

« Du théâtre ! ma fille ! »¹ :
actrices en romancie aux XVII^e et XVIII^e siècles

Edwige Keller-Rahbé

Communication pour la *Society for Seventeenth Century French Studies* conference,
Londres, 10-12 sept. 2009

Dans son étude sur *L'Actrice et ses doubles*, Sylvie Jouanny affirme que l'image de l'actrice au XIX^e siècle « s'insère dans un questionnement qui lui est bien antérieur »². En regard de l'histoire culturelle, cela ne fait aucun doute. On sait combien les XVII^e et XVIII^e siècles se sont entichés de célèbres actrices : Catherine de Brie, la du Parc et la Champmeslé... pour le XVII^e siècle, sans compter les fameuses Madeleine et Armande Béjart, dont tout collégien français a entendu parler grâce à l'étude de Molière ; Adrienne Lecouvreur, la Gaussin, la Clairon... pour le XVIII^e siècle. En revanche, dans une perspective littéraire, *a fortiori* romanesque, le questionnement sur la comédienne s'avère problématique. D'une part, si le roman d'actrice constitue à la fin du XIX^e siècle un véritable sous-genre littéraire³, comme l'a démontré Sylvie Jouanny, il n'existe pas en tant que tel aux siècles précédents, le mythe de l'actrice n'étant pas encore élaboré. D'autre part, alors que le roman s'est démocratisé au XIX^e siècle au point de devenir le genre littéraire triomphant, son histoire éditoriale ne s'appréhende pas dans les mêmes termes sous l'Ancien Régime : le mépris dans lequel il est tenu par les gens d'Eglise et les doctes est bien connu, de même que les accusations d'in vraisemblance, de frivolité et d'immoralité dont il fait régulièrement l'objet. Aussi l'apparition de l'actrice en romancie pourrait-elle être la preuve d'une marque d'infamie plutôt que celle d'une consécration. A la double marginalisation de l'actrice – comme femme et comme comédienne – s'ajouterait la marginalisation littéraire par son inscription dans un genre mineur, qui plus est non encore codifié au début du XVII^e siècle. A moins qu'il ne faille envisager le problème à l'envers et considérer le sort commun qui unit l'actrice au roman : tous deux ne souffrent-ils pas d'une mauvaise réputation, ne sont-ils pas en quête de reconnaissance et ne sont-ils pas engagés sur la voie de la professionnalisation et du succès ?

Nous nous proposons donc d'évaluer le rôle du roman dans la constitution de la figure de l'actrice professionnelle. La fiction classique se contente-t-elle de valider les préjugés discriminants ou se présente-t-elle comme un espace d'émancipation et

¹ Rétif de la Bretonne, « La fanfaronne de vertu », dans *Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent : recueillies par N*** et publ. par Thimothée Joly, de Lyon, depositaire de ses manuscrits [tomes 1-17]*, Leipsick, Büschel, Paris, Vve Duchesne, 1780-1782.

² Sylvie Jouanny, *L'Actrice et ses doubles. Figures et représentations de la femme de spectacle à la fin du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 2002, p. 28.

³ *Nana* de Zola (1880) ; *Dinah Samuel* de Félicien Champsaur (1882) ; *L'Eve future* de Villiers de L'Isle-Adam (1886) ; *Bruges-la-Morte* de Rodenbach (1892), etc.

d'expérimentation, voire de légitimation ? Surtout, comment prépare-t-elle l'avènement et le triomphe du roman d'actrice ?⁴

Actrices en romancie : un corpus en extension

De quand peut-on dater l'entrée des actrices professionnelles⁵ sur la scène romanesque, et à quel titre ? L'affirmation de Catherine Ramond selon laquelle « les comédiens ne figurent qu'en seconde place dans le roman du XVIII^e siècle [et qu']il faudra attendre *Nana* de Zola, pour qu'une comédienne ait une véritable dimension romanesque »⁶ se vérifie-t-elle ?

En raison de l'exclusion des femmes de l'univers théâtral⁷, il est difficile, voire impossible, de trouver des personnages de comédiennes professionnelles en France avant le XVII^e siècle⁸. Et même à cette époque, ils sont rares. Phénomène pour le moins curieux à en juger par la place prépondérante du théâtre dans la société et le champ littéraire du Grand siècle. Est-ce à dire que le genre romanesque répugne au théâtre ? Assurément non si l'on considère qu'il lui emprunte bon nombre d'artefacts : la critique a souligné depuis longtemps le goût des grandes fictions baroques pour les déguisements et les quiproquos, ainsi que la fascination du roman classique pour la scène contemporaine⁹. Cela dit, la question de la hiérarchie des genres demeure : si le rapprochement avec l'univers théâtral témoigne d'un effort d'ennoblissement de la part

⁴ Au seuil de cette enquête, nous tenons à remercier chaleureusement Aurore Evain et Charlotte Simonin pour leurs suggestions de lectures, et leurs précieux conseils et remarques.

⁵ Par définition, nous excluons les personnages qui pourraient être comparés à des actrices en raison de leur conduite théâtrale (Henriette-Sylvie de Molière et Manon Lescaut, par exemple). De même, nous n'avons pas retenu les personnages qui endossent occasionnellement un rôle, soit dans le cadre de divertissements, soit dans le cadre d'un deuil, comme la petite Henriette de *La Nouvelle Héloïse* (à la mort de Julie, M. de Wolmar lui fait jouer le rôle de sa mère pour tenter de consoler Claire d'Orbe ; VI, 11).

⁶ Catherine Ramond, *Les Éléments théâtraux dans le roman et l'évolution du genre romanesque en France au XVIII^e siècle*, Thèse pour le doctorat ss la dir. de René Démoris, Université Sorbonne nouvelle-Paris III, 1993, vol. 1, p. 87.

⁷ Dans son étude sur *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Aurore Evain a toutefois remis en cause cette idée reçue en montrant l'existence d'une pratique théâtrale féminine amateur dès cette époque (Paris, L'Harmattan, « Univers théâtral », 2001).

⁸ En revanche, l'existence de « pré-professionnelles » est attestée par la fiction. Un célèbre roman médiéval – *Le Roman de Silence* (XIII^e siècle) – témoigne ainsi du rattachement des femmes à l'univers des saltimbanques. En butte à un décret interdisant aux femmes d'hériter, la jeune Silence est élevée en garçon afin de préserver l'héritage parental. Alors qu'elle est âgée de 12 ans, elle quitte l'Angleterre et gagne la France avec deux ménestrels, un jongleur et un harpeur, venus se produire dans la demeure familiale. Les réflexions qui l'animent soutiennent la légitimité de son engagement artistique : « Si tu ne peux être qu'un piètre chevalier, l'art du jongleur saura en revanche te profiter. Et si le roi vient à mourir, cet art te divertira chez toi. Tu auras ta harpe et ta vièle à défaut de savoir manier broderies et rubans. Tu pourras adoucir ton sort, en cas de malheur, grâce à la garantie que t'offrira au moins ce métier. » (Heldris de Cornouailles, *Le Roman de Silence*, éd. Florence Bouchet, dans *Récits d'amour et de chevalerie*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », p. 506).

⁹ *La Princesse de Clèves*, par exemple, a été jugée redevable de l'esthétique tragique dès sa parution. Un tel attrait, structurel et thématique, a donné lieu à maints « échanges » : des romans, tout ou partie, portés à la scène (*L'Astrée*, *La Princesse de Clèves*, *Le Comte d'Essex*, *Les Désordres de l'amour*, *Dom Carlos*...), et inversement. Le phénomène vaut aussi pour le XVIII^e siècle (*Les Illustres françaises*, *La Nouvelle Héloïse*...).

de la fiction, la frontière entre les genres est maintenue et le simple fait de parler d'acteurs dans le roman paraît incongru. Telle fiction peut bien soutenir la comparaison avec telle tragédie et tel épisode mettre en scène des spectacles de cour, ils ne représentent pas pour autant des acteurs de profession, encore moins des actrices, mais des aristocrates s'adonnant aux plaisirs de divertissements galants. C'est donc un problème de mélange des genres et, corrélativement, de registres, que pose la présence d'acteurs dans le roman. Alors que le registre tragique sied à la fiction classique, il n'en va pas de même du registre comique, lequel renvoie au quotidien des gens de basse condition, « aux actions communes de la vie » disait Sorel. De ce fait, les rares occurrences de comédiennes qu'on peut trouver au XVII^e siècle (en l'état actuel de nos connaissances) sont reléguées dans un sous-genre romanesque – l'« histoire » –, qui revendique sa proximité avec le réel. C'est le cas de l'histoire comique (*Le Roman comique* de Scarron, 1651-1657) ; encore que les actrices y soient sous-représentées, comme si leur vertu dût en souffrir ici comme ailleurs¹⁰. Quant à l'histoire édifiante, elle s'inspire des nombreux récits de conversions d'acteurs¹¹ pour illustrer la bonté de Dieu, capable de tirer « la lumière du milieu des ténèbres » (« Histoire d'une comédienne convertie » tirée des *Leçons exemplaires* de J.-P. Camus, 1632). Reste la veine des récits pamphlétaires qui prennent pour cible les comédiennes de Molière en s'attaquant à la vie privée du dramaturge (*La Fameuse comédienne ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière*, 1688). Tirillée entre l'histoire plaisante, l'histoire dévote et l'histoire calomnieuse, l'actrice n'a, semble-t-il, pas d'autre existence romanesque au XVII^e siècle¹². Du reste, une telle distribution en dit long sur la réputation de ces femmes, encore indignes d'accéder à l'univers du roman « sérieux ».

Le XVIII^e siècle, théâtrale et « scénomane »¹³, présente un tout autre paysage, plusieurs facteurs favorisant l'installation avantageuse et durable de l'actrice dans le champ romanesque : même si elle continue à poser problème, l'intégration des femmes dans l'univers théâtral est acquise d'un point de vue socio-historique ; le théâtre et l'opéra jouent de leur côté un rôle considérable dans une société tournée vers la quête des plaisirs ; le roman subit enfin des mutations profondes dues au renouvellement de son lectorat. Il expérimente des registres intermédiaires, ni comiques ni tragiques, ce qui lui permet d'élargir son personnel et d'inclure des actrices de manière plus vraisemblable. Sans surprise, c'est d'abord la veine libertine qui les accueille, soit en qualité de

¹⁰ Significativement, au livre 9 du *Berger extravagant* de Sorel, les bergères « ne furent point mises au nombre des personnages qui paroistroient sur le theatre, pource que Clarimond avoit deliberé que l'on ne feroit rien que de grotesque, et qu'il ne falloir pas y mesler les dames. Pour Lysis il ne trouva point mauvais que l'on les ostast de la partie, car il estoit bien ayse de voir des hommes qui fissent les filles, et c'estoit ce qui luy sembloit le plus comique. » (Charles Sorel, *Le Berger extravagant*, Jouxte la copie imprimée à Paris, II, 9, p. 351).

¹¹ La conversion est un motif topique de la carrière d'acteur, et ce jusqu'au XX^e siècle. Dans son étude intitulée *Le Cloître et la scène. Essai sur les conversions d'acteurs*, André Villiers examine ainsi les cas de Saint Genès, de La Baltasara, de Mademoiselle Gauthier, d'Eve Lavallière, d'Yvonne Hautin et de Suzanne Delorme (chap. II : Conversions mémorables et grands exemples, Paris, Nizet, 1961, pp. 41-116).

¹² Le principe de vraisemblance n'est pas non plus étranger à cette répartition quelque peu manichéenne. L'on voit mal, en effet, quelle place l'actrice professionnelle pourrait occuper dans les nouvelles historico-galantes en vogue à partir des années 1660, lesquelles prennent majoritairement le XVI^e siècle pour cadre.

¹³ Nous formons l'adjectif d'après le substantif « scénomanie », emprunté à Rétif de la Bretonne.

figurantes (*Mémoires d'un honnête homme* de Prévost, 1745 ; *Le Colporteur* de François-Antoine Chevrier, 1761 ; *Les Aphrodites ou Fragments Thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir* d'Andréa de Nerciat, 1793 ; *L'Enfant du bordel* de Pigault-Lebrun, 1800...), soit en qualité de personnages principaux ou secondaires (*Margot la Ravaudeuse* de Fougeret de Monbron, 1748 ; *Les Fammes des grands théâtres* et *Les Fammes des Petits Theatres* dans *Les Contemporaines graduées* de Rétif de La Bretonne, 1785 ; *Aline et Valcour* de Sade, 1793...). Dans la majorité des cas, les actrices, vénales et dévergondées, servent de prétexte à des récits d'anecdotes toutes plus scandaleuses les unes que les autres mais, chez certains romanciers, elles occupent des contre-emplois à même de les réhabiliter et d'opérer une mise à distance ironique et savoureuse du libertinage. Parallèlement se développe la veine sentimentale qui offre non seulement les premiers romans de femmes sur les actrices, mais aussi les premiers romans entièrement centrés sur des figures d'actrices. Au vrai, *Alexandrine* (*Alexandrine ou l'Amour est une vertu* de Mlle de Saint-Léger, 1782) et *Caliste* (*Caliste* d'Isabelle de Charrière, 1787) apparaissent bien comme les grandes sœurs de Nana par leur complexité psychologique. Enfin perdurent les veines comique (*Gil Blas de Santillane* de Lesage, 1715-1735) et pamphlétaire, cette dernière subissant néanmoins une évolution notable avec l'apparition des mémoires d'actrices voués à une grande fortune au XIX^e siècle, qu'ils soient authentiques ou apocryphes (*Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton, actrice de la Comédie de Rouen, écrite par elle-même* de Pierre-Alexandre Gaillard, 1739-40 ; *La Belle allemande, ou les galanteries de Thérèse*, 1776 ?¹⁴).

Désormais, l'actrice a droit de cité dans le roman frivole comme dans le roman « sérieux », dans les romans par lettres comme dans les romans-Mémoires... : à l'image du roman, son irrésistible ascension est engagée.

Actrices en romancie : enjeux narratifs

En intégrant l'actrice, le roman lui fait subir un changement d'importance en ce qu'il la fait évoluer d'un statut dramatique (*mimèsis*) à un statut narratif (*diègèsis*). En d'autres termes, l'actrice devient un personnage romanesque. Mais comment cette métamorphose s'opère-t-elle ?

A l'exception de Rosoria chez Camus et de La Caverne chez Scarron, on observe que les actrices romanesques sont rarement des enfants de la balle¹⁵ et que leur présence dans l'univers théâtral est liée à trois configurations narratives où triomphent coups du sort, incidents et aventures. L'impécuniosité est la première des causes à pousser une jeune fille sur les planches. C'est le constat lucide que tiennent Phénice (grisette de son état, comme Laure, à qui elle s'adresse) et Mademoiselle Cronel, dont la naissance est « incertaine » :

¹⁴ Strasbourg, F. B. Strinck. Attribué à Claude Villaret (1715 ?-1792) ou Antoine Bret (1717-1792) par Quérard et Barbier. Une « seconde édition », parue à Amsterdam chez Zacharie Chatelin en 1745, se trouve à l'Arsenal (8° BL 18034). Nulle trace, en revanche, d'une édition antérieure.

¹⁵ « On appelle *Enfants de la balle*, Les enfants d'un Maître de jeu de paume ; Et figurément, tous les enfants qui embrassent la profession de leur pere. » (*Dictionnaire de L'Académie française*, 1^{re} éd., 1694).

Rien n'est plus convenable aux personnes d'esprit qui manquent de bien et de naissance.¹⁶

Le théâtre est un point d'optique avantageux pour une fille que la fortune a négligée, dans la capricieuse distribution de ses biens.¹⁷

Toutes deux, enthousiastes, entrevoient là une forme d'ascension sociale. Il suffit alors de quelques rencontres opportunes pour qu'elles se retrouvent comédiennes par « hasard », ainsi que Laure le confie à Gil Blas. D'autres scénarios, en revanche, sont plus sordides en ce qu'ils font intervenir le motif des parents miséreux et dénaturés qui vendent leur fille pour combler leurs difficultés financières. Tel est le sort d'Alexandrine, de Caliste, et de bon nombre d'actrices chez Rétif, victimes d'une mère maquerelle dans des récits qui s'apparentent volontiers au drame bourgeois, voire au roman social avant la lettre :

[...] une mère dépravée et tombée dans la misère, voulant tirer parti de sa figure, de ses talents, et du plus beau son de voix qui ait jamais frappé une oreille sensible, l'avait vouée de bonne heure au métier de comédienne, et on la fit débiter par le rôle de Caliste, dans *The fair penitent*. Au sortir de la comédie, un homme considérable l'alla demander à sa mère, l'acheta pour ainsi dire, et dès le lendemain partit avec elle pour le continent.¹⁸

Césarine fut caressée par sa mère, qui l'assura, que si elle se trouvait du talent pour la scène, jamais elle ne serait embarrassée.¹⁹

Si la première n'a guère le choix, la seconde consent à prendre le parti du théâtre pour éviter les horreurs de la misère. On mesure à quel point le théâtre fonctionne, dans le meilleur des cas, comme une vitrine d'exposition et, dans le pire, comme une vente aux enchères²⁰. Quoi qu'il en soit, ces débuts contraints sont vécus comme une marque d'infamie et suscitent bientôt un violent désir de retraite. Le caractère rétrospectif des récits, ainsi que leur forme épistolaire, accentuent d'ailleurs une telle impression : il s'agit de remonter aux sources de ce qui constitue le malheur présent, c'est-à-dire l'impossibilité d'épouser l'être aimé et, partant, d'accéder au bonheur. Significativement, le récit d'Alexandrine n'intervient que fort tardivement, à la lettre XXIII, lorsque son amour pour le chevalier de Palmi acquiert une dimension honnête. L'opprobre qui lui fait détester ses « premières années » n'a de contrepoint idéal que l'enfance au couvent, comme elle l'écrit à la petite Pauline (son enfant qu'elle croyait disparue).

A l'opposé, la veine libertine et pamphlétaire ne manque pas de souligner que c'est la seule prédisposition à la débauche qui conduit certaines jeunes filles au métier de

¹⁶ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane* (1715-1735), éd. Roger Laufer, GF Flammarion, 1977, p. 343.

¹⁷ Pierre-Alexandre Gaillard (dit Gaillard de La Bataille), *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton, actrice de la Comédie de Rouen, écrite par elle-même*, La Haye, aux dépens de la Compagnie [Paris], 1742-1743, p. 32 (1^{re} éd. La Haye, 1739-40).

¹⁸ Isabelle de Charrière, *Caliste ou lettres écrites de Lausanne*, éd. Claudine Herrmann, Editions des femmes, 1979, p. 114.

¹⁹ Rétif de la Bretonne, « Césarine » dans *Les Contemporaines graduées : ou Aventures des Jolies-Fammes de l'âge actuel, suivant la gradacion des principaus Etats de la Société, recueillies par N.-E.-R**.-D.*-L.*-B****, *Les Fammes des grands théâtres*, Genève-Paris, Slatkine reprints, 1988 [d'après l'éd. de Paris, 1785], vol. XLI, p. 30.

²⁰ Voir le chapitre qu'Anne-Martin Fugier consacre à « La Traite des planches » dans *Comédiennes. Les actrices en France au XIX^e siècle*, Editions complexe, 2008 (1^{re} éd. 2001), p. 319.

comédienne. Ainsi, dans son « Histoire d'une comédienne qui a quitté le spectacle », Desboulmiers présente la bien nommée Mlle Tripottier²¹, certes victime du caractère fantasque et vaniteux de ses parents, mais surtout de son tempérament faussement naïf et réellement licencieux. Le récit à la première personne accuse la satire :

Notre maison était le rendez-vous de ces gens qui courent sans cesse après le bel esprit, et qui n'atteignent jamais qu'au ridicule. [...] Mon père accueillait aussi les talents, et surtout ceux du théâtre [...] J'avais à peine quinze ans, que je rendais tous les grands rôles avec les applaudissements de notre illustre assemblée. Un jeune homme du voisinage jouait les princes avec moi. A force de me répéter qu'il m'aimait, il le sentit, et moi je le crus : l'imagination échauffée par les aventures, nous faisons l'amour en vrais héros de romans [...].²²

D'aventures en aventures, la narratrice finit par gagner Paris où elle est enrôlée « sous les drapeaux de Thalie » par un arlequin amoureux.

Sous la plume anonyme de *La Fameuse comédienne* et sous celle de Gaillard de La Bataille, ce sont des actrices réelles qui sont prises pour cible : Armande Béjart et Mlle Clairon²³, sous les traits de « Mademoiselle Cronel dite Frétilton », sont toutes deux dépeintes comme des femmes « galantes » aux mœurs dissolues. L'*incipit* de *La Fameuse comédienne* donne le ton en déclarant que, « si des gens de toutes nations ont trouvé admirables les pièces qu'il [= Molière] a données au théâtre, sa femme a eu des amants de toutes professions, et l'on a donné moins de louanges à Molière que l'on n'a dit de douceurs à sa femme. »²⁴ Dans ses faux Mémoires, la Frétilton se présente quant à elle sous un jour des plus voluptueux et, partant, complètement immoral :

L'extravagante fantaisie d'écrire m'a séduite, et déterminée à donner mon histoire au public. Je sens que rien n'est plus déraisonnable : que de dévoiler à tout un monde, sous des couleurs peu avantageuses (lorsqu'on se propose de ne rien déguiser) son caractère, sa conduite, et des mœurs assez corrompues. C'est un travers, j'en conviens ; mais dans le cas où je suis, un travers de plus ne tire point à conséquence, et je conserve mon caractère en agissant contre la raison, que j'ai toujours moins consultée que le désir de me satisfaire. La démangeaison de rendre mes petites aventures publiques, l'emporte au-dessus des plus sensées réflexions. Que dirai-je enfin, cela me suffit, il faut que je me contente. [...] Je me flattai que si je pouvais me faire recevoir à la comédie, ma jeunesse et mes talents pourraient me procurer quelque amant

²¹ Mlle Tripottier, comme Mlle Frétilton, porte un nom qui indique sa propension à bouger en scène et en coulisse. Le nom propre est forgé sur le substantif « tripot » : le jeu de paume ; la maison de jeu, souvent mal fréquentée, et, par extension, le théâtre lui-même. Voir l'analyse très éclairante que Christophe Paillard consacre au terme à partir de ses emplois récurrents dans la *Correspondance* de Voltaire, où il « dénote un certain mépris aristocratique à l'égard des comédiens dont on apprécie le jeu mais dont le pouvoir au sein de la Comédie-Française suscite l'irritation » (« Du théâtre considéré comme 'tripot' – L'écriture théâtrale de Voltaire et ses médiateurs obligés », communication pour le colloque international interdisciplinaire *Voltaire, homme de théâtre*, organisé par Christophe Cave et Martial Poirson (Université Stendhal-Grenoble 3 – UMR LIRE), Hervé Loichemol (Ferney-Voltaire), Jeudi 29 janvier (Institut et Musée Voltaire) et samedi 31 janvier 2009 (Mairie de Ferney-Voltaire, Actes à paraître).

²² Jean-Auguste Jullien (dit Desboulmiers), « Histoire d'une comédienne qui a quitté le spectacle » dans *Honny soit qui mal y pense, ou Histoire des filles célèbres du dix-huitième siècle*, Londres, s.n., 1786, t. I, pp. 43-44.

²³ Voir la notice biographique en ligne sur le site de la SIEFAR : <http://www.siefar.org/DictionnaireSIEFAR/SFClairon.html>. A noter que *Le Neveu de Rameau*, de Diderot, égratigne lui aussi la comédienne, de même que Mille Hus.

²⁴ Anonyme, *La Fameuse comédienne, ou Histoire de la Guérin, auparavant femme et veuve de Molière* (1688), Editions Allia, 1997, pp. 9-10.

libéral et distingué, qui me rendrait l'éclat où j'avais vécu pendant mon intrigue avec le baron.²⁵

L'accusation de libertinage est assurément la voie toute désignée pour le genre de la chronique scandaleuse que pratiquent les deux auteurs. On a d'ailleurs longtemps cru que leurs récits, où se succèdent les anecdotes érotiques de manière injurieuse, étaient le fruit de quelque amant éconduit des actrices. Yves Giraud rappelle que *La Fameuse comédienne*, petit libelle mystérieux qui connaît un énorme succès au XIX^e siècle (avec pas moins de 4 rééditions), frappe par « ses qualités de style et par la nature de son information »²⁶ puisqu'il contient de nombreux renseignements biographiques. C'est ce qui explique les multiples tentatives d'attribution par les chercheurs, qui ont cru déceler l'auteur dans quelque proche malintentionné de Molière : les noms de La Fontaine et de Racine ont été avancés, puis l'hypothèse d'une plume féminine s'est imposée au motif que seule une maîtresse délaissée, ou une comédienne envieuse et humiliée (peut-être la Guyot ?²⁷), auraient pu commettre un tel récit. Enfin, l'hypothèse relative à un amant trahi d'Armande Béjart a eu son heure de gloire. Pour sa part, Yves Giraud émet une hypothèse plus vraisemblable et plus stimulante : l'auteur serait Henri Guichard, organisateur de fêtes publiques et créateur d'une Académie royale des spectacles. Grand rival de Lully, il avait envisagé de l'empoisonner, avant d'être dénoncé, jugé et emprisonné²⁸. Or Guichard était l'amant de Marie Aubry, la belle-sœur d'Armande. Témoignant au procès, cette dernière l'avait accusé d'avoir proféré devant elle des menaces contre Lully. Guichard s'est alors défendu dans des *factums* où il s'en est violemment pris à Armande.

A en croire les compilateurs d'anecdotes théâtrales, *l'Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton* est un cas tout aussi piquant²⁹. Dans *Les Aveux d'un pamphlétaire*³⁰, Charles Monselet nous apprend que « Frétilton » est le surnom peu amène que Gaillard de la Bataille avait donné à Mlle Clairon. Eperdument amoureux, le comédien aurait eu à souffrir de son mépris alors qu'il courait la province dans la même troupe qu'elle. La vengeance trouva à se concrétiser dans la publication du libelle où chaque lecteur et chaque amateur de théâtre pouvait aisément reconnaître dans le nom « Cronel » l'anagramme de « Cléron ».

Enfin, la troisième configuration regroupe les jeunes filles qui, pour échapper à quelque danger, trouvent refuge et protection dans une troupe théâtrale avant de devenir elles-mêmes, pour un temps, comédiennes. Quel meilleur métier pour entrer en clandestinité ? Scarron excelle ainsi dans le mystère avec le personnage de L'Etoile, alias Eléonore de la Boissière, qui fuit le brutal baron de Saldagne :

²⁵ Pierre-Alexandre Gaillard, *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton...*, *op. cit.*, pp. 3-4 et p. 34.

²⁶ Yves Giraud, « La Fameuse Comédienne (1688) : problèmes et perspectives d'une édition critique », *PFSC*, 1994, p. 191.

²⁷ Rivale d'Armande Béjart, La Guyot est une actrice sans talent qui a joué une quinzaine d'années avant de se retirer (1640-1691). *Ibid.*

²⁸ L'affaire Guichard a ainsi défrayé la chronique judiciaire dans les années 1675-76. *Ibid.*

²⁹ « Quel souvenir reste-t-il de ces débuts en province et à Paris ? Un ignoble pamphlet publié à Rouen par un soupirant éconduit : *Histoire de Mlle Cronel dite Frétilton* » (Henri Lyonnet, *Les Comédiennes*. Vol. 4 de *La Vie au dix-huitième siècle*, Paris, Éditions Marcel Seheur, 1930. p. 22).

³⁰ Charles Monselet, *Les Aveux d'un pamphlétaire*, Paris, Victor Lecou, 1854, pp. 39-40.

Après le souper, Le Destin seul demeura dans la chambre des dames. La Caverne l'aimait comme son propre fils ; mademoiselle de L'Etoile ne lui était pas moins chère ; et Angélique, sa fille et son unique héritière, aimait Le Destin et la L'Etoile comme son frère et sa sœur. Elle ne savait pas encore au vrai ce qu'ils étaient et pourquoi ils faisaient la comédie ; mais elle avait bien reconnu, quoiqu'ils s'appelassent mon frère et ma sœur, qu'ils étaient plus grands amis que proches parents ; que Le Destin vivait avec L'Etoile dans le plus grand respect du monde ; qu'elle était fort sage et que, si Le Destin avait bien de l'esprit et faisait voir qu'il avait été bien élevé, mademoiselle de L'Etoile paraissait plutôt fille de condition qu'une comédienne de campagne.³¹

Lorsqu'il décrit la troupe, le narrateur dit d'elle qu'elle joue les premiers rôles, preuve de sa parfaite intégration et de son don naturel pour le théâtre.

De même, après avoir été tragiquement séparée de son époux Sainville, la Léonore de Sade³² est-elle recueillie par le couple de comédiens Bersac, dont elle fait la connaissance dans l'infortune, alors qu'ils sont retenus par des brigands. Le détour par les planches n'est pas inutile. Outre qu'il offre à Léonore un confort matériel et affectif, il s'inscrit dans une démarche sentimentale : « l'espoir, en allant ainsi de ville en ville, de pouvoir apprendre des nouvelles de tout ce qui m'était le plus cher au monde »³³. Aussi bien l'errance théâtrale recoupe-t-elle l'intérêt romanesque.

Cette dernière configuration est donc la mieux à même d'incorporer le monde du théâtre à celui du roman en entremêlant mystères, intrigues sentimentales et portraits d'actrices. Au fond, ce n'est pas tant l'activité théâtrale qui est mise en lumière que les circonstances romanesques qui l'entourent, soit les coulisses narratives.

Ce parti pris explique la prédilection qu'ont les romanciers à montrer les actrices en situation de narration plutôt qu'en situation de jeu. A cet égard, un sort doit être fait à l'« histoire », qui médiatise leur parole. Bien qu'elles n'aient pas le statut d'héroïnes, La Caverne, Laure et Léonore occupent un rôle important non seulement dans l'intrigue³⁴, mais aussi dans le dispositif narratif : ayant droit à une « histoire », qui plus est assez longue – « L'histoire de La Caverne » ; « Histoire de Laure » ; « Histoire de Léonore » – , elles accèdent au statut de narratrices intradiégétiques, ce qui leur confère une réelle autorité. Le récit à la première personne ne leur permet-il pas de se livrer à des confidences ? L'actrice ne fait pas donc pas son entrée en romancie par la petite porte, quand bien même cette fiction d'autobiographie est commandée par la voix masculine d'un auteur. Par ailleurs, il faut souligner que la procédure d'enchâssement de l'histoire implique une passation de parole³⁵ à la faveur de laquelle les comédiennes s'avèrent de

³¹ Scarron, *Roman comique* (1651-1657), éd. Yves Giraud, Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 1994, p. 99.

³² Sade a-t-il été lecteur du *Roman comique*, qui donne à son héroïne actrice le même prénom que celle de Scarron ?

³³ Sade, *Aline et Valcour, ou le Roman philosophique*, éd. Jean-Marie Goulemot, Le Livre de Poche, « Classiques de Poche », 1994, p. 623.

³⁴ La Caverne, en tant que mère d'Angélique, est au cœur d'une des principales intrigues du *Roman comique* puisque cette dernière est enlevée à la place de L'Etoile par le jaloux Saldagne ; Laure est la maîtresse de Gil Blas ; bien que son nom ne figure pas dans le titre, Léonore est l'héroïne du roman de Sade au même titre qu'Aline.

³⁵ Chez Scarron, Mlle de L'Etoile cherche à consoler La Caverne de la disparition de sa fille en l'invitant à raconter ses aventures ; chez Lesage, Laure satisfait à la curiosité de Gil Blas en lui racontant tout ce qui s'est passé depuis qu'ils se sont quittés ; chez Sade, Léonore se justifie à la demande de Mme de Blamont – sa vraie mère – par le récit de ses aventures.

remarquables conteuses. Le récit de leur vie est en effet émaillé de petites anecdotes plaisantes redevables au modèle picaresque³⁶, qui suscitent l'admiration chez les divers narrateurs. A l'art déclamatoire, difficile à représenter de manière vraisemblable dans le roman, répond en somme la virtuosité et le plaisir narratifs ; aussi bien le lecteur n'est-il pas étonné d'apprendre que ces comédiennes brillent sur scène puisqu'il en a eu la preuve par l'« histoire ». Le roman par lettres n'échappe pas non plus à cette démonstration³⁷, mais la technique de la polyphonie valorise d'autant mieux les personnages d'actrices qu'elle peut produire une multiplicité de portraits. Dans *Alexandrine*, il revient ainsi au comte de Bronek, l'amant malheureux, d'ouvrir le récit par une série de lettres soulignant le charme, la beauté et la vertu inflexible de l'héroïne éponyme, actrice de la Comédie Française. Elles seront vite complétées par celles de son amie Lady Milleford, de la petite Pauline et du chevalier de Palmi. Mais, loin de nuire à la cohérence du personnage, elles contribuent toutes à prouver que, chez Alexandrine, conformément au titre programmatique, « l'Amour n'est point un crime, il est une vertu »³⁸.

Situations et techniques narratives s'adaptent donc au personnage de l'actrice autant qu'ils le transforment pour créer les conditions d'émergence de cette nouvelle figure romanesque.

Actrices en romancie : trajectoires « comiques »

Si les actrices sont modelées en fonction du genre romanesque, elles ne sont pas pour autant vidées de leur substance dramatique et restent fortement liées à l'univers théâtral, signe de l'intérêt, voire de l'attraction, de certains romanciers pour la scène. De fait, il n'y a pas de hasard dans l'apparition des actrices en romancie, une forte proportion d'auteurs étant dramaturges (Scarron, Lesage, Andréa de Nerciat, Sade, Desboulmiers, Mlle de Saint-Léger, Isabelle de Charrière³⁹, Rétif de la Bretonne, François-Antoine Chevrier, Pigault-Lebrun, Diderot...), tandis que d'autres entretiennent un rapport étroit avec le théâtre (Prévost, Fougere de Monbron...)⁴⁰. Il va de soi que cette relation intime, et souvent passionnée, influence directement les romanciers dans leur traitement de la figure d'actrice. Ne sont-ils pas à même de jeter un pont entre deux genres distincts et ne sont-ils pas les mieux placés pour décrire la vie des actrices ?

Analysant les nouvelles des *Contemporaines* de Rétif de La Bretonne – « chronique en texte et en image [qui] dresse un bon état des femmes de spectacle quatre ans avant la

³⁶ L'épisode du page incapable de retenir deux vers dans le *Roman comique* ; celui de l'économiste Pedro Zondono, ravisseur de Laure, dans *Gil Blas* ; celui de la méprise sexuelle de Santillana avec Mme de Bersac, à l'auberge de Burgos, dans *Aline et Valcour*.

³⁷ Pour preuve, l'histoire de Léonore qui s'insère elle-même dans un roman épistolaire. On citera également la lettre XXVIII des *Lettres persanes* qui contient une autre lettre, celle qu'une actrice d'opéra adresse à Rica pour lui conter ses mésaventures et le prier de l'emmener dans son pays, où l'on fait prétendument grand cas des danseuses.

³⁸ Telle est la maxime qui figure en page de garde.

³⁹ Chez cette actrice, le théâtre correspond à une époque de sa vie qui précède le propos du roman ou, plus exactement, d'une partie du roman. On rappellera en effet que *Caliste* est la seconde partie, parue en 1787, d'un roman épistolaire intitulé *Lettres écrites de Lausanne* (1785). William, le précepteur anglais du héros, y raconte ses amours douloureusement contrariées pour Caliste, actrice de profession (lettres XXI à XXV).

⁴⁰ Seul Jean-Pierre Camus fait exception à la règle.

Révolution »⁴¹ –, Claude Jaëcklé-Plunian souligne qu'elles reposent sur un schéma structurel invariant :

[...] une héroïne, de la naissance à vingt-cinq ans, en situation instable, éprouve une irrésistible attirance pour le théâtre, rencontre l'auxiliaire de sa corruption, ce qui fait brusquement évoluer la situation. L'héroïne trouve alors refuge au théâtre. L'actricisme lui fait perdre sa réputation et ses mœurs. Épilogue : 'régularisation' morale ou libertinage complet.⁴²

Ce schéma est-il en place dès le XVII^e siècle et s'applique-t-il à l'ensemble du corpus ? Quels motifs de l'expérience « comique » les romanciers choisissent-ils de mettre en valeur et quelles trajectoires d'actrices proposent-ils à l'attention des lecteurs ?⁴³

Les débuts

Il ne s'agit pas ici de revenir sur les raisons qui poussent les jeunes filles, avec ou sans leur consentement, à prendre le chemin du théâtre, mais de se pencher sur les rencontres décisives qu'elles font à cette occasion. Toute future actrice est approchée, d'une manière ou d'une autre, par un défenseur (ou pseudo défenseur) de la cause théâtrale qui finit par l'enrôler sous les « étendards de Thalie »⁴⁴. Dans *Gil Blas*, il incombe à Phénice, une ancienne connaissance de Laure devenue comédienne, d'être l'« auxiliaire de sa corruption » ; chez Desboulmiers, c'est l'arlequin T... qui remplit cet office auprès de Mlle Tripottier ; chez Gaillard de la Bataille, la mère de Mlle Cronel se charge de cette mission ; chez Rétif enfin, une cohorte de séducteurs ou de comédiens intéressés n'hésite pas à vanter les mérites du théâtre pour convaincre leurs interlocutrices naïves de monter sur les planches. Césarine, par exemple, est instruite par Faraud, « qu'elle reconnut difficilement pour un garçon orfèvre, autrefois apprenti de la maison » :

– Mademoiselle Césarine (lui dit-il), vous voyez comme je suis mis ; je fais ce que je veux, depuis que je joue la comédie : si vous vouliez, ça vous ferait une ressource : votre mère dit que vous avez des talents, des dispositions [...].⁴⁵

A côté de ces dangereux mystificateurs, on recense aussi de sincères et ardents apologistes du théâtre, lesquels apparaissent comme de véritables mentors. Qu'on songe par exemple au couple de comédiens Bersac, dans *Aline et Valcour*, ou encore à l'Ambassadeur de*** dans *Alexandrine*.

Un argumentaire est nécessairement déployé en ces rencontres, authentique morceau de bravoure à la faveur duquel, nous le verrons, les positions du romancier à l'égard du théâtre s'éclairent.

La formation

⁴¹ Claude Jaëcklé-Plunian, « Une histoire de l'actricisme en image au XVIII^e siècle : plongée dans quelques estampes des ouvrages de Rétif de la Bretonne », 2006, The CESAR Project, Oxford Brookes University, www.cesar.org.uk/webloc.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Parce qu'elle est commandée dès le XVII^e siècle par la même chronologie, nous suivons de près la trajectoire proposée par Anne-Martin Fugier dans son étude *Comédiennes...*, *op. cit.*

⁴⁴ Pierre-Alexandre Gaillard, *Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton...*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁵ Rétif de la Bretonne, « Césarine » dans *Les Contemporaines graduées*, *op. cit.*, vol. XLI, p. 31.

La plupart des récits cultivent *a priori* le *leitmotiv* du talent inné de l'actrice, et ce parfois contre sa propre opinion, mais, à y regarder de plus près, trois cas de figure viennent fortement le nuancer. En toute logique, lorsqu'une héroïne a l'heur d'être prise en charge par un acteur mentor, c'est ce dernier qui lui prodigue une formation complétant ses prédispositions. Ainsi Léonore est-elle soigneusement préparée par Bersac et sa femme, qui évaluent au plus près les aptitudes et qualités de leur protégée :

Mais vous le voyez, je n'ai point de talent... [...] Votre organe est doux et flatteur, il a de l'étendue et de la justesse, il est tendre et flexible dans les hauts ; il n'a point de dureté dans les bas. Vous devez être du dernier intérêt dans les pleurs ; votre taille est légère, elle est agréablement prise ; vos bras sont superbes ; vous avez de la fierté dans le regard, beaucoup de grâce dans la démarche, de la chaleur et de la vérité dans le débit ; il ne s'agit plus que de régler tout cela, que de vous donner de la précision, de l'aplomb... vous apprendre l'entente de la scène : quelques études, et je parie qu'avant deux mois nous vous mettons en état de débiter.

[...] sa digne épouse cultivait mes faibles talents, et à peine arrivée au-delà des monts, j'étais déjà en état de débiter dans huit rôles.⁴⁶

Nul doute que de tels propos se ressentent du regard professionnel de Sade, habitué à fréquenter les actrices, comme beaucoup de ses contemporains.

Mais l'on peut citer également Rosoria, « La comédienne convertie » de Camus :

Elle est fille de maître et dès son enfance elle a été dressée à cette profession où elle a réussi avec des avantages incomparables, son père est un des principaux de la troupe [...].⁴⁷

Guidé par une intention édifiante, Camus est pour sa part très évasif sur le contenu de la formation, mais l'expression « dressée à cette profession » en dit long sur la discipline et le travail qui la sous-tendent.

Les grandes âmes, honnêtes et vertueuses, sont quant à elles de pures autodidactes. Alexandrine s'adonne ainsi « à une étude constante et appliquée, qui ayant déterminé [ses] dispositions naturelles, [lui] valut les suffrages dont [son] début fut honoré. »⁴⁸ On comprend où veulent en venir les auteurs, qui associent une formation appliquée et zélée non pas au succès mais à la vertu : mieux une actrice est formée, plus elle a de chance de conserver sa vertu sur scène et, plus tard, de quitter dignement le théâtre. Le professionnalisme garantit les actrices de la corruption et du libertinage.

Reste le lot des actrices crédules et dupes que l'on persuade aisément de leur talent et qui, en conséquence, s'en persuadent aussi facilement. En ce cas, la formation est inexistante et se fait sur le tas. L'acteur Faraud affirme à Césarine qu'« un peu d'usage » la « rendra même actrice »⁴⁹, tandis que Laure est séduite par les éloges mensongers de Phénice et des autres comédiens, pressés de voir la belle se joindre à leur troupe en perte de vitesse :

Je me sens même de l'inclination pour la comédie ; mais cela ne suffit pas. Il faut du talent, et je n'en ai point. [...] Elle me tint encore d'autres discours séduisants, et me fit déclamer quelques vers, seulement pour me faire juger moi-même de la belle disposition que j'avais à débiter du comique. Lorsqu'elle m'eut entendue, ce fut bien autre chose. Elle me donna de grands applaudissements et me mit au-dessus de toutes les actrices de Madrid [...] Il me fallut

⁴⁶ Sade, *Aline et Valcour*, *op. cit.*, p. 623 et p. 627.

⁴⁷ Jean-Pierre Camus, « La comédienne convertie » dans *Leçons exemplaires*, Paris, Robert Bertaut, 1632, livre III, Leçon 10, p. 470.

⁴⁸ Mlle de Saint-Léger, *Alexandrine, ou l'Amour est une vertu*, A Amsterdam, et se trouve A Paris, chez Delormel, La Veuve Duchesne, Esprit, 1783, p. 83.

⁴⁹ Rétif de la Bretonne, « Césarine » dans *Les Contemporaines graduées*, *op. cit.*, vol. XLI, p. 38.

convenir que j'étais un sujet tout admirable. Deux comédiens qui arrivèrent dans le moment, et devant qui Phénice m'obligea de répéter les vers que j'avais déjà récités, tombèrent dans une espèce d'extase, d'où ils ne sortirent que pour me combler de louanges. [...] Si j'avais fait concevoir une avantageuse opinion de moi chez Phénice, tous les comédiens en jugèrent encore plus favorablement, lorsque j'eus dit en leur présence une vingtaine de vers seulement. [...] Je parus enfin sur la scène pour la première fois.⁵⁰

La seule préoccupation de Laure au cours de ses débuts aura été de les rendre brillants, c'est-à-dire de paraître dans une superbe toilette !

Le succès

Autre constante dans la trajectoire des actrices de roman : leur succès rapide et éclatant⁵¹. Laure ravit les spectateurs (« Quels battements de mains ! quels éloges ! »), Alexandrine remporte tous les suffrages, Caliste porte « le nom qui lui était resté du rôle qu'elle avait joué avec le plus grand applaudissement la première et unique fois qu'elle avait paru sur le théâtre », et l'héroïne de Desboulmiers se souvient avec enthousiasme de sa conquête du public :

Je débutai par le rôle d'Agnès dans *l'Ecole des femmes*, avec toute la timidité d'une commençante ; et j'éprouvai toute l'indulgence qu'il [= le public] a coutume d'accorder à une femme passablement jolie.

Ma cour fut grosse après la pièce ; je reçus tant de compliments, tant d'encens, que je fus enivrée [...].⁵²

On remarque au passage que ce moment de triomphe est l'occasion pour les romanciers d'évoquer les rôles interprétés par les actrices, et donc d'insérer de nombreuses références dramatiques. Classique ou contemporain, le répertoire est authentique, en sorte que sa mention n'est pas sans effets sur le récit : outre qu'elle valorise les actrices et renforce leur prestige, elle vaut pour un témoignage socio-historique de ce qui se jouait à l'époque et atteste la grande culture théâtrale des romanciers. Sade en donne un parfait exemple à travers le personnage de Léonore, qui égrène une semaine mémorable :

Je parus donc pour la première fois dans *Iphigénie*, de Racine, et dans *Lucinde*, de *l'Oracle*. Mais je tremblais tellement que sans les puissants appuis que m'avaient procurés M. et Mme de Bersac, peut-être eussé-je quitté les planches dès le premier jour que je m'avisais d'y monter. Le lendemain, encouragée par mes amis, je parus avec beaucoup plus de hardiesse dans la *Junie*, de *Britannicus*, et dans *Zénéide* ; je fus extrêmement applaudie. Le troisième jour je jouai Rosalie dans *Mélanide*, et Betti dans *La Jeune Indienne* ; cela fut encore mieux. Le quatrième jour enfin on m'abandonna à moi-même et Sophie du *Père de Famille* devint mon chef-d'œuvre. Mon succès se décida dès lors, et reprenant mes premiers débuts, joints à de nouveaux rôles que j'étudiais chaque jour, j'occupai la scène près de deux mois à Bayonne, avec les

⁵⁰ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, éd. cit., pp. 343-344.

⁵¹ Contre-exemple éloquent en raison de sa portée satirique, *l'Histoire de Mademoiselle Cronel dite Frétilton* : « Ma mère employa tout ce qu'elle avait de connaissances pour m'obtenir la permission de débiter au Théâtre Italien ce que je fis sans doute assez mal, puisque après la Comédie, on me conseilla de me former quelque temps dans une troupe de province, où je puiserais cet art nécessaire pour plaire à Paris. Ce compliment exclusif auquel l'exiguïté de ma taille avait un peu contribué, fut un coup de foudre, d'autant plus terrible, que mon amour propre m'avait persuadé que j'entraînerais les applaudissements les plus éclatants. » (*op. cit.*, p. 33).

⁵² Jean-Auguste Jullien (dit Desboulmiers), « Histoire d'une comédienne qui a quitté le spectacle », *op. cit.*, p. 66.

applaudissements généraux. Le jour où je jouais *Zénéide*, je reçus le soir au foyer des vers charmants, et une invitation à souper des plus pressantes...⁵³

Qu'il s'agisse de tragédies, de comédies ou d'un drame bourgeois, Léonore tient les premiers rôles et se rend digne des plus grandes actrices du temps, telles Mlles Gaussin et Doligny, que cite Bersac avec admiration⁵⁴.

Rétif pousse la logique encore plus loin dans ses quarante-quatre nouvelles consacrées aux femmes des grands et petits théâtres. Plusieurs d'entre elles sont en effet émaillées de morceaux théâtraux (qui occupent parfois plusieurs pages), récités par les personnages : *Achille et Polixène* de Quinault (1688) ; *Britannicus* (1669), *Phèdre* (1677) et *Athalie* (1691) de Racine ; *Le Glorieux* de Destouches (1732) ; *La Métromanie* d'Alexis Piron (1736) ; *Les Dehors trompeurs* de Boissy (1740) ; *Tancrède* de Voltaire (1760)... forment une partie des pièces élues. Mais Rétif parvient à ce que le procédé ne soit pas artificiel, la citation servant habilement l'intrigue, soit parce qu'elle permet de vérifier qu'une actrice novice connaît son texte, soit parce qu'elle relaie les propos galants des personnages. Par ailleurs, en s'adonnant à l'inventaire des théâtres parisiens selon un principe hiérarchique, l'auteur offre une vision quasi exhaustive des rôles et emplois tenus par les actrices dans la seconde moitié du XVIII^e siècle⁵⁵. Par là il tempère le modèle idéal de l'actrice romanesque ne jouant que les premiers rôles : Césarine, par exemple, n'est-elle pas immédiatement cantonnée aux rôles de soubrettes ?

L'abandon du théâtre

Du succès à la retraite, il n'y a souvent qu'un pas ou, du moins, quelques tournées, rares illustrations des conditions de vie des comédiens sous l'Ancien Régime : aux actrices chanceuses est réservé le charme des villes florissantes ou de l'étranger (Grenade pour Laure, Bayonne pour Léonore, la Hollande pour Mlle Tripottier) ; aux actrices de petites troupes miséreuses, celui de la province reculée (Le Mans pour La Caverne et Beaune pour Mlle Tripottier) ; le départ de Paris, quant à lui, sanctionne les actrices malhabiles, telle Frétilon.

Le retrait de la scène ne se pose pas pour les actrices qui, comme Laure, ont choisi le métier par nécessité économique, tant il est vrai que pour elles jouer est une question de survie. Pour les personnages qui se sont réfugiés dans une troupe, il ne se pose qu'en termes de vraisemblance romanesque : ayant retrouvé, après maints accidents, son époux et sa mère, Léonore n'a plus de raison de poursuivre sa carrière théâtrale, parenthèse

⁵³ Sade, *Aline et Valcour*, *op. cit.*, p. 637.

⁵⁴ Il est très fréquent que les romans, dès le XVII^e siècle, évoquent de célèbres actrices sans pour autant les mettre en scène (non plus que des actrices inventées). C'est le cas d'*Artémise et Poliante* (1670), du dramaturge-romancier Boursault, et des *Nouvelles nouvelles par Monsieur de...* (1663), qui mentionnent l'illustre tragédienne Mlle Des Œillets. Dans les *Mémoires de la vie de Henriette-Sylvie de Molière* (1672-74), la dramaturge-romancière Mme de Villedieu rappelle le souvenir de « la pauvre Du Parc » à la faveur du récit de la fête des *Plaisirs de l'île enchantée* (mai 1664)...

⁵⁵ La série des « Femmes des petits théâtres » contient les « Variétéuses » (actrices jouant au théâtre des Variétés), « Les Actrices du théâtre éphébique » (enfants jouant à l'Ambigu-Comique), les actrices des pièces du Funambule (théâtre de farce), la baladine (saltimbanque), la jolie paradeuse (actrice jouant une parade) et « La Belle charlatane », qui se produit en compagnie de son mari le charlatan sur des tréteaux modestes... La série des « Femmes des grands théâtres » présente « Les Opéradiennes », « Les Tragédiennes », « Les Comédiennes », « Les Arietteuses » (qui chantent des ariettes aux Italiens) et « La Dramiste », spécialisée dans le drame... Autant de néologismes créés par Rétif.

heureuse, mais éphémère, dans son existence. S'il avait pu achever son *Roman comique*, Scarron aurait sans doute réservé un sort de même nature à Mlle de L'Etoile, quoique la suite d'Offray (1663) ne l'exclue nullement de la troupe après son mariage avec Le Destin. En revanche, lorsqu'une femme a été contrainte de prendre le parti du théâtre, qu'elle s'avère honnête et vertueuse et que, de surcroît, elle tombe amoureuse, le désir de quitter la scène se fait impérieux. C'est même l'angle d'approche que privilégient alors les romanciers. Que l'on songe à Camus et à Desboulmiers, qui incluent significativement cette problématique dans leur titre (« Histoire d'une comédienne convertie » ; « Histoire d'une comédienne qui a quitté le spectacle »), ou encore à Isabelle de Charrière, qui opte, dans *Caliste*, pour un récit épistolaire à valeur rétrospective. Tout est joué au moment de l'énonciation : le sort des comédiennes est scellé tantôt par le titre programmatique tantôt par la présentation du narrateur scripteur⁵⁶. Le titre de Desboulmiers n'en demeure pas moins intrigant, voire accrocheur, en ce qu'il ne peut que susciter l'intérêt des lecteurs : pourquoi une comédienne est-elle amenée à quitter le théâtre ? Est-ce de son plein gré ? Quel est son avenir en dehors de la scène ? Avons-nous affaire à une histoire édifiante à la manière de Camus ? En tout état de cause, cette fin de parcours est aussi un point de départ pour *Caliste*, dont les aventures débutent précisément à sa sortie de scène. Mlle de Saint-Léger joue sur le même suspense en annonçant dès les lettres XVII et XVIII, avec force dramatisation, la décision de son héroïne de quitter le spectacle :

LETTRE XVII^e

De Lady, à ALEXANDRINE

Que m'apprend-on ? Quelle folie ! Quoi ! ma chère amie, il est vrai ? vous quittez le spectacle ?

LETTRE XVIII^e

Du Comte à M. de SALBAN

Elle a quitté le spectacle, rien n'est plus vrai. Sans doute, on l'épouse, on l'adore, on sacrifie tout pour elle. Tout espoir m'est ravi, je ne sais plus que devenir ; je cours, je viens, je vais, j'interroge ; on ne sait, on ignore, et je vois le calme autour de moi, quand mon agitation est extrême.⁵⁷

En somme, cette situation narrative offre l'intérêt de fonctionner comme un pivot aux fortes potentialités romanesques : la profession de comédienne n'est pas un passé révolu, mais bien un passé dont les conséquences se font encore sentir sur le présent, orienté résolument vers la question du mariage.

Actrices en romancie : stratégies de stigmatisation vs stratégies de réhabilitation

Quel regard les romanciers (et les romancières) portent-ils sur les actrices qu'ils représentent ? Le fait qu'ils soient juges et parties implique-t-il des portraits « réalistes » (les actrices inventées ressemblent-elles aux actrices côtoyées dans la vie réelle ?) ? Est-ce par ailleurs le gage d'une peinture avantageuse et dénuée de tout préjugé ?

⁵⁶ Dans *Caliste*, William présente sans ambiguïté la femme qu'il a aimée comme portant « le nom qui lui était resté du rôle qu'elle avait joué avec le plus grand applaudissement **la première et unique fois** qu'elle avait paru sur le théâtre » (Isabelle de Charrière, *Caliste*, éd. cit., p. 114 ; c'est nous qui soulignons).

⁵⁷ Mlle de Saint-Léger, *Alexandrine, ou l'Amour est une vertu*, op. cit., p. 43 et p. 47

Du procès à charge au débat argumenté

On connaît le procès en mauvaises mœurs qui est fait aux actrices depuis leur apparition sur la scène théâtrale au XVI^e siècle⁵⁸ : un idéal marital de pudeur, de chasteté et d'obéissance ayant été promu par une société profondément chrétienne, il n'est pas bienséant pour une femme de s'abaisser à une activité susceptible d'exposer sa personne et sa vie privée. Dans cette perspective, le choix du théâtre représente une circonstance aggravante puisqu'il suppose qu'une femme prenne la parole en public et exhibe son corps. Sa vertu et sa gloire ne peuvent qu'en souffrir, d'où l'accusation de prostitution qui entache la figure de l'actrice dès les origines. Selon un *leitmotiv*, elle serait le bien commun des membres masculins de la troupe⁵⁹ et répondrait favorablement aux galants qui hantent les coulisses, avant et après les représentations...

Une telle vision prévaut chez les détracteurs du théâtre, au premier rang desquels se trouvent les hommes d'Eglise. Jean-Pierre Camus y souscrit entièrement en choisissant *a contrario* une actrice innocente, dont la seule pensée est de se soustraire au regard des hommes. Alors qu'elle achève de jouer le martyre de sainte Cécile, Rosoria se jette aux pieds de la reine pour l'implorer de la retirer du « labyrinthe » où elle se perd :

Je suis ici comme une pauvre biche poursuivie d'une meute de chiens affamés dont les uns ne demandent que de faire curée de mon honneur, les autres sous le spécieux nom de mariage persécutent mon intégrité, et les uns et les autres me sont en horreur comme contraires au dessein que j'ai fait depuis le temps que j'ai eu du ciel quelque lumière de connaissance de n'être jamais à autre époux qu'à JESUS-CHRIST crucifié. C'est merveille Madame ou plutôt un miracle de la grâce comme un si faible roseau a pu résister à tant de tempêtes, et se conserver entier dans une profession si dangereuse que celle que j'ai faite jusques à présent. Le siècle, l'enfer, et le sang ont fait à l'envi à qui donnerait plus de traverses à ma résolution, le siècle m'a offert des maris, l'enfer des richesses, et mes propres parents sont ceux qui me tourmentent davantage pour me prendre parti dans le monde, je leur ai ouvert mon désir qui est d'être religieuse, ils m'y veulent si peu aider qu'ils ont juré de s'y opposer et ils tâchent de m'en distraire par toute sorte d'artifices : la dernière ancre de mon espérance est en votre royale bonté Madame, si elle me manque je ne puis attendre que le naufrage de ma sainte et juste prétention.⁶⁰

Le style imagé et hyperbolique entre ici au service d'une représentation manichéenne et coupable du théâtre, véritable lieu de perdition et de persécution pour une femme. Et comme le souligne le narrateur, la portée édifiante de cette conversion eût été paradoxalement moindre si Rosoria avait été une pécheresse. En réalité, Camus n'a pas eu à inventer ce personnage d'actrice espagnole dont la conversion éclatante avait défrayé la chronique au début du XVII^e siècle, au point d'inspirer une comédie en trois journées intitulée *La Gran comedia de La Baltasara* : à la suite d'une révélation mystique sur scène, la comédienne valencienne Anna Martinez, dite Baltasara de los Reyes, décida de se retirer dans un ermitage consacré à saint Jean-Baptiste, « près de Carthagène, où elle vécut et mourut, aussi sainte anachorète qu'elle avait été actrice

⁵⁸ Le premier contrat connu entre une actrice (Marie Ferré) et un directeur de troupe (Antoine de L'Esperonnière) date de 1545. Voir Henri Boyer, « Engagement d'une actrice au théâtre de Bourges en 1545 », *Mémoires de la société historique du Cher*, Bourges, 1888, et Aurore Evain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, *op. cit.*

⁵⁹ A propos des actrices de l'Hôtel de Bourgogne, Tallemant des Réaux commente dans ses *Historiettes* : « C'étaient des femmes communes, et même aux comédiens de l'autre troupe (celle du Marais) dont elles n'étaient pas ».

⁶⁰ Jean-Pierre Camus, « La comédienne convertie », *op. cit.*, pp. 473-74.

adulée »⁶¹. Vivement impressionnés, son mari, son amant et son amie, la comédienne Jusepa, se convertirent à leur tour, détail que Camus transpose en évoquant le sort des deux amants de Rosoria – Fabrique et Odoard – qui délaissent le théâtre pour l'ordre de saint François. Ce spectaculaire passage de la scène au cloître ne pouvait que frapper l'imagination d'un évêque en quête de « leçons exemplaires ». Quelques décennies plus tard, les *Maximes et réflexions sur la comédie* de Bossuet prouvent que le discours religieux n'a guère varié. Toujours aussi violemment hostile à la présence des femmes sur scène, le prédicateur s'indigne : « Quelle mère, je ne dis pas chrétienne, mais tant soit peu honnête, n'aimerait pas mieux voir sa fille dans le tombeau que sur le théâtre ? »⁶²

Au XVIII^e siècle, les romanciers libertins se plaisent à véhiculer l'image d'une actrice amoralisée et débauchée. Dans *Cleveland*, la comédienne espagnole dona Cortona confie à Gelin qu'elle a consacré sa vie à tirer gloire de ses conquêtes, raison pour laquelle elle s'est retirée à Madère avec un inquisiteur du Saint Office, « à qui elle s'était fait un point d'honneur de faire abandonner son emploi et sa profession pour la suivre »⁶³. Dans *L'Enfant du bordel*, Félicité subit les assauts de mademoiselle Claranson, une comédienne allemande (la nationalité a son importance), au cours d'un voyage en diligence. Mais elle parvient à résister à cette nouvelle Putiphar, « qui disait si galamment, au lieu de *voulez-vous bien, foutre-vous bien.* »⁶⁴ Après avoir fait de son héroïne Margot une prostituée et un modèle pour peintres, Fougeret de Monbron la hisse dans l'univers scandaleux de l'Opéra⁶⁵, où elle intègre le « corps sémillant des demoiselles de l'Académie royale de musique ». Ne reculant pas devant les anecdotes crues et scabreuses, il la montre prodiguant ses faveurs avec largesse au directeur de l'Opéra, mais aussi à des financiers et autres « mylords ».⁶⁶ De même *Le Colporteur*

⁶¹ André Villiers, *Le Cloître et la scène*, op. cit., p. 48.

⁶² Avant d'ajouter : « Quoi ! l'a-t-elle élevée si tendrement et avec tant de précaution, pour cet opprobre ? L'a-t-elle tenue nuit et jour, pour ainsi parler, sous ses ailes, avec tant de soin, pour la livrer au public, et en faire un écueil de la jeunesse ? Qui ne regarde pas ces malheureuses chrétiennes, si elles le sont encore dans une profession si contraire aux vœux de leur baptême ; qui, dis-je, ne les regarde pas comme des esclaves exposées, en qui la pudeur est éteinte, quand ce ne serait que par tant de regards qu'elles attirent ; elles que leur sexe avait consacrées à la modestie, dont l'infirmité naturelle demandait la sûre retraite d'une maison bien réglée ? Et voilà qu'elles s'étalent elles-mêmes en plein théâtre avec tout l'attrail de la vanité, comme *ces sirènes*, dont parle Isaïe (*Is.* XIII, 22), qui font leur demeure *dans les temples de la volupté* ; dont les regards sont mortels, et qui reçoivent de tous côtés, par les applaudissements qu'on leur renvoie, le poison qu'elles répandent par leur chant. » (Bossuet, *Maximes et réflexions sur la comédie*, Paris, J. Anisson, 1694 dans *Œuvres complètes*, tome XI, Paris, Lefèvre et Ledentu, 1836, p. 161).

⁶³ *Cleveland*, éd. Jean Sgard et Philippe Stewart, Paris, Desjonquères, 2003, livre XI, p. 790.

⁶⁴ Pigault-Lebrun, *L'Enfant du bordel ou Les Aventures de Chérubin* (1800), présenté par Michel Delon, Zulma, «Dix-huit», 1992, p. 107.

⁶⁵ « Toutes les antithèses se justifient et s'imposent quand on cherche à le connaître [= l'opéra] : maison au statut le plus noble – une Académie royale dont les membres échappent à l'excommunication – et au personnel le plus décrié, celui en particulier des « surnuméraires » qui y trouvent un alibi pour la prostitution [...] » (Martine de Rougemont, *La Vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*, Genève, Slatkine Reprints, 1996, p. 253). On sait que l'entrée dans les théâtres royaux (Opéra, Comédie-Française et Opéra-Comique) offrait l'émancipation aux jeunes filles mineures. On se souvient que dans la lettre XLVII des *Liaisons dangereuses*, Valmont retrouve Emilie, une fille d'Opéra qui lui sert de pupitre érotique pour la lettre suivante. Vers la fin du roman, c'est encore elle qu'il utilise pour blesser et humilier Mme de Tourvel.

⁶⁶ A force de fréquenter les gens de théâtre, Margot finit d'ailleurs par composer des comédies, des opéras et des tragédies qu'elle publie sous le nom de son frère ou qu'elle revend à des auteurs en panne

présente une galerie impressionnante d'actrices se livrant à une prostitution à peine déguisée : plus que des portraits romanesques, Chevrier enfile les anecdotes piquantes et calomnieuses pour dénoncer les liaisons de ces femmes. Dans son « *Recueil d'estampes choisies contenant les portraits des rois, princes, ministres, courtisanes, auteurs, acteurs et comédiennes célèbres, avec des vers au bas, analogues à leur caractère* », le Colporteur égratigne ainsi les plus illustres comédiennes de son temps, à l'exemple de « Mademoiselle Clairon, si célèbre par son jeu et par la lubricité de ses passions », d'où le vers de *Phèdre* : « C'est Vénus toute entière à sa proie attachée. »⁶⁷ Mais il ne néglige pas non plus les petites comédiennes et autres « vestales » de l'Opéra. Du *Dictionnaire du monde, nécessaire à tous les gens aimables qui veulent ruiner les femmes, composé par un gentilhomme florentin, revu par deux chevaliers gascons, et publié par l'auteur de la comédie des Tuteurs*, le chevalier extrait le mot « Actrice », qui donne lieu à un article des plus cyniques résumant la pensée misogyne de Chevrier :

Actrice. Une actrice est bonne à connaître, quand elle est, comme cela arrive très souvent, belle et sans talents ; il faut, sans lui avoir fait la moindre déclaration, *rompre des lances* pour elle dans les tables d'hôtes, aux cafés, dans les cercles, et surtout aux foyers du spectacle où elle est attachée. Ce zèle lui parvient, et la médiocrité ayant besoin d'appui, elle vous fait rechercher. L'occasion est trop favorable pour n'être pas saisie. Vous y courez un bras en écharpe, parce que vous devez lui persuader que vous vous êtes battu contre l'amant d'une autre actrice qui est sa rivale. Votre situation, dont vous glissez un mot dans la conversation, la touche d'autant plus que vous ne lui faites aucune proposition tendre. Elle vous offre des secours, et si l'amant qui l'entretient n'est pas homme à l'enrichir dans peu, vous lui procurez un jeune Hollandais, un milord à guinées, un Américain embarrassé de sa fortune, ou un vieux financier, et vous prenez, suivant l'usage, cinq pour cent par mois sur la somme que le *Monsieur* paie.⁶⁸

Ou l'art du proxénétisme à l'insu des comédiennes ! Une telle représentation s'assortit d'ailleurs de définitions à l'emporte-pièce (« si [les filles de spectacle] ont des entrailles, ce n'est qu'au théâtre et sur un sofa. »⁶⁹) et de périphrases ironiques pour désigner le théâtre corrupteur (« les drapeaux de Thalie » ; « les étendards de Thalie » ; « la cour de Thalie »...).

On comprend que la dérive pornographique en soit l'aboutissement logique : d'objet de plaisir, l'actrice devient un prétexte au libertinage sexuel, comme dans les *Fragments Thali-priapiques*, où Nerciat détourne à des fins érotiques le *topos* de l'initiation du jeune comédien (le Chevalier) par un comédien chevronné, en l'occurrence une comédienne (la Duchesse). Mais, chez lui, l'élève s'avère faussement ingénu, ce qui fait tout le sel de la scène. La comédie du théâtre sert uniquement aux préliminaires et les acteurs se placent sur le terrain du langage à double entente (« surtout puisqu'il s'agit d'entrer dans une troupe où madame... »/ LA DUCHESSE *interrompant*. « Je crois vous entendre. (A madame Durut.) Il n'est pas sans esprit. »)⁷⁰. Dès lors, l'actrice peut devenir support de récit érotique tant elle est porteuse de fantasmes et tant elle se confond avec le type de la putain libertine. Une intéressante mystification littéraire

d'inspiration (Fougeret de Monbron, *Margot la ravaudeuse* (1748), dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, éd. Raymond Trousson, Robert Laffont, « Bouquins », 1993, p. 729).

⁶⁷ François-Antoine Chevrier, *Le Colporteur. Histoire critique et morale* (1761), dans *Romans libertins du XVIII^e siècle*, *ibid.*, p. 765.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 821.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 807.

⁷⁰ Andréa de Nerciat, *Les Aphrodites ou Fragments Thali-priapiques pour servir à l'histoire du plaisir*, 10/18 Domaine français, 1997 (avec une post-face d'Hubert Juin), p. 33.

intitulée *Les Amours, galanteries et passe-temps des actrices, ou confessions curieuses et galantes de ces dames, rédigées par une bayadère de l'Opéra* (A Couillopolis, 1700 ; cote Enfer-898) en témoigne : Mémoires apocryphes, fausse adresse, antidatation⁷¹ et classement, tout indique que cet ouvrage consacré aux différentes façons de jouir (avec illustrations), n'est pas à mettre entre toutes les mains. Le procès de l'actrice se passe ici de tout commentaire et de tout cadre éthique, le registre se suffisant à lui-même. De même, *La belle Allemande, ou les galanteries de Thérèse*, qui narre les frasques de l'actrice Mlle de Vaux, a donné lieu en 1968 à une édition avec bois gravés en couleurs dans la collection suggestive « Le coffret libertin, Imprimé pour Les Mille et un bibliophiles » !⁷²

Sous les traits d'une pécheresse ou d'une courtisane, l'actrice romanesque est donc soumise aux mêmes accusations que dans les anecdotes, les témoignages historiques et les discours théoriques.

Les stratégies de stigmatisation peuvent aussi passer par un débat argumenté, de même que les stratégies de réhabilitation. On a dit que ce rôle incombait à des personnages qui officiaient tantôt en qualité de corrupteurs tantôt en qualité de mentors. A côté de l'arlequin T..., qui présente à Mlle Tripottier les avantages très romanesques qu'il y a pour elle à devenir comédienne (voyages, aventures et liberté), l'« Histoire d'une comédienne qui a quitté le spectacle » présente un détracteur virulent du théâtre en la personne d'une « espèce de philosophe », figure probable de Rousseau, grand pourfendeur de l'exhibition des femmes sur scène dans sa *Lettre à d'Alembert* (1758). Ce dernier tente de détourner l'héroïne du théâtre en développant deux arguments topiques : d'une part, celui du spectacle séducteur et, d'autre part, celui de la comédienne « sérail de la jeunesse voluptueuse d'une ville »⁷³. Mais rien n'y fait : Mlle Tripottier suit T..., et son parcours euphorique, en tous points conforme au programme de son amant, contredit les sombres prédictions du philosophe. Au total, la comédienne aura voyagé en province comme à l'étranger, joué de grands rôles, connu plusieurs troupes, vécu des accidents comme le succès, résisté à la prostitution pour entrer à la Comédie-Française..., et retrouvé D..., son premier amour, pour qui elle quitte définitivement la scène.

A travers les discours de Phénice et de Bersac, Lesage et Sade offrent des points de vue qui méritent d'être comparés tant ils reflètent deux visions contradictoires, et néanmoins coexistantes, du métier de comédienne :

Que n'embrasses-tu plutôt à mon exemple la vie comique ? Rien n'est plus convenable aux personnes d'esprit qui manquent de bien et de naissance. [...] Nos revenus nous sont payés en espèces par le public qui en possède le fonds. Nous vivons toujours dans la joie et dépensons notre argent comme nous le gagnons.

Le théâtre, poursuivit-elle, est favorable surtout aux femmes. Dans le temps que je demeurais chez Florimonde, j'en rougis quand j'y pense, j'étais réduite à écouter les gagistes de la troupe

⁷¹ La date de 1700 est fictive. D'après Fernand Drujon, il s'agit d'une impression anonyme du XIX^e siècle publiée vers 1833 (*Les Livres à clef*, Bruxelles, Culture et civilisation, 1966).

⁷² Bois gravés en couleurs par Rena Tzolakis, « Le coffret libertin, Imprimé pour Les Mille et un bibliophiles », Arts, Lettres et Techniques, J.-G. Tronche, Texte intégral de l'ouvrage de Claude Villaret, publié sous le manteau, sans date (1758 ?) ni origine d'édition (Bibliothèque de l'Arsenal, Paris).

⁷³ Jean-Auguste Jullien (dit Desboulmiers), « Histoire d'une comédienne qui a quitté le spectacle », *op. cit.*, p. 62.

du prince ; pas un honnête homme ne faisait attention à ma figure. D'où vient cela ? C'est que je n'étais point en vue. Le plus beau tableau qui n'est pas dans son jour ne frappe point. Mais depuis que je suis sur mon piédestal, c'est-à-dire sur la scène, quel changement ! Je vois à mes trousses la plus brillante des villes par où nous passons. Une comédienne a donc beaucoup d'agrément dans son métier. Si elle est sage, je veux dire que si elle ne favorise qu'un amant à la fois, cela lui fait tout l'honneur du monde. On loue sa retenue, et, lorsqu'elle change de galant, on la regarde comme une véritable veuve qui se remarie. Encore voit-on celle-ci avec mépris, quand elle convole en troisièmes noces. On dirait qu'elle blesse la délicatesse des hommes ; au lieu que l'autre semble devenir plus précieuse, à mesure qu'elle grossit le nombre de ses favoris. Après cent galanteries, c'est un ragoût de seigneur.⁷⁴ Ensuite de cet élan de mon âme que Bersac reçut avec toute la sensibilité possible, il me dit qu'après mes malheurs, après la situation où j'étais avec ma famille, le désir que j'avais de retrouver mon époux, le peu de fonds dont j'étais munie, il ne voyait pour moi d'autre parti que le spectacle.

Et quand il s'aperçut que ce mot me faisait entrevoir de nouveaux périls :

Vous vous trompez, me dit-il, il n'y a point d'état au monde où une femme puisse mieux conserver sa vertu ; si son talent l'expose, on peut dire aussi qu'il la garantit : elle peut toujours l'opposer pour raison de ne pas se livrer au vice ; son organe, sa taille, sa santé, sont des motifs qui doivent servir à la rendre sage, et qu'elle peut toujours objecter à ceux qui veulent l'empêcher de l'être. Une femme qui n'a d'autre ressource que son travail, peut manquer, et trouver, par ce travail même, mille occasions d'être séduite. Notre talent n'offre aucun de ces dangers ; à peu près toujours payé au-delà de ce qu'il faut pour vivre, il expose rarement au triste inconvénient du besoin ; si une femme a un talent transcendant, on la respecte et on l'attaque peu. Si elle n'en a qu'un médiocre, sa bonne conduite lui rend la considération que le peu d'art lui refuse, et elle est également révérée. Non, non, Léonore, non, n' imaginez pas que le théâtre soit un écueil de la sagesse ; le devoir délivre des persécutions, et l'on finit par vous savoir gré de vos soins à les éviter. D'ailleurs on fait corps, on est soutenu, on a des camarades, on est protégé, on est pour ainsi dire, par l'état même, entièrement à l'abri de la misère et de l'insulte, et ce que cet état a de supérieur à celui que le simple travail manuel pourrait vous donner, c'est que dans celui-ci votre sagesse, si vous êtes pauvre, deviendra presque un ridicule ; au lieu que dans le nôtre, elle ajoutera étonnamment à l'éclat de votre réputation. On prononcera sans cesse, avec une sorte de respect, les noms des Gaussin, des Doligny et des Préville, ils imprimeront toujours à la fois des idées de talent et de vertu. Réfléchissez d'ailleurs à tous les agréments du métier ; jouissez du parfum des roses, moissonnées sur aussi peu d'épines ; quoi de plus flatteur pour l'amour-propre, que de se trouver l'idole de la scène, de n'y jamais paraître que pour l'entendre retentir des applaudissements qu'on vous prodigue ! Comme on respire avec délices l'encens offert à ses autels ; votre nom vole de bouche en bouche ; il ne s'y prononce qu'avec des éloges ; les hommes vous aiment, vous désirent, vous recherchent ; les femmes vous envient, vous cajolent et vous imitent ; vous donnez à la fois le ton et les modes ; vous ne paraissez, en un mot, jamais, sans que toutes les sensations de l'orgueil ne soient enivrées tour à tour. Si vous avez de la conduite, les plus grandes maisons vous sont ouvertes ; on vous y reçoit avec plaisir, on vous y parle avec respect, et partout vous trouvez des amis, de la protection et des hommages.⁷⁵

Le discours de Phénice revêt les allures d'un manifeste en faveur de l'engagement des femmes dans la vie comique ; il a, semble-t-il, d'autant plus de valeur et de crédit qu'il est précisément tenu par une femme. Or, que fait l'actrice sinon initier Laure au modèle économique en vigueur dans les milieux théâtraux ? La hiérarchie des arguments est révélatrice en ce qu'elle pervertit les valeurs : indépendance économique, ascension sociale, visibilité et attractivité fondée sur un commerce galant savamment géré. Ce n'est qu'en dernier ressort, à travers l'objection de Laure, qu'intervient l'argument fondamental, c'est-à-dire l'argument artistique (« Il faut du talent, et je n'en ai point »), très vite éludé par Phénice. D'ailleurs, le parcours de Laure a tout d'une *success story*, la

⁷⁴ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, éd. cit., p. 343.

⁷⁵ Sade, *Aline et Valcour*, op. cit., p. 622.

gloire lui valant d'être une femme entretenue et comblée *a priori*. Pourtant, le discours de Phénice n'est qu'un vaste leurre par lequel on se rend compte que la comédienne est victime d'un circuit économique juteux qui, non seulement repose sur la prostitution, mais renforce encore sa dépendance économique. Il n'est pas innocent que Lesage ait d'abord commencé par raconter l'anecdote avec le corrégidor Pedro Zendono, banale histoire d'une liaison qui s'achève par un lâche abandon. En se faisant comédienne, le sort de Laure ne s'améliore nullement puisqu'il lui arrive la même mésaventure avec don Ambrosio de Nisana, dont la passion et les libéralités ne durent que six mois, au terme desquels le riche seigneur jette son dévolu sur une coquette grenadine. Tout est à recommencer et l'on se doute que la nouvelle liaison de Laure avec le marquis connaîtra la même issue. Splendeurs et misères d'une comédienne, jusqu'au jour où, trop vieille, elle se verra contrainte d'abjurer le théâtre et de se convertir en mère maquerelle pour subvenir à ses besoins. Mais Laure a-t-elle le choix en regard de sa condition sociale ? Entre l'esclavage et la prostitution, elle opte avec lucidité pour cette dernière (« Nous ne devons, nous autres, consulter que l'intérêt et l'ambition lorsqu'il s'agit de nous établir. C'est une règle de théâtre. »⁷⁶) Elle se vend donc, consciente de sa valeur marchande (« Il est vrai que je la lui fis bien acheter. Il me loua une belle maison [...] »⁷⁷), mais consciente aussi de ce que le cours du plaisir peut chuter brusquement. Et Lesage d'aller plus loin dans la dénonciation en montrant que la comédienne est aussi une source de revenus pour la troupe qu'elle intègre, d'où les flatteries douteuses de Phénice et des comédiens qui s'extasient à l'écouter réciter quelques vers seulement. Avoir une belle comédienne, n'est-ce pas la garantie de s'attirer un public masculin et, partant, de s'assurer une bonne rentabilité économique ? Aussi bien le discours de Phénice est-il profondément ironique en ce qu'il fait l'éloge de la prostitution de luxe à travers l'éloge du métier de comédienne. Même s'il n'épargne pas les seigneurs qui, « par vanité », se piquent d'avoir une comédienne pour maîtresse, Lesage compose donc un portrait satirique des actrices, ambitieuses, vaniteuses et intéressées. En témoignent la dégradation de Laure (muse de Pétrarque) en Estelle (banale étoile) et l'agitation de Phénice « occupée à fondre la vaisselle d'un petit marchand orfèvre »⁷⁸. Ce n'est pas un hasard si *Gil Blas* finit par se dégoûter de la vie comique... Derrière la scène espagnole se cache évidemment la scène parisienne, que Lesage connaît si bien pour avoir longuement pratiqué le théâtre de la Foire et créé, à la Comédie-Française, une petite comédie en un acte, *Crispin rival de son maître* (1707), puis sa grande comédie en cinq actes, *Turcaret* (1709)⁷⁹.

A ce regard impitoyablement réprobateur s'oppose en apparence celui de Sade, dont le porte-parole est Bersac. Invoquant d'abord des arguments pragmatiques – la situation familiale, affective et économique de Léonore –, le comédien poursuit par des arguments plus solides en faveur de l'engagement des femmes au théâtre : le salut paradoxal de la vertu par le talent, l'indépendance économique, la solidarité et la protection des membres de la troupe, la sagesse gage de réputation et de respect, sans oublier la gloire d'un amour-propre encensé. Sade réhabiliterait donc les actrices en développant un idéal de théâtre école de vertu : Bersac refuse significativement de se venger de ses ravisseurs et fait preuve d'une clémence toute théâtrale lorsqu'il apprend que sa femme a été abusée

⁷⁶ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, éd. cit., pp. 344-345.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 346.

⁷⁹ Voir Nathalie Rizzoni, « De l'origine théâtrale de *Gil Blas* », *RHLF*, 2003-04, vol. 103, pp. 823-845.

malgré elle par don Santillana. Léonore peut alors conclure avec reconnaissance que son bienfaiteur « ne se bornait pas seulement, comme vous voyez, à me former au théâtre, ou à m'en donner le goût, il élevait aussi mon cœur, il fortifiait ma raison. »⁸⁰ Mais le lecteur doit-il prendre au pied de la lettre cet éloge pour le moins paradoxal ? N'est-il pas ironique d'ériger La Gaussin en modèle de vertu et de talent, ainsi que le fait Bersac ? Dans les années 1740-60, la Clairon et Dumesnil sont en effet les grandes rivales de cette beauté peu farouche.

Pour trouver un discours sur les actrices qui soit sincèrement dénué de stéréotypes et de préjugés, il faut remonter à Scarron. Alors que l'auteur fait preuve de misogynie dans ses nouvelles, il témoigne dans le *Roman comique* de la bonne moralité des comédiennes et n'hésite pas à revendiquer pour elles le droit à pratiquer honorablement leur métier. Ainsi le narrateur ne cesse d'insister sur l'honnêteté et l'intelligence des comédiennes de la troupe (« outre qu'elles étaient fort belles, [elles] étaient capables de dire autre chose que des vers appris par cœur »). Bien que leur chambre soit sans cesse envahie de « patineurs » et de « godelureaux » de province, elles font preuve d'une vertu irréprochable en repoussant leurs avances. Scarron ne se livre pourtant pas à une peinture idyllique du métier de comédienne ; il débute même l'« Histoire » de La Caverne par une maxime désenchantée assurant que « la vie comique n'est pas si heureuse qu'elle le paraît »⁸¹. La vieille actrice souligne qu'elle a eu tant de persécuteurs dans sa vie qu'elle est à même de comprendre les malheurs de L'Etoile et du Destin. De fait, son parcours peut se lire comme le parcours canonique d'une petite actrice de campagne ayant rêvé d'ascension sociale lorsque sa mère s'est vue proposer le mariage par le baron de Sigognac⁸². Mais des revers de fortune en ont décidé autrement⁸³, ce qui pourrait expliquer un nom thématissant l'obscurité. Quoi qu'il en soit, l'enlèvement de sa fille Angélique semble lui porter le coup de grâce. Cette vision pessimiste est néanmoins contrebalancée par un portrait d'actrice fascinant, l'un des premiers, sans doute, de la littérature romanesque. Avec La Caverne, nous assistons à une carrière complète de comédienne, depuis la naissance jusqu'à l'âge mûr⁸⁴ :

Je suis née comédienne, fille d'un comédien, à qui je n'ai jamais ouï dire qu'il eût des parents d'autre profession que de la sienne. Ma mère était fille d'un marchand de Marseille, qui la donna à mon père en mariage pour le récompenser d'avoir exposé sa vie pour sauver la sienne qu'avait attaquée à son avantage un officier des galères aussi amoureux de ma mère qu'il en était haï. Ce fut une bonne fortune pour mon père, car on lui donna, sans qu'il la demandât, une femme jeune, belle et plus riche qu'un comédien de campagne ne la pouvait espérer. Son beau-père fit ce qu'il put pour lui faire quitter sa profession, lui proposant et plus d'honneur et plus de profit dans celle de marchand ; mais ma mère, qui était charmée de la comédie, empêcha mon père de la quitter. Il n'avait point de répugnance à suivre l'avis que lui donnait le

⁸⁰ Sade, *Aline et Valcour*, op. cit., p. 626.

⁸¹ Scarron, *Roman comique*, éd. cit., p. 197.

⁸² « La pensée d'ouïr appeler ma mère madame la baronne occupait agréablement mon esprit et l'ambition s'emparait peu à peu de ma jeune tête » (*ibid.*, p. 204).

⁸³ Dans la suite d'Offray, qui ne présume en rien des intentions véritables de Scarron, on apprend que sa mère a refusé d'épouser le baron de Sigognac et qu'elle a repris sa vie errante de comédienne avec sa fille. Elle refuse également la demande en mariage d'un directeur de troupe nommé Bellefleur ; quelques années plus tard, alors qu'elle est sur le point de mourir, Bellefleur demande La Caverne en mariage. LC accouche d'Angélique et perd son mari, après avoir perdu son père, son frère et sa mère.

⁸⁴ Scarron l'a déjà campée au chapitre VIII, qui présente la troupe : Angélique et L'Etoile « récitaient les premiers rôles. La Caverne représentait les reines et les mères, et jouait à la farce » (*ibid.*, p. 74).

père de sa femme, sachant mieux qu'elle que la vie comique n'est pas si heureuse qu'elle le paraît.

Mon père sortit de Marseille un peu après ses noces, emmena ma mère faire sa première campagne, qui en avait plus grande impatience que lui, et en fit en peu de temps une excellente comédienne. Elle fut grosse dès la première année de son mariage et accoucha de moi derrière le théâtre.⁸⁵

Véritable parodie d'arbre généalogique, ce récit autobiographique résonne comme une profession de foi où La Caverne renverse la problématique sociale en affirmant, non la pureté de son sang, mais celle de son essence dramatique. Du reste n'est-elle pas née, pour ainsi dire, sur les planches ? Mais ce qui rend encore plus intéressant le personnage, c'est que son image se diffracte à travers celle de sa mère et de sa fille. Alors que Scarron insiste sur l'ascendance dramatique de La Caverne *via* la branche paternelle, il choisit de peindre trois générations de comédiennes. Si la mère et la fille ont un destin presque identique, il semble que celui d'Angélique, la petite-fille, ait été voué à être plus romanesque. Dans la suite d'Offray, sa vertu sera en effet récompensée par un honnête engagement de Léandre, qui l'épouse, en sorte qu'Angélique réalise le rêve d'ascension sociale de sa mère.

En définitive, derrière la peinture grotesque de la vieille théâtreuse – son nom pourrait aussi bien relever de quelque raillerie portant sur son physique ou son âge⁸⁶ –, qui fait une apparition burlesque à l'ouverture du roman (« habillée moitié ville moitié campagne [...] juchée comme une poule au haut de leur bagage »)⁸⁷, se cache une peinture originale, celle d'une actrice qui assume avec fierté sa profession. A défaut d'un regard vraiment optimiste, on peut parler d'un regard bienveillant chez Scarron, témoin d'une époque de profonde mutation pour le théâtre grâce à la politique de réhabilitation de Richelieu. L'apparition de la comédienne sage et vertueuse dans *Le Roman comique* serait en quelque sorte l'emblème de l'amélioration de la vie théâtrale dans le deuxième tiers du XVII^e siècle.

Tentatives de définition, tentatives d'intégration

Le soubassement argumentatif des discours sur les comédiennes relève incontestablement d'une problématique à la fois sociale et morale. Comme les autres discours, le discours romanesque s'interroge sur la nature de la comédienne et tente une approche définitionnelle : prenant acte de l'existence d'un nouveau type féminin, dont le statut est hautement problématique, il s'efforce de le situer par rapport à l'ordre établi, voire de lui trouver une place dans une société où il n'en a pas. *Gil Blas* évoque ainsi « un état qui tient un milieu entre la noblesse et la bourgeoisie ; une condition libre et affranchie des bienséances les plus incommodes de la société »⁸⁸. Mais ce sont les *Mémoires d'un honnête homme* de Prévost qui offrent la meilleure démonstration de ces tentatives de définition. Au cours de son séjour parisien, le narrateur est invité pour la troisième fois chez un vieux marquis porté aux plaisirs. Le souper réunit quatre femmes,

⁸⁵ *Ibid.*, p. 197.

⁸⁶ Il y aurait encore beaucoup à dire sur cette curieuse appellation : dimension sexuelle grotesque ; allusion au mythe de la caverne de Platon, ou à l'illusion théâtrale, *etc.*

⁸⁷ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁸ Lesage, *Histoire de Gil Blas de Santillane*, éd. cit., p. 343.

dont deux actrices de profession⁸⁹. Habitué aux scénarios libertins, le lecteur a tôt fait de les assimiler à des courtisanes venues distraire les convives masculins par le récit de leurs aventures galantes :

A la vérité, les équivoques, les allusions badines, les contes naïfs ou plaisants, les aventures d'amour et les intrigues de théâtre, le ridicule des airs et des manières furent des sujets fort exercés.⁹⁰

Mais Prévost se plaît à déjouer les codes du libertinage mondain car son narrateur ajoute aussitôt :

Mais je n'aperçus nulle ombre de malignité pour la réputation d'autrui, de jalousie pour le mérite, de ressentiment même pour certaines préférences sur lesquelles j'aurais cru plus de sensibilité aux demoiselles de cet ordre.⁹¹

Et de souligner avec insistance un tel paradoxe, vécu non pas comme un effet décevant mais comme une agréable surprise. Loin d'être orgiaque, le souper a des vertus ennoblissantes puisque, au moment de se mettre à table, les « demoiselles se traitèrent civilement de madame. »⁹² Contre toute attente – il croyait « la scène épuisée »⁹³ –, le narrateur découvre que ces actrices et petites maîtresses incarnent un « point [...] impossible entre l'honnêteté et la débauche »⁹⁴. Autrement dit, entre les filles et les honnêtes femmes, il y a ces quatre friponnes qui disent « les plus jolis riens du monde »⁹⁵. A l'admiration qui saisit le « je » narré succèdent l'instruction et la leçon que formule le « je » narrant :

La manière dont elle était entrée dans la route du plaisir m'avait servi d'explication pour ce grand nombre de jeunes filles qui sont réduites au même sort et dont la multitude doit causer de l'étonnement. On demande quelle est la source d'une dépravation si commune dans un sexe dont le partage naturel semble être la pudeur et la modestie. Il est certain qu'elle vient moins de leur incontinence que de celle des hommes. Aussi en sont-elles ordinairement la victime. Les plus heureuses, et sans doute les moins coupables, sont celles qui se tenant au premier degré de leur chute, regardent avec horreur des précipices beaucoup plus profonds, qui ne sont pas bien loin au-dessous d'elles. Dans cette situation, où la débauche grossière les révolte encore et où quelques restes de sentiments échappés au naufrage de leur vertu produisent le goût de la bienséance, sans affectation et sans austérité, si elles joignent de l'esprit et de la politesse aux agréments naturels qui ont causé leur perte, elles forment ce troisième ordre, cette classe singulière, où l'on trouve presque autant de décence que de liberté dans les plaisirs.⁹⁶

La réhabilitation de Prévost ne va pas sans conditions, mais seule importe au final « la possibilité [de ce] troisième »⁹⁷ ordre féminin. Même si les actrices se livrent au récit de

⁸⁹ « Pour femmes, on avait deux des plus célèbres actrices de l'opéra avec deux fort jolies personnes, l'une maîtresse d'un directeur de la Compagnie des Indes [...] l'autre d'un homme de robe [...]. » Néanmoins, Mlle XII a pour talent la danse « qu'elle regardait comme une ressource contre tous les revers de la vie, parce qu'ayant appris au Magasin, elle croyait appartenir à l'Opéra » (Prévost, *Mémoires d'un honnête homme* (1745), éd. Erik Leborgne, Paris, Lamsaque, 1999, pp. 110-111 et p. 114).

⁹⁰ *Ibid.*, pp. 117-118.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*, p. 116.

⁹³ *Ibid.*, p. 110.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 112.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 133-134.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 110.

leurs aventures galantes, elles conservent donc la capacité de retenir une « certaine image de la vertu »⁹⁸, ce qui les sauve de l'opprobre.

En ce XVIII^e siècle où le roman libertin aime à définir des types féminins⁹⁹, l'actrice devient un type à part entière qui se distingue par son statut intermédiaire, tant social que moral. Elle est ce lien qui manque entre la noblesse et la bourgeoisie, la prostituée et la femme de condition, la débauche et la pudicité. Sa fonction médiatrice dans le roman est tout particulièrement frappante en ce qu'elle opère aussi le lien entre un registre bas et un registre élevé. Prévost n'adopte-t-il pas un style adéquat pour les récits de ses actrices, qu'il qualifie d'« histoires nocturnes, c'est-à-dire pour les petits récits entre clair et sombre »¹⁰⁰ ?

Une comédienne est-elle épousable ?

Quoique les représentations d'actrices aillent dans le sens d'une réhabilitation morale, elles demeurent engluées dans une problématique insoluble du vice et de la vertu, d'où un amalgame possible avec le roman de la prostituée¹⁰¹. Le problème se pose avec une acuité toute particulière dans la question du mariage. On se souvient que la mère de La Caverne est effrayée à l'idée d'épouser le baron de Sigognac, éperdument amoureux d'elle, au motif qu'il la haïra lorsque « sa fantaisie sera passée »¹⁰². Devant l'incompréhension de sa fille, pour qui ce n'est pas « un si grand malheur à une comédienne que de devenir femme de condition »¹⁰³, elle ne faillit pas, consciente de la mauvaise fortune qui s'abat sur elle. C'est que la comédienne, ne se leurrant ni sur son état ni sur le caprice masculin, est dotée d'une clairvoyance remarquable. Au contraire de sa fille, séduite par le mirage de l'ascension sociale, elle entrevoit l'impossible conciliation entre le rang auquel elle pourrait accéder et sa profession, tant il est vrai que celle-ci « n'inspire pas toujours le respect »¹⁰⁴.

Un siècle plus tard, sous la plume des romancières Isabelle de Charrière et Mlle de Saint-Léger, le même scénario se reproduit, tout en se nuancant d'une coloration romantique et mélancolique¹⁰⁵. Chez Caliste, le métier de comédienne est d'autant plus vécu comme une marque d'infamie qu'elle n'a joué qu'une seule fois sur scène. Associé au péché de chair, ce péché originel fait d'elle une femme déçue moralement et socialement (« Connue et avilie »¹⁰⁶). De fait, on gardera à l'esprit que le rôle incarné par l'héroïne est surdéterminé par la souillure : traduite en français en 1747, la pièce de

⁹⁸ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁹ Voir la lettre 81 des *Liaisons dangereuses*, où Mme de Merteuil dit à Valmont de garder ses conseils pour les « femmes à délire, et qui se disent à *sentiment* », ou encore de trembler pour les « femmes *sensibles* ». Voir aussi *Les Egarements du cœur et de l'esprit*, de Crébillon, où Meilcour passe en revue les mœurs amoureuses des femmes en fonction de leur âge.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰¹ *Margot la ravaudeuse* en est le meilleur exemple.

¹⁰² Scarron, *Roman comique*, éd. cit., p. 204.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 204.

¹⁰⁵ Dans les *Mémoires* de la Clairon, on trouve aussi un beau texte qui s'appelle « Pourquoi je ne me suis pas mariée ».

¹⁰⁶ *Caliste*, éd. cit., p. 119.

Nicholas Rowe – *The Fair Penitent* (*La Belle Pénitente*, 1703)¹⁰⁷ –, retrace l'histoire du viol de Caliste par le débauché Lotario, alors même qu'elle était promise au jeune seigneur Altamont. Quoique déshonorée, la jeune femme ne laisse pourtant pas d'aimer son bourreau, ce qui fait d'elle une coupable autant qu'une victime.

Chez Alexandrine, le poids de l'infamie n'est pas présent en amont. Au contraire, on observe une corrélation entre amour malheureux et engagement dans la vie comique. Le théâtre a même une vertu consolatrice sur Alexandrine, voire thérapeutique ou résiliente, puisqu'il lui permet de canaliser sa douleur et de la sublimer, avec cette idée toute romantique qu'elle est une excellente tragédienne parce qu'elle est une amante affligée¹⁰⁸. En aval, en revanche, lorsque sa relation avec le chevalier de Palmi devient sérieuse, le poids de l'infamie se fait cruellement sentir. L'amour devenant le vecteur de sa vertu¹⁰⁹, elle en vient naturellement à sacrifier sa carrière d'actrice, seule façon de trouver le repos :

LETTRE XVIII^e

Du Comte à M. de SALBAN

Elle a quitté le spectacle, rien n'est plus vrai. Sans doute, on l'épouse, on l'adore, on sacrifie tout pour elle. Tout espoir m'est ravi, je ne sais plus que devenir ; je cours, je viens, je vais, j'interroge ; on ne sait, on ignore, et je vois le calme autour de moi, quand mon agitation est extrême.

[...] peut-on pousser la singularité plus loin ? Une comédienne être sage ! Une fille sage être belle, et réunir, en dépit de nos vœux, toutes les vertus qui s'opposent à nos plaisirs.¹¹⁰

Le mariage avec le chevalier de Palmi pourrait être la récompense de cet abandon et de cette conversion à la vertu mais, paradoxalement, alors qu'elle y aspire et que Palmi fait une demande sincère, Alexandrine est la première à le refuser, arguant qu'elle ne saurait profaner son nom. Ses autres objections sont développées de manière émouvante dans la longue lettre XXVIII :

Au contraire, rien ne peut m'appeler au rang de votre épouse que votre générosité seule : j'ai contre moi la société, votre ivresse, ma propre sévérité et l'excès de ma tendresse. Cacher nos nœuds ?... Hélas ! Que dites-vous ?... Et nos enfants ! pourraient-ils donc méconnaître leur mère ?... Cette pensée douloureuse m'afflige, abat mon courage... la rougeur couvre mon

¹⁰⁷ La pièce connaît par la suite deux versions, celle du marquis de Mauprié (*Caliste ou la Belle Pénitente*, 1750) et, plus près de la seconde partie des *Lettres écrites de Lausanne* d'Isabelle de Charrière, celle de Charles-Pierre Colardeau (*Caliste*, 1760), où le rôle principal est tenu par Mlle Clairon. Voir *La Belle pénitente, Deux tragédies de Caliste imitées de l'Anglais Rowe (1703) par Mauprié (1750) et Colardeau (1760)*, édition établie et présentée par Jean-Noël Pascal, PUP, Collection Etudes, 2001.

¹⁰⁸ Lorsque Alexandrine revoit Palmi dans la salle, elle écrit : « Un enthousiasme presque divin, produit par la présence enchanteresse de celui qui peut me voir, m'entendre, m'admirer peut-être ! en doublant toutes les facultés de cette âme enivrée, en doublant ses efforts, ajoute encore à la propre énergie du rôle. Le délire de mon cœur a passé dans l'esprit des spectateurs ; c'est lui qui seul attendrit, qui fait couler les larmes... Ce n'est point ici le triomphe du talent, c'est celui de l'amour » (Mlle de Saint-Léger, *Alexandrine, ou l'Amour est une vertu*, op. cit., p. 88).

¹⁰⁹ « LETTRE VIII^e, D'ALEXANDRINE à Lady. [...] je souffre sans cesse. Je sens chaque jour augmenter en moi une émulation au bien qui me poursuit et me dévore, sans pour cela satisfaire à ce besoin vague d'un bonheur que je ne puis rencontrer, ni même espérer. » (*ibid.*, pp. 18-19).

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 47 et p. 49.

front... Adieu, je ne saurais écrire... Il est donc toujours des maux pour nous, même en aimant ?¹¹¹

L'obstacle externe, celui du regard méprisant de la société sur les actrices, s'est intériorisé depuis le *Roman comique*. Chez Alexandrine, la flétrissure est bien une donnée immanente, en sorte que l'obstacle est insurmontable. On remarque par ailleurs que le registre du drame bourgeois tend à dominer avec le spectre de « la mère coupable ».

L'intrigue de *Caliste* corrobore cette montée des valeurs bourgeoises par une longue discussion sur le mariage. Naturellement portée à la vertu, l'héroïne est saisie dans une trajectoire édifiante, ainsi qu'en témoigne son premier et unique rôle dans *The Fair Penitent* (*La Belle pénitente* (1703), de Nicholas Rowe). Amoureuse, elle éprouve elle aussi de la honte (« Ah ! je n'ai connu le prix d'une vie et d'une réputation sans tache que depuis que je vous connais »¹¹²) et mesure chaque jour, au cours de ses promenades, combien le regard social est réprobateur envers les femmes de sa condition. Toute comédienne et fille entretenue qu'elle est, William lui offre le mariage. Débute alors un cycle de lettres entre William et son père, puis entre Caliste et le père de William, où les protagonistes défendent leur point de vue en fonction de leurs valeurs. Cherchant l'approbation de son père, William se voit opposer un refus catégorique :

Vous êtes majeur, mon fils, et vous pouvez vous marier sans mon consentement : quant à mon approbation, vous ne l'aurez jamais pour le mariage dont vous me parlez, et, si vous le contractez, je ne vous reverrai jamais [...] Je frémis à l'idée d'une belle-fille devant qui on n'oserait parler de chasteté, aux enfants de laquelle je ne pourrais recommander la chasteté sans faire rougir leur mère. [...].¹¹³

S'ensuit le plaidoyer *pro domo* de Caliste :

Vous me trouvez surtout indigne d'être la mère de vos petits-enfants. Je me soumetts en gémissant à votre opinion, fondée sans doute sur celle du public. Si vous ne consultiez que votre propre jugement, si vous daigniez me voir, me connaître, votre arrêt serait peut-être moins sévère ; vous verriez avec quelle docilité je serais capable de leur répéter vos leçons, des leçons que je n'ai pas suivies, mais qu'on ne m'avait pas données ; et, supposé qu'en passant par ma bouche elles perdissent de leur force, vous verriez du moins que ma conduite constante offrirait l'exemple de l'honnêteté. Tout avilie que je vous parais, croyez, monsieur, qu'aucune femme de quelque rang, de quelque état qu'elle puisse être, n'a été plus à l'abri que moi de rien voir ou entendre de licencieux.¹¹⁴

Encore qu'il soit touché par les honnêtes propos de Caliste, le père reste inflexible, ce qui oblige William à renoncer à son projet.

Dans le refus du mariage, le roman ne fait pas qu'enregistrer la sanction de la société, il prend aussi acte d'un dilemme tragique d'une nouvelle nature, à savoir le dilemme entre bonheur et vertu. La comédienne peut-elle être vertueuse et heureuse en même temps ? La réponse est négative si l'on considère que la vertu commande à Alexandrine de faire le sacrifice de son bonheur en la dissuadant d'épouser Palmi. Situation paradoxale puisque c'est au nom de l'amour que la jeune femme est devenue vertueuse... La comédienne n'est donc pas épousable par l'homme qu'elle aime.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 114-115.

¹¹² *Caliste*, éd. cit., p. 120.

¹¹³ *Ibid.*, p. 126.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 128-129.

Au terme de leur parcours, Caliste et Alexandrine font des mariages, sinon de raison du moins d'estime¹¹⁵, lesquels s'avèrent malheureux. Du reste, les héroïnes sont les premières à déplorer leur sort en se livrant à de pathétiques plaintes (« Il est donc toujours des maux pour nous, même en aimant ? »¹¹⁶). La mort leur apparaît alors comme la seule issue possible. Celle d'Alexandrine inspire un sentiment de tristesse assorti d'une impression de gâchis, comme si elle n'était qu'un suicide déguisé (« Épouser mon cher parrain, renoncer à M. le chevalier de Palmi, à qui elle allait être unie, renoncer à celui qu'on aime, Juliette, veut-elle donc mourir ? »¹¹⁷). Dans le récit d'Isabelle de Charrière, de fortes réminiscences rousseauistes se font sentir à cette occasion : tout comme dans *La Nouvelle Héloïse* à la mort de Julie, une lettre du mari décrit les derniers instants de l'héroïne, entourée des siens. C'est ainsi que le lecteur assiste à un chant funèbre grandiose, Caliste mourant au son d'un concert où sont joués des airs du *Messiah* de Haendel, d'un *Miserere* et du *Stabat Mater* de Pergolèse¹¹⁸. À défaut d'être jamais remontée sur scène, l'héroïne orchestre sa mort en grande tragédienne romantique.

En définitive, la veine sentimentale nous montre de vrais destins romanesques de comédiennes, mais des destins douloureusement voués à l'échec. Loin d'être révoltées par leur sort, les héroïnes sont prisonnières des préjugés extérieurs et, au-delà, de leurs propres préjugés. Si elles peuvent acquérir un semblant de respectabilité bourgeoise par leur mariage, en revanche, elles se sentent tragiquement exclues de la respectabilité morale. Curieusement, la vision des romancières est donc très pessimiste (ou cruellement réaliste) et paraît desservir la cause des actrices professionnelles.

Rétif inscrit lui aussi la question de l'articulation vertu/mariage/bonheur au cœur de plusieurs de ses nouvelles. En témoigne « L'Actrice vertueuse », qui démarque singulièrement le récit de Mlle de Saint-Léger (l'héroïne Sophie y quitte le théâtre par amour, comme Alexandrine)¹¹⁹. Mais le registre du romancier est beaucoup moins funeste et poignant que celui de sa contemporaine au motif que son personnage lui sert avant tout de porte-parole. L'argumentation de Sophie illustre en effet une position auctoriale sans appel : « le mariage n'est pas fait pour les personnes de sa

¹¹⁵ Alexandrine épouse le président de Melville, qui n'est autre que son ancien protecteur, pour le bien de sa fille Pauline ; Caliste épouse un gentilhomme campagnard.

¹¹⁶ Mlle de Saint-Léger, *Alexandrine, ou l'Amour est une vertu*, op. cit., p. 115.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 135.

¹¹⁸ La note finale de désenchantement et de pessimisme rappelle la dimension autobiographique du récit : on sait par la correspondance de Benjamin Constant, avec qui elle était très liée, qu'Isabelle de Charrière, alors qu'elle était déjà mariée, serait tombée follement amoureuse d'un homme plus jeune qu'elle. Mais cette passion s'avéra malheureuse, le jeune homme ayant épousé une autre femme après avoir abandonné Isabelle de Charrière. *Caliste* serait le fruit de la période de crise et de profonde détresse qui accabla la romancière à la suite de cet épisode. Elle avoue elle-même qu'après avoir fait publier ce roman, elle ne l'a jamais relu car il lui a arraché trop de larmes à l'écriture (voir l'édition de Raymond Trousson dans *Romans de femmes du XVIII^e siècle*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996, p. 303).

¹¹⁹ Rien d'étonnant si l'on songe que Rétif et Mlle de Saint-Léger étaient non seulement contemporains, mais qu'ils se sont connus et fréquentés. Séduit par les écrits de la jeune femme, Rétif est en effet entré en contact avec elle ; selon Aurore Evain, la rencontre a été brève et suivie d'une longue querelle à cause d'une lettre calomnieuse publiée par Rétif. Voir la notice bio-bibliographique de Mlle de Saint-Léger en ligne sur le site de la SIEFAR : <http://www.siefar.org/DictionnaireSIEFAR/SFColleville.html> et, surtout, l'excellente mise au point d'Aurore Evain dans « Mlle de Saint-Léger, 'femme écureuil' et autrice de théâtre », *Études Rétiviennes*, n° 37, déc. 2005, pp. 173-220.

profession »¹²⁰, développée sur plusieurs pages. C'est ainsi que la jeune fille se déclare avilie par son exposition publique mais, contrairement à Alexandrine et Caliste, elle n'éprouve aucune honte (« je suis comédienne, et je n'en rougis pas »). Si le mariage lui est d'abord apparu comme un rempart contre le vice et la faiblesse, elle y renonce bien vite. Épouser un comédien ? Ce serait encourir le risque d'être trompée à cause des inévitables tentations de la scène. Se marier à un homme d'une autre profession ? L'infamie rejaillirait sur lui. Sophie est alors amenée à conclure stoïquement que le célibat seul est convenable à son état. De fait, il coupe court à l'aliénation de la comédienne, qu'on n'envisage plus comme « l'épouse de » ; dans le même temps, il lui procure l'indépendance qui « l'élève comme artiste, comme femme à talent »¹²¹. On remarque au passage que le *topos* de l'indépendance économique a sensiblement évolué et se charge ici d'une résonance presque féministe. La principale différence entre Alexandrine et Sophie est donc que cette dernière ne sacrifie nullement son bonheur en renonçant au mariage. Il n'en demeure pas moins qu'un autre sacrifice – celui de la maternité – préside à sa liberté.

L'imaginaire rétifien de l'actrice

Comme on peut en juger d'après la variété des portraits et des scénarios que déploient les nouvelles des *Contemporaines*, Rétif se singularise par une position ambivalente, à la fois sévère censeur et fervent admirateur des actrices. Les quarante-quatre nouvelles mériteraient d'ailleurs une étude à part entière, à mettre en relation avec les nombreux autres écrits de Rétif sur les comédiennes et les femmes dramaturges¹²².

Le blâme passe chez lui par un éloquent dispositif narratif : cadre moralisateur ; analyse édifiante des nouvelles sous forme de petits résumés ; récits ponctués de jugements péremptifs et de préceptes moraux (« Une femme de théâtre est au centre de la corruption »¹²³) ; comparaisons ironiques (« Une fille de théâtre n'est pas une cloîtrée »¹²⁴) ; manichéisme des intrigues (autant certaines actrices connaissent une abominable déchéance, autant d'autres sont sublimées) ; valeur d'*exemplum* (l'actrice Sophie, par exemple, est « un modèle à suivre » qui émeut jusqu'à l'inflexible Jean-Jacques Rousseau) ; enfin, choix de prénoms symboliques (Sophie, Sagesse...). Les jugements de valeur sont évidemment fonction des théâtres. Abordant « Les Actrices du Funambule », Rétif affirme : « nous nous replongerons dans le 'chaos des anciennes farces' » ; de l'Opéra, il assure qu'on peut en attendre « du goût et du vrai beau » ; à la Comédie-Française, appelée « Théâtre national », il pense qu'on peut « nourrir l'esprit et le cœur »... Si les spectateurs veulent « du joli, du superficiel », il leur faudra se rendre au Théâtre des Ariettes ; à l'inverse, chez Audinot, c'est-à-dire à l'Ambigu-Comique, un « vide newtonien » les attendra ! Mais Rétif fait aussi preuve d'une appropriation de

¹²⁰ Rétif de la Bretonne, « L'Actrice vertueuse », dans *Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent*, op. cit., vol. XIII, p. 476.

¹²¹ *Ibid.*, p. 482.

¹²² Voir sur ce point l'étude d'Aurore Evain, « Mlle de Saint-Léger, 'femme écureuil' et autrice de théâtre », art. cit.

¹²³ Rétif de la Bretonne, « L'Actrice vertueuse », dans *Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent*, op. cit., vol. XIII, p. 471.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 476.

l'univers théâtral particulièrement originale, notamment par le biais des gravures (qu'on doit à Louis Binet), de la typographie et de la création lexicale¹²⁵. Surtout, il souligne que son projet dépasse le simple recensement des actrices :

A l'*Opéra*, les mœurs des *Chœurs* ne sont pas celles des *grandes Actrices* : les *premières Danseuses* diffèrent des unes et des autres ; et les *Figurantes* sont une sorte de populace théâtrale, qui se rapproche beaucoup des *Filles* proprement dites. Mais que d'autres recueillent les scandaleuses histoires des théâtres ; ce n'est pas mon plan : ici je ne me propose que de raconter les motifs particuliers de la vocation de quelques-unes des filles, connues sous le nom d'actrices.¹²⁶

Malgré des configurations narratives récurrentes, les nouvelles des *Contemporaines* déclinent des parcours romanesques autonomes car l'ambition de Rétif, souligne Claude Jaëcklé-Plunian, « est d'offrir autre chose à son lecteur que les anecdotes répétées tout au long des dictionnaires et histoires du théâtre, par Parfaict, Beauchamps, Mouhy, ou Clément et Laporte »¹²⁷. Aux plumitifs, les ragots, à Rétif, l'exploration du grand mystère de la vocation. Tout est dit ! La fiction construit dès lors une image d'actrice idéale : d'une part, une actrice dont la vocation repose justement sur un talent supérieur et, d'autre part, une actrice qui réussit à être vertueuse dans l'exercice même de sa profession. C'est que la vertu est d'autant plus admirable sur scène qu'elle y est sans cesse en lutte avec le vice. A cet égard, le projet de « L'Actrice vertueuse » n'a, au fond, rien de commun avec celui d'*Alexandrine*, les deux romanciers n'assignant pas le même contenu au mot « vertu ». Chez Mlle de Saint-Léger, il a déjà l'acception bourgeoise de « chasteté », tandis que chez Rétif, il a encore le sens classique de « force morale », celle-là même qui permet à une comédienne de maîtriser ses passions. Du reste, si Sagesse finit par quitter le théâtre, c'est qu'elle est précisément un contre-exemple, c'est-à-dire une actrice qui « écrase la vertu par son triomphe »¹²⁸. La concession finale est explicite en ce sens : « cependant, il faut dire, que jamais on n'y vit [au théâtre] autant d'actrices estimables [...] »¹²⁹. L'actrice « estimable » n'est pas encore tout à fait une actrice vertueuse, mais elle a déjà franchi un pas vers la vertu et, surtout, elle représente moins une utopie qu'une réalité. L'actrice vertueuse serait donc une image sublimée de l'actrice estimable, que Rétif appelle de ses vœux. En tout état de cause, il s'agit d'une actrice fantasmée :

¹²⁵ « Sa singularité, Rétif l'affiche d'emblée par la typographie, l'orthographe et le néologisme. Son orthographe est particulière : il écrit /famme/, /aventure/ et /gradacion/ ; [...] il se distingue aussi en forgeant des néologismes pour désigner les femmes des différents spectacles : « Les Variéteuses » sont les actrices du théâtre des Variétés, « Les Arietteuses » chantent des ariettes aux Italiens, « Les Actrices du théâtre éphébique » sont des enfants qui jouent à l'Ambigu-Comique, « La Dramiste » est spécialisée dans le drame, tandis que « Les Opéradiennes » se donnent à l'Opéra ; quant à « La Belle charlatane », elle se produit en compagnie de son mari le charlatan sur des tréteaux modestes et parcourt les villes ; autant de termes appartenant en propre à Rétif, et certainement pas utilisés de son temps. » (Claude Jaëcklé-Plunian, « Une histoire de l'actricisme en image au XVIII^e siècle : plongée dans quelques estampes des ouvrages de Rétif de la Bretonne », art. cit.).

¹²⁶ Rétif de la Bretonne, *Les Contemporaines graduées*, op. cit., vol. XLI, p. 89.

¹²⁷ Claude Jaëcklé-Plunian, art. cit.

¹²⁸ Rétif de la Bretonne, « L'Actrice vertueuse », dans *Les Contemporaines ou Aventures des plus jolies femmes de l'âge présent*, op. cit., vol. XIII, p. 644.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 493.

– l'effet qu'elle produit sur le spectateur est intense ; tout se passe comme si elle était dotée de pouvoirs démiurgiques (« Combien de fois le malheureux, surchargé des peines de la vie, ne lui doit-il pas le repos de la roue fatale qui les ramène sans cesse ! »¹³⁰) ;

– son ambition artistique est absolue : Sophie se fait faire « l'histoire de toutes les femmes qui avaient brillé sur la scène, et surtout de celles qui avaient eu son emploi : elle vit que chacune d'elles avait eu quelque qualité particulière : Sophie tâcha de les réunir, et de s'en composer un modèle, qu'elle aurait sans cesse devant les yeux »¹³¹. Rétif rêve de toute évidence d'une actrice qui soit l'actrice des actrices, un condensé des talents et des vertus qu'il relève chez les comédiennes de son temps. N'est-ce pas le but ultime des *Contemporaines* : exposer une galerie de qualités et de vices, de modèles et de contre modèles ?

– elle atteint au sublime par la déchéance même de sa profession (« [...] Il faut célébrer les vertus où qu'elles se trouvent : je n'entends pas égaler les états de la société; il en est de préférables à tous égards, et celui d'actrice est peut-être le dernier : mais il est beau d'y être généreuse, bonne amie, fidèle amante. »¹³²)

– enfin, elle revendique énergiquement le célibat.

Les Contemporaines tiendraient donc à la fois du manuel à usage des jeunes filles désireuses d'embrasser la vie comique et du rêve personnel d'actrice, que toutes les nouvelles mises bout à bout feraient émerger.

Au terme de cette enquête, on conviendra du caractère éminemment protéiforme du personnage de la comédienne, qui s'adapte à toutes les veines, à toutes les formes, ne cessant de conquérir de nouveaux territoires romanesques. A la lecture des grands romans d'actrices du XIX^e siècle, n'a-t-on pas du mal à concevoir que le simple *topos* de la rencontre avec une troupe de saltimbanques ait pu présider à son entrée en romancie ?

La représentation littéraire de cette figure offre néanmoins une remarquable cohérence, tant elle est dépendante d'une perspective morale solidement ancrée dans les mentalités et dans l'imaginaire collectifs. Allusivement ou explicitement, qu'on lui veuille du bien ou qu'on la décrie, l'actrice est toujours soupçonnée de frayer avec la prostituée, sa sœur d'infortune. Les romanciers (et les romancières) d'Ancien Régime sont donc encore largement prisonniers des préjugés, ce qui n'est pas incompatible avec le développement d'intrigues spécialement conçues pour elle, ainsi que l'apparition de portraits subtils et nuancés. A leur décharge, si les romanciers-dramaturges sont parfois si sévères, c'est qu'ils aspirent à voir le théâtre servi par des comédiennes professionnelles mues par un talent réel et par une sincère ambition pour leur art, et non par des grisettes mal assurées qui en ternissent l'image. Scarron, Lesage, Prévost et Sade ne se rejoignent-ils pas dans la dénonciation d'un système socio-économique instauré par une gent masculine toujours en quête d'actrices pour maîtresses ?

Le cinéma ayant monopolisé les représentations de comédiennes, on peut se demander ce qu'est devenu le roman d'actrice en dehors des biographies bon marché, écrites par d'éphémères vedettes. Séduite par le XVII^e siècle, la littérature de jeunesse contemporaine pourrait être le lieu d'un attrait renouvelé pour les destins d'actrices. Que

¹³⁰ *Ibid.*, p. 474.

¹³¹ *Ibid.*, p. 473.

¹³² *Ibid.*, p. 672.

l'on songe à la série à succès *Les Colombes du Roi-Soleil*, dont le premier volume est intitulé *Les Comédiennes de Monsieur Racine*¹³³, ou encore au bref récit *Louison et Monsieur Molière*¹³⁴, où l'héroïne éponyme raconte de quelle manière elle s'est vu confier le rôle de la petite Louison dans *Le Malade imaginaire*. L'histoire de Molière y est servie par un touchant portrait d'actrice en herbe, désireuse de s'appliquer pour séduire autant le grand homme que sa propre mère, la comédienne Jeanne Beauval.

Il n'est pas sûr que l'apprentissage de ces jeunes actrices pleines d'énergie soit exagérément romancé, non plus que biaisé par un regard moderne. Ne rend-il pas plutôt justice à une époque où les femmes occupaient une place indiscutable au théâtre, où les plus grands dramaturges écrivaient pour elles et se souciaient de leurs compétences comme de leur professionnalisme ?

Edwige Keller-Rahbé
Université Lumière Lyon 2
France

¹³³ Anne-Marie Desplat-Duc, *Les Colombes du Roi-Soleil. Les comédiennes de Monsieur Racine*, Paris, Flammarion, 2005. Le grand dramaturge écrit une tragédie sainte tirée du récit biblique d'Esther pour les élèves de Madame de Maintenon. A Saint-Cyr, c'est donc l'effervescence parmi les « colombes du Roi-Soleil », qui entrevoient là une manière de se distinguer et se faire remarquer par le Roi.

¹³⁴ Marie-Christine Helgerson, *Louison et Monsieur Molière*, Castor Poche, 2001.