pas vocation à assurer la publicité de courtisanes dont la vraie scène est moins le plateau que le foyer ou le boudoir ? Un certain nombre d'anecdotes tente, parallèlement à ces anecdotes galantes, de récupérer la réputation sulfureuse des actrices au profit d'une réflexion sur le jeu et l'art de l'acteur. La vocation plaisante s'accompagne alors d'une volonté de modélisation théorique, la question se résumant à savoir si une courtisane peut être ou non une bonne actrice. Et tout dépend, dès lors, de savoir si l'on entend par courtisane une femme qui multiplie les amants, à la manière de la tendre Gaussin, ou une fille vénale, incapable de passion. Si la première semble particulièrement apte à interpréter les rôles à sentiment, la seconde ne peut devenir un *alter ego* de l'actrice qu'à condition de supposer, comme le fait Diderot dans le *Paradoxe*, un jeu placé sous le signe de la feinte. La première position est celle que défend l'anecdote suivante :

Dans l'opéra d'*Armide*, une actrice représentait Armide [...] mais elle ne mettait point dans son rôle la tendresse qu'il exigeait. Une de ses amies [...] lui donna plusieurs leçons ; mais ces leçons ne produisaient point l'effet désiré. Enfin, un jour, la maîtresse dit à l'écolière : Ce que je vous demande est-il si difficile ? Mettez-vous à la place de l'amante trahie. Si vous étiez abandonnée d'un homme que vous aimeriez tendrement, ne seriez-vous point pénétrée d'une vive douleur ? Ne chercheriez-vous point... Moi, répondit l'autre actrice, je chercherais les moyens d'avoir au plus tôt un autre amant. En ce cas, répliqua la maîtresse, nous perdons toutes deux nos peines ; je ne vous apprendrai jamais à jouer votre rôle comme il faut²⁶.

Rémond de Sainte-Albine et Servandoni d'Hannetaire tirent la même conclusion de cette anecdote : « Les personnes nées sensibles devraient avoir seules le privilège de jouer les rôles d'amants²⁷ ». Cette appréhension naturaliste du métier d'acteur a deux conséquences notables. D'une part, la galanterie se trouve réinterprétée en termes de sensibilité, conciliant deux postulats et deux facettes des Lumières et de leur système de valeurs. La légende grivoise se double d'une légende sentimentale, qui informe par exemples les anecdotes édifiantes sur les actes de bienfaisance de M^{lle} Guimard²⁸. Bonne fille, l'actrice

²⁵ *Anecdotes de théâtre. Comédiens, comédiennes, bons mots des coulisses et du parterre* recueillis par Louis Loire, Paris, E. Dentu, 1875, p. 64.

²⁶ Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. 112.

²⁷ Titre du chapitre dans lequel Sainte-Albine insère l'anecdote. Pour d'Hannetaire : « Les personnes qui aiment, ou qui ont du penchant à aimer, sont donc plus propres que les autres à jouer les rôles tendres » (voir Servandoni d'Hannetaire, *Observations sur l'art du comédien*, Paris, 1774, p. 61-62, qui reproduit aussi le texte de Rémond de Sainte-Albine, *Le Comédien*).

²⁸ Grimm *et al.*, *op. cit.*, mars 1768, t. VIII, p. 46.

est rachetée par sa générosité, qualité commune à la femme et à l'artiste, qui justifie que le spectateur se comporte en amoureux. Il y a donc un sublime des courtisanes, ce qui représente - deuxième conséquence - une inversion axiologique majeure. L'actrice capable d'émouvoir le public, de quelque manière que ce soit, crée du lien social et active les dispositions sensibles du spectateur. L'expérience théâtrale est une expérience de l'émotion indifférenciée.

Assimilant les larmes de l'actrice à celles de la courtisane manipulatrice dans le *Paradoxe*, Diderot va à rebours de cette belle légende, sans toutefois revenir sur le renversement axiologique qu'elle suppose. Prime alors l'amoralisme, tout autant que la célébration, en cette actrice courtisane, d'une artiste véritable. Il me semble significatif que, dans cet essai, Clairon soit érigée en paradigme de cette actrice de génie, froide et insensible, technicienne tout entière soumise à une appréhension esthétique de son art. Autour de la tragédienne, en effet, se développe dans la seconde moitié du siècle une polémique qui interroge la nature et les formes d'un vedettariat spécifiquement féminin et tend à faire se rencontrer les deux définitions de l'actrice courtisane que nous venons d'envisager.

Clairon, comme Lecouvreur, fait partie de ces actrices à propos desquelles Clément et Laporte jettent pudiquement le voile sur la légende galante, préférant développer les anecdotes à portée théorique. Chez eux, comme chez Diderot, il s'agit d'envisager l'actrice, « reine parmi les comédiens²⁹ », gagnant sur la scène une stature qu'elle n'a pas dans la réalité³⁰ et transcendant son enveloppe physique et psychologique pour donner corps au modèle idéal qu'elle a elle-même formé. Cette image d'une Clairon véritablement artiste correspond à une réalité. On sait le rôle qu'elle joua, comme Lekain et plus tard Talma, dans la réforme du costume et le développement de ce qu'on n'appelait pas encore mise en scène. On sait le commerce qu'elle entretenait avec les philosophes, ses échanges avec Voltaire, ses rapports avec Marmontel. On sait la part qu'elle prit à la reconnaissance sociale et institutionnelle de la profession d'acteur, en publiant, avec Huerne de La Mothe en 1761 un mémoire contre l'excommunication des comédiens. Tous ces faits révèlent l'engagement de Clairon dans un monde théâtral qui ne saurait se réduire au boudoir des actrices. Ses proclamations théoriques et son enseignement à destination des jeunes acteurs vont également dans ce sens : « Étais-je [...] Roxane, Aménaïde ou Viriate ? », demande-t-elle dans ses *Mémoires* : « Devais-je prêter à ces rôles mes propres sentiments [...] ? Non, sans doute. Que pouvais-je substituer à mes idées, mes sentiments, mon être enfin ? L'art, parce qu'il n'y a que cela³¹. »

²⁹ Selon l'expression appliquée à Lecouvreur dans Clément et Laporte, *op. cit.*, t. I, p. 222.

³⁰ Voir Diderot, *Paradoxe*, *op. cit.*, p. 1387 : « La première fois que je vis M^{lle} Clairon chez elle, je m'écriai tout naturellement : Ah ! Mademoiselle, je vous croyais de toute la tête plus grande ».

³¹ Clairon, « Réflexions sur l'art dramatique » in *Mémoires de Mademoiselle Clairon, Bibliothèque des mémoires relatifs à l'histoire de France pendant le dix-huitième siècle, t. VI*, Paris, Firmin Didot, 1857, p. 236.

Cette réputation singulière et cette place à part, Clairon a elle-même contribué à les forger, élaborant résolument les fondements d'un autre type de vedettariat féminin, dont ses *Mémoires*, publiés à la fin du siècle, semblent le couronnement. Le biographique n'occupe qu'une place restreinte dans l'ouvrage (partagé en trois parties « Mémoires et faits personnels », « Réflexions morales et morceaux détachés », « Réflexions sur l'art dramatique et sur l'art de la déclamation théâtrale ») qui entend ériger l'actrice en autorité morale et professionnelle. Au déterminisme social et physique, elle substitue un déterminisme symbolique, s'inventant un baptême durant le carnaval, célébré par un « curé habillé en Arlequin et son vicaire habillé en Gille³² ». Préconisant de jouer les rôles tendres en évitant « avec soin tout ce qui peut peindre la volupté » et décrétant la tragédie « l'école des mœurs pures », la comédienne met à distance toute figuration galante du métier d'actrice³³, déclaration qu'elle affirme en accord avec son existence personnelle.

Mais ce portrait de soi en artiste sage est loin de convaincre unanimement. Dès la parution des *Mémoires*, Dumesnil contre-attaque :

Les Mémoires d'une actrice célèbre supposent des aventures galantes, tragiques ou comiques : il n'y a rien de tout cela dans ces prétendus *Mémoires*. Quelques pages sur les espiègleries d'un *revenant*, dignes de la bibliothèque bleue, quelques sommaires sur l'art théâtral, des digressions sur les amours héroïques de M^{lle} Clairon avec le comte de Valbelle, le seul de ses innombrables amants dont elle prononce le nom, [...] des conseils à une jeune amie, et les éloges continuels, fastidieux et les plus exagérés d'elle-même, voilà ce que M^{lle} Hippolyte appelle des *Mémoires* ; [...]. Il faut croire qu'elle a de bonnes raisons pour dérober à nos amusements la partie la plus intéressante de sa vie privée. Aurait-elle oublié ce qu'elle dit un jour à une très aimable femme, qu'elle surprit considérant avec attention son portrait : *Vous voyez là une demoiselle qui s'est bien divertie*³⁴ ?

Et Dumesnil de stigmatiser l'hypocrisie de la tragédienne :

Vous n'aviez qu'un parti à prendre, celui de jouer franchement et loyalement dans vos *Mémoires* le rôle d'une femme galante revenue de ses erreurs, et dont la vie est une leçon pour les jeunes filles de son ordre ; [...] Vous avez mieux aimé jouer le personnage le plus ridicule pour la fameuse Clairon, celui de prude³⁵.

Les frères Goncourt construisent sur une même ambition iconoclaste leur biographie de la Clairon. Aux démentis de Dumesnil, ils joignent des sources occultées par une comédienne soucieuse de sa gloire. Leur biographie sera « écrite [...] à l'aide des divulgations des rapports de police du temps sur sa vie privée » afin de restituer « le personnage de la femme dans sa réalité crue, en le

³² *Ibid.*, p. 8.

³³ *Ibid.*, p. 260.

³⁴ *Mémoires de Mademoiselle Dumesnil, en réponse aux Mémoires d'Hippolyte Clairon*, Paris, chez L. Tenré, 1823, p. 39-40.

³⁵ *Ibid.*, p. 228-229.

terre-à-terre inconnu de son existence d'illustre tragédienne » et de peindre « cette originale figure du XVIII^e siècle, avec [...] les côtés terriblement humains de la femme, aux lieux et place [...] de la créature idéalement accomplie et toujours en vedette que nous rencontrons dans le roman de ses Mémoires³⁶ ». Ils renvoient également à une source d'information unanimement décriée par les biographes, un roman satirique et libertin prétendant relater les frasques amoureuses de la jeune actrice lors de ses débuts, roman anonyme intitulé *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon, actrice de la Comédie de Rouen, écrite par elle-même*³⁷, publié en 1740 par un prétendant éconduit. Ce faisant, ils détruisent pierre à pierre l'édifice apologétique élaboré par la comédienne en vue de dissocier l'actrice de génie de Frétillon, exhibant la comédienne galante sous le rôle de reine de tragédie.

Leur entreprise ne s'arrête pas là : au portrait démystificateur de Clairon, les Goncourt opposent la biographie énamourée, rédigée par leurs soins, d'une autre vedette du XVIII^e siècle, la cantatrice Sophie Arnould. Si cette dernière trouve grâce à leurs yeux, c'est parce que sa vie déploie l'intimité d'une fille d'opéra peinte au naturel, révélant l'image que les deux frères, et avec eux le XIX^e siècle finissant se font des actrices. Plus que sur ses rôles ou sur son talent, la réputation de celle dont l'abbé Galiani aurait dit « c'est le plus bel asthme que j'ai jamais entendu » s'était fondée sur une série de bons mots et d'aventures de coulisses qui devaient donner lieu dès la fin du XVIII^e siècle à des compilations sous le titre d'*Arnoldiana* ou d'*Esprit de Sophie Arnould* et à de petites comédies. Or la plupart de ses bons mots reposaient sur des équivoques grivoises ou sur la mise à nu provocatrice des mœurs dissolues de ses collègues. En fille d'opéra assumant son statut sans hypocrisie, Sophie Arnould fournissait un contrepoint parfait aux prétentions de la Clairon. Une anecdote célèbre qui les réunit en témoigne : « M^{lle} Clairon [...] disait avec emphase que le roi était maître de sa vie et de sa fortune, mais non de son honneur. *Vous avez raison*, observa Sophie, *où il n'y a rien, le roi perd ses droits*³⁸. » À la différence de celui de la tragédienne, le langage de la cantatrice récuse toute hauteur, toute grandiloquence. Au duc de Praslin, qui lui « demandait des nouvelles d'une actrice de l'opéra dont il cherchait à se rappeler le nom. C'est une jeune personne, lui dit-il, dont le nom finit en AIN », elle répondit : « Ah ! Monsieur le duc, vous ne le trouverez pas, tous nos noms finissent comme cela³⁹ ». Les anecdotes de ce type sont innombrables.

Que conclure de la permanence ou plutôt de la résurgence régulière de cette assimilation des actrices à des filles galantes ? Comment comprendre qu'elle résiste à la reconnaissance progressive du statut d'acteur comme profession ? Depuis Tertullien, rien n'aurait-il donc changé ? Force est de

³⁶ Edmond de Goncourt, *Mademoiselle Clairon*, in *Œuvres complètes*, t. XXXII-XXXIII, Slatkine reprints, Genève, Paris, 1986, p. 5.

³⁷ *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétillon, actrice de la Comédie de Rouen, écrite par elle-même*, La Haye, Aux dépens de la Compagnie, MDCCXL.

³⁸ *Esprit de Sophie Arnould*, Paris, chez F. Louis, libraire, 1813, p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 24.

constater que si, et que la remotivation du cliché subit, dans les formes plaisantes du discours sur le théâtre que sont l'anecdote ou la comédie, une réévaluation positive, délivrée de la condamnation morale. Loin de stigmatiser ces figures, ces textes, comme, dans une certaine mesure, au XIX^e siècle les romans de l'actrice, leur édifient une stature sinon héroïque du moins flamboyante, faisant perdurer leur séduction au-delà de la gloire éphémère des représentations théâtrales.

Par ailleurs, dans la mesure où elle coexiste avec l'élaboration d'une légitimité artistique et survit malgré elle, cette connivence de l'actrice avec l'imaginaire érotique échappe, me semble-t-il, à l'anecdote. Si chez les Goncourt ou Arsène Houssaye la célébration de la gouaille de Sophie Arnould s'explique par une forme de nostalgie pour l'Ancien Régime et son esprit perdu, justifiant la résurrection biographique de ces actrices courtisanes « qui, vivantes, sont le scandale d'un siècle - et mortes son sourire⁴⁰ », ce topos qui, par bien des aspects tient du fantasme et laisse de côté les aspects les plus sombres de la réalité de la condition des actrices, renvoie forcément à un rapport profond du spectateur à l'expérience théâtrale. Comme si, de cette expérience, quelque chose se perdait à refuser la part d'érotisme qu'elle comporte. Comme si, à considérer l'acteur comme un être désincarné, hors de toute relation de séduction, on passait à côté du théâtre. Et à cet égard, il me semble significatif que cette érotisation explicite et revendiquée du rapport à l'interprète que nous avons pu observer dans les textes du XVIII^e siècle comme le propre d'un vedettariat féminin, concerne de plus en plus depuis le XIX^e siècle – et peut-être cela commence-t-il avec Talma – le vedettariat masculin.

⁴⁰ Jules et Edmond de Goncourt, *Sophie Arnould d'après sa correspondance et ses mémoires inédits*, Paris, Eugène Fasquelle, 1902 p. 13.

